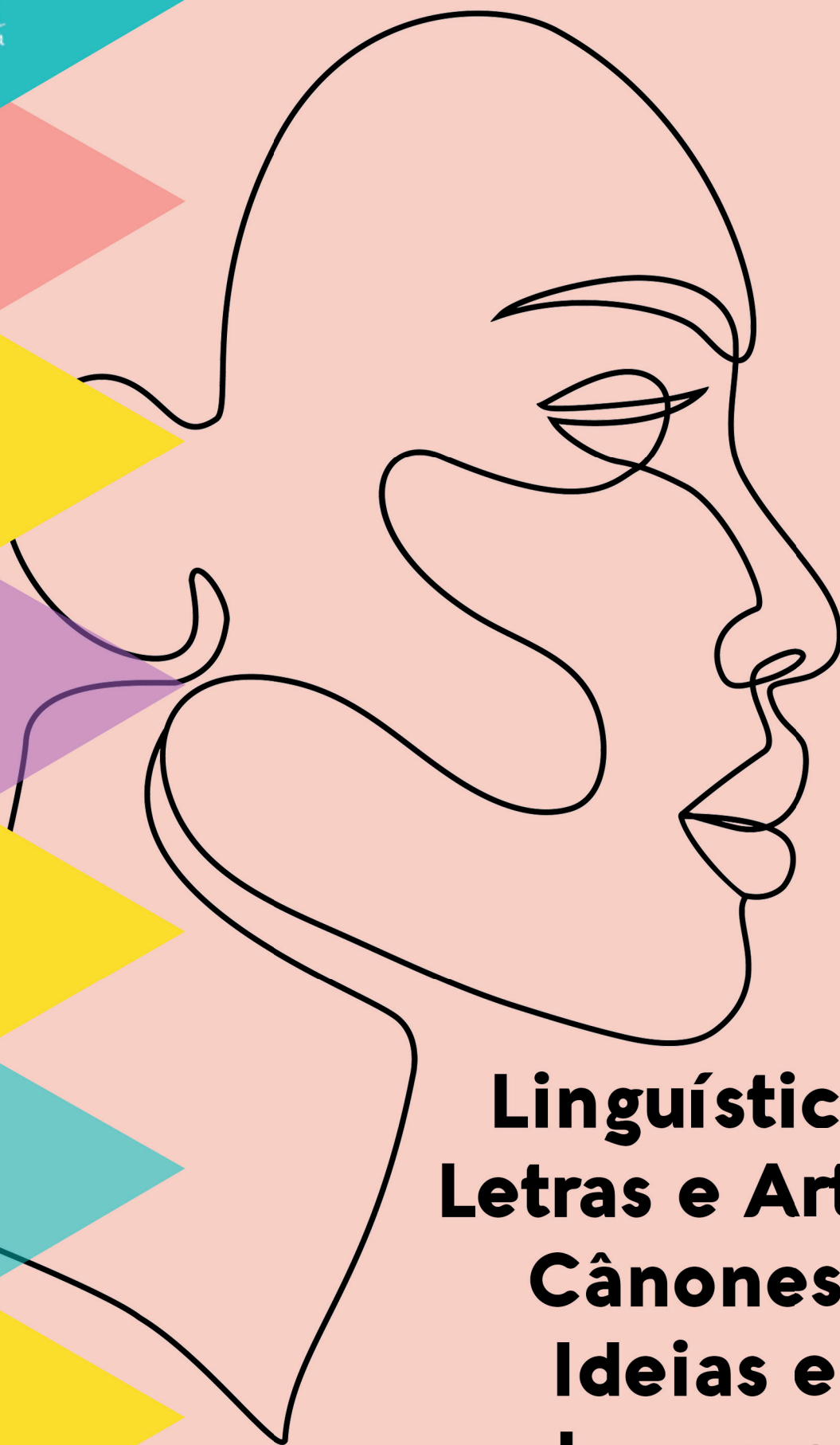
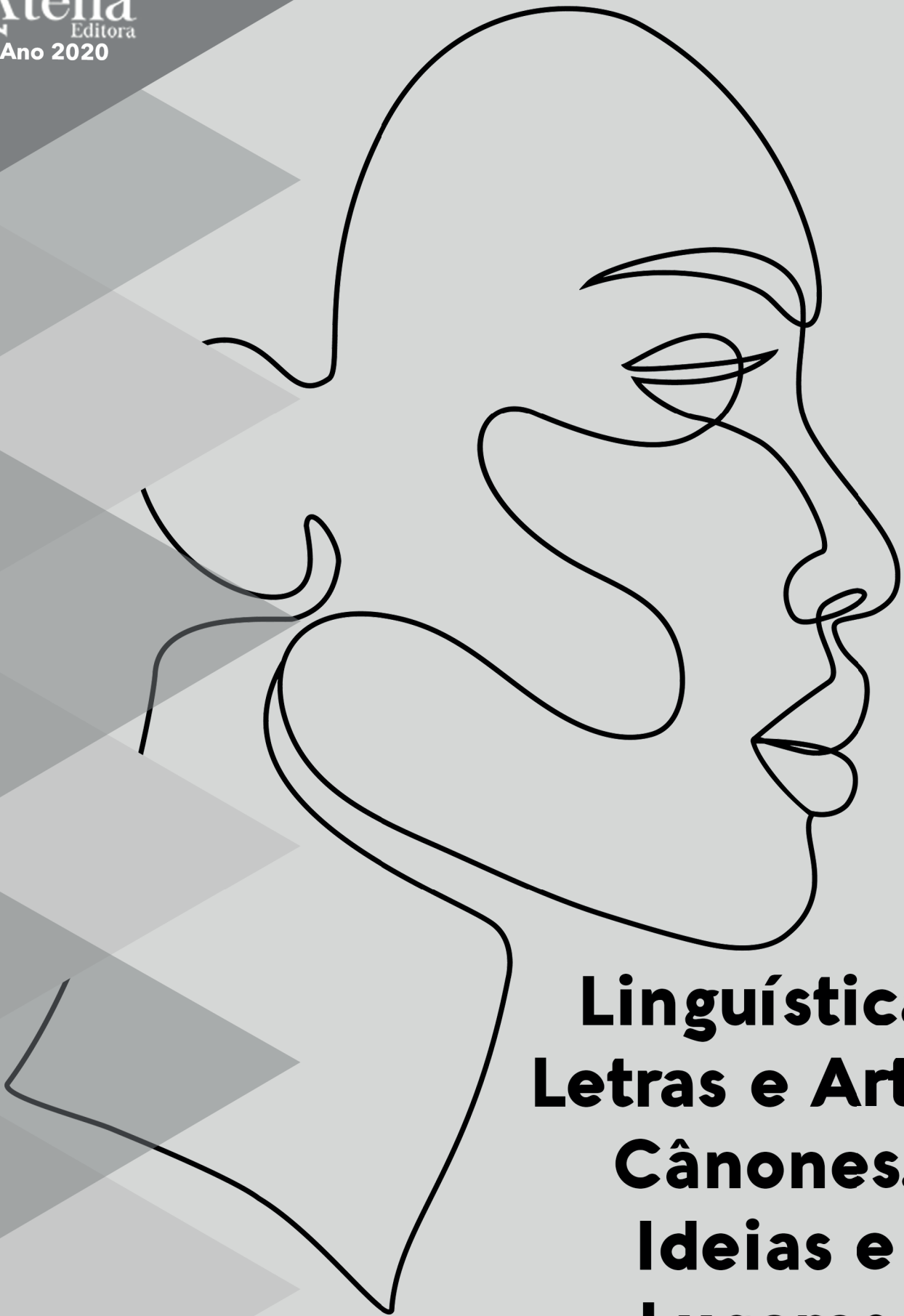


Atena
Editora
Ano 2020



**Linguística,
Letras e Artes:
Cânones,
Ideias e
Lugares**

Ivan Vale de Sousa
(Organizador)



**Linguística,
Letras e Artes:
Cânones,
Ideias e
Lugares**

Ivan Vale de Sousa
(Organizador)

2020 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2020 Os autores

Copyright da Edição © 2020 Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação: Natália Sandrini de Azevedo

Edição de Arte: Luiza Batista

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

Profª Drª 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

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

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. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense

Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

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. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros

Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice

Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso

Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Luis Ricardo Fernando da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª 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

Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
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. Dr. Cleberton Correia Santos – Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Profª Drª 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. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas
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 Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Profª Drª Eysler Gonçalves Maia Brasil – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Fernando José Guedes da Silva Júnior – Universidade Federal do Piauí
Profª Drª Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Profª Drª Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora
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
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás
Prof^a Dr^a 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
Prof^a Dr^a Luciana do Nascimento Mendes – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Prof^a Dr^a Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Me. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Me. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Me. Adalto Moreira Braz – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof^a Dr^a Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof^a Dr^a Andrezza Miguel da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Prof. Dr. Antonio Hot Pereira de Faria – Polícia Militar de Minas Gerais
Prof^a Ma. Bianca Camargo Martins – UniCesumar
Prof^a Ma. Carolina Shimomura Nanya – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Ma. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Prof^a Dr^a Cláudia Taís Siqueira Cagliari – Centro Universitário Dinâmica das Cataratas
Prof. Me. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Prof^a Ma. Daniela da Silva Rodrigues – Universidade de Brasília
Prof^a Ma. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Douglas Santos Mezacas – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
Prof. Me. Eduardo Gomes de Oliveira – Faculdades Unificadas Doctum de Cataguases
Prof. Me. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Prof. Me. Euvaldo de Sousa Costa Junior – Prefeitura Municipal de São João do Piauí
Prof^a Ma. Fabiana Coelho Couto Rocha Corrêa – Centro Universitário Estácio Juiz de Fora
Prof. Dr. Fabiano Lemos Pereira – Prefeitura Municipal de Macaé
Prof. Me. Felipe da Costa Negrão – Universidade Federal do Amazonas
Prof^a Dr^a Germana Ponce de Leon Ramírez – Centro Universitário Adventista de São Paulo
Prof. Me. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
Prof. Dr. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
Prof. Me. Gustavo Krahl – Universidade do Oeste de Santa Catarina
Prof. Me. Helton Rangel Coutinho Junior – Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro
Prof^a Ma. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz – University of Miami and Miami Dade College
Prof^a Ma. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Prof. Me. Jhonatan da Silva Lima – Universidade Federal do Pará
Prof. Me. José Luiz Leonardo de Araujo Pimenta – Instituto Nacional de Investigación Agropecuaria Uruguay
Prof. Me. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco

Profª Ma. Juliana Thaisa Rodrigues Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa
 Profª Drª Kamilly Souza do Vale – Núcleo de Pesquisas Fenomenológicas/UFPA
 Profª Drª Karina de Araújo Dias – Prefeitura Municipal de Florianópolis
 Prof. Dr. Lázaro Castro Silva Nascimento – Laboratório de Fenomenologia & Subjetividade/UFPR
 Prof. Me. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
 Profª Ma. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
 Profª Ma. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
 Profª Drª Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
 Prof. Me. Lucio Marques Vieira Souza – Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe
 Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
 Prof. Dr. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual do Paraná
 Prof. Dr. Michel da Costa – Universidade Metropolitana de Santos
 Prof. Dr. Marcelo Máximo Purificação – Fundação Integrada Municipal de Ensino Superior
 Prof. Me. Marcos Aurelio Alves e Silva – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo
 Profª Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
 Prof. Me. Ricardo Sérgio da Silva – Universidade Federal de Pernambuco
 Prof. Me. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
 Profª Ma. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
 Profª Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
 Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana
 Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
L755	<p>Linguística, letras e artes [recurso eletrônico] : cânones, ideias e lugares 1 / Organizador Ivan Vale de Sousa. – Ponta Grossa, PR: Atena, 2020.</p> <p>Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader. Modo de acesso: World Wide Web. Inclui bibliografia ISBN 978-65-5706-116-9 DOI 10.22533/at.ed.169201906</p> <p>1. Abordagem interdisciplinar do conhecimento. 2. Artes. 3. Letras. 4. Linguística. I. Sousa, Ivan Vale de.</p> <p style="text-align: right;">CDD 407</p>
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

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

APRESENTAÇÃO

Ao escrever esta apresentação não tem como não pensar na situação que o país se encontra imerso. Muitas cidades em isolamento social, outras relaxando as medidas de prevenção e de combate à pandemia do novo coronavírus (Sars-CoV-2) da Covid-19, que tem ceifado milhares de vida. Seria injustiça da minha parte se no início desta exposição não externasse os meus sinceros sentimentos às pessoas que perderam seus entes queridos. Acredito que este é também o papel das ciências da linguagem, enxergar o ser humano nas suas diversas facetas e a que estamos passando não é uma das melhores, apesar de tudo, há esperanças de que tudo isso passará e, certamente, seremos pessoas melhores.

Falar de linguagem, linguística e arte é falar da comunicação estabelecida no fazer do sujeito. A iniciativa de comunicar ao outro o que está sendo produzido nas diversas regiões do país é uma ação necessária, sobretudo, dos estudos que estão sendo realizados com transparência e monitoração das propostas de investigação científica, já que produzir ciência no Brasil é um contínuo e pleno exercício de resistência no combate às fake News.

Todos os autores que se propuseram na caracterização deste e-book, mostram-se como sujeitos resistentes mediante as ineficiências de incentivos que nos últimos anos têm sido direcionadas à produção de ciência, sobretudo, a ciência linguística, da linguagem e artística no país que ainda não se convenceu de que é somente por meio da educação que escreveremos novas e coloridas páginas de oportunidades na existência desta e das gerações futuras.

Assim, as páginas que contemplam esta obra não são desbotadas pela carência de informações pertinentes que perpassam pelas áreas da linguística, da literatura e das artes. Estas páginas são coloridas com diferentes conhecimentos das áreas diferentes do saber em que todos os seus propósitos, finalidades e evidências de que o conhecimento constrói a diversidade e conscientiza-se na relevância do pensamento científico e da reflexão fortificada em cada discussão.

Neste e-book, estão organizados dezenove capítulos que repercutem a relevância da coletânea pela diversidade das reflexões propostas. Ao detalhar em cada capítulo como a linguagem dialoga com a linguística, com a literatura e com as artes, elaboramos uma cadeia de saberes multifacetados. Sendo assim, nestes dezenove textos temos a certeza de que a ciência se faz na diversidade e no respeito à pesquisa do outro, da sua função de cientista da linguagem marcada com ideias, ideais, contextos e estilos de escrita.

Esperamos que estas reflexões respinguem cores, cheiros e sabores ao contexto social e linguístico que o Brasil e o planeta estão passando. Em linhas gerais, autorizadas são todas as discussões diversas que enxergam nesta coletânea a certeza de que a produção e divulgação de conhecimentos instalem cenários transparentes e necessários da educação na formação dos sujeitos, portanto, resta-nos desejar: boa leitura!

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
ENSINO DE LÍNGUA INGLESA E O AUTISMO: DESAFIOS E POSSIBILIDADES	
Edijane Maíla Martins da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.1692019061	
CAPÍTULO 2	12
ESTUDO DOS DISCURSOS NO INSTAGRAM DE INFLUENCIADORAS DIGITAIS DO MERCADO DE MAQUIAGEM: HUDA KATTAN E NIINA SECRETS	
Beatriz Costa Fernandes Pereira	
Fred Izumi Utsunomiya	
DOI 10.22533/at.ed.1692019062	
CAPÍTULO 3	29
A INSTAURAÇÃO DA ARGUMENTATIVIDADE NO DISCURSO DE MUDIATIZAÇÃO DA CIÊNCIA	
Jairo Venício Carvalhais de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.1692019063	
CAPÍTULO 4	41
AS TRAMAS DA ENUNCIÇÃO	
Ivan Vale de Sousa	
DOI 10.22533/at.ed.1692019064	
CAPÍTULO 5	51
DA FEITURA DO DASEIN NEOLIBERAL: ANÁLISE SEMIÓTICA DO DISCURSO DO HERÓI DE INFINITE JEST, DE DAVID FOSTER WALLACE	
Henrique Reis Fatel	
DOI 10.22533/at.ed.1692019065	
CAPÍTULO 6	69
A LITERATURA COMO POSSIBILIDADE DE EMPODERAMENTO DO SUJEITO NEGRO	
Letícia Queiroz	
Epaminondas de Matos Magalhães	
DOI 10.22533/at.ed.1692019066	
CAPÍTULO 7	81
A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS SHAKESPEARIANAS ENQUANTO REPRESENTAÇÕES ESTÉTICAS DA SOCIEDADE ELISABETANA	
Fernanda Rafael da Paz	
Neide Aparecida da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.1692019067	
CAPÍTULO 8	89
A PAIXÃO SEGUNDO G.H COMO FERRAMENTA PARA A FORMAÇÃO DO SUJEITO NA EDUCAÇÃO BÁSICA	
Alice Duarte de Assis	
DOI 10.22533/at.ed.1692019068	

CAPÍTULO 9	105
CONTOS DE FADAS, FANTASIA E PROTAGONISMO FEMININO: UMA LEITURA DE <i>TRONO DE VIDRO</i> , DE SARAH J. MAAS	
Izabela Fernandes Simão	
DOI 10.22533/at.ed.1692019069	
CAPÍTULO 10	118
A CRIAÇÃO IDEOLÓGICA E O TRAUMA SOBRE <i>O CASAMENTO EM A PORTA E O VENTO</i> , DE JOSÉ BEZERRA GOMES	
Eldio Pinto da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.16920190610	
CAPÍTULO 11	132
A MANIFESTAÇÃO DO DIALETO <i>PAJUBÁ</i> NA MÚSICA <i>QUEER</i> BRASILEIRA	
Martiniano Marcelino de Macedo Torres	
DOI 10.22533/at.ed.16920190611	
CAPÍTULO 12	154
A POTÊNCIA DA NARRATIVA E A COMUNIDADE DOS CELIBATÁRIOS EM <i>AS CANÇÕES</i> , DE EDUARDO COUTINHO	
Mírian Sousa Alves	
Renata de Oliveira Ramos	
DOI 10.22533/at.ed.16920190612	
CAPÍTULO 13	165
A REFRAÇÃO HOMOFÓBICA NO JORNALISMO: ESTUDO DE CASO SOBRE O ASSASSINATO DE BRUNA	
Piero Dutra Vicenzi	
DOI 10.22533/at.ed.16920190613	
CAPÍTULO 14	173
ARQUITETURA WAURÁ - DESCRIÇÃO DO PROCESSO CONSTRUTIVO DA CASA TRADICIONAL DO POVO WAURÁ	
João Mário de Arruda Adrião	
Tirawá Waurá	
Thalysson Paulo Alves Pacheco	
DOI 10.22533/at.ed.16920190614	
CAPÍTULO 15	179
CULTURA E REGILIGIOSIDADE POPULAR, CONGADA EM ANGICAL: BREVE DISCUSSÃO	
Vera Regiane Brescovici Nunes	
Pedro Fernando Sahium	
Washington Maciel da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.16920190615	
CAPÍTULO 16	191
ENTRE ILHAS: ORIGENS, DESVIOS E NARRATIVAS NA MEDIAÇÃO CULTURAL	
Andressa Argenta	
Carolina Ramos Nunes	
DOI 10.22533/at.ed.16920190616	

CAPÍTULO 17	202
ENTRE O CAOS E A ORDEM: RELAÇÕES SOCIAIS E PERCEPÇÕES SOBRE O TERMINAL URBANO FRANCISCO ALVES RIBEIRO EM RIO BRANCO–ACRE	
Beatriz Tayná Souza Brito	
Marcia Meireles de Assis	
DOI 10.22533/at.ed.16920190617	
CAPÍTULO 18	213
BRASIL E PORTUGAL NA ENCRUZILHADA: A NEGAÇÃO DO FADO E A AFIRMAÇÃO DO SAMBA (1930-1939)	
Adalberto Paranhos	
DOI 10.22533/at.ed.16920190618	
CAPÍTULO 19	232
A DANÇA EM SEUS DIFERENTES RITMOS	
Karolaine Ramada Neves	
Aline Ditomaso	
DOI 10.22533/at.ed.16920190619	
SOBRE O ORGANIZADOR	237
ÍNDICE REMISSIVO	238

ENSINO DE LÍNGUA INGLESA E O AUTISMO: DESAFIOS E POSSIBILIDADES

Data de aceite: 01/06/2020

Data de submissão: 06/05/2020

Edijane Maíla Martins da Silva

Colégio Nossa Sra. de Lourdes - Rede IENS

Cajazeiras – PB

<http://lattes.cnpq.br/7933182995888875>

RESUMO: Com o passar dos tempos, fica cada vez mais fácil observar o aumento da busca pelo ensino de inglês, e isso tem ocorrido também em larga escala no que diz respeito ao ensino de inglês para crianças. Por ser a fase de maior abertura e absorção, ao ser exposta a um novo idioma ainda na infância, a criança não terá dificuldades no aprendizado da língua materna. Analisando todos estes aspectos pensa-se também na perspectiva da inclusão de crianças especiais no ensino de Língua Inglesa em escola regular, especialmente crianças autistas. Ao longo dos anos estudiosos e pesquisadores estudam sobre o autismo, sabe-se que se trata de uma síndrome que pode ser diagnosticada no ser humano nos primeiros anos de vida, podendo afetar a linguagem, o comportamento social e comportamentos relacionados a objetos e rotinas. Nessa perspectiva, o objetivo

do presente estudo é refletir sobre o processo de ensino e aprendizagem da Língua Inglesa com crianças autistas em escola regular. Sabe-se que há graus diferentes de autismo, porém, este artigo relata, de forma geral, como seria trabalhar com autistas em salas de aula com uma melhor preparação. Desenvolvido por meio de uma pesquisa bibliográfica e fundamentado em autores como Kirst (2015), Vygotsky (1996), Trouche (2002), Cunha (2015), entre outros, este trabalho se justifica pela necessidade de rever práticas pedagógicas diante dos processos de inclusão na educação. Logo, a partir dos resultados, pode-se afirmar que ensinar uma segunda língua para crianças com autismo pode ser uma forma de ajudá-las a se desenvolverem cada vez mais, tanto no aspecto cognitivo, quanto no social, visto que o estudo da Língua Inglesa permite que a criança interaja com as pessoas ao seu redor. Com a mediação da escola e da família, a criança autista pode avançar de maneira significativa no processo educacional.

PALAVRAS-CHAVE: Língua Inglesa. Autismo. Aprendizagem.

ABSTRACT: As time goes by, it's easier to see the increase in the search for teaching English, and it's also happened on a large scale with regard to teaching English to children. Because it's the phase of greatest openness and absorption, when exposed to a new language in childhood, the child won't have difficulties in learning the mother language. Analyzing all these aspects, one also thinks about the perspective of including special children in the teaching of English in regular schools, especially autistic children. Over the years scholars and researchers have studied autism, that is a syndrome that can be diagnosed in humans in the first years of life, and can affect language, social behavior and behaviors related to objects and routines. In this perspective, the objective of this study is to reflect on the process of teaching and learning the English language with autistic children in a regular school. There are different degrees of autism, however, this article describes, in general, what it would be like to work with autistic people in classrooms with better preparation. Developed through bibliographic research and based on authors such as Kirst (2015), Vygotsky (1996), Trouche (2002), Cunha (2015), among others, this work is justified by the need to review pedagogical practices in the face of inclusion processes on education. Therefore, from the results, it can be said that teaching a second language to children with autism can be a way to help them develop more and more, both in cognitive and social aspects, since the study of language English allows the child to interact with the people around them. With the mediation of the and the family, the autistic child can advance significantly in the educational process.

KEYWORDS: English language. Autism. Learning.

1 | INTRODUÇÃO

Com o passar dos tempos, fica cada vez mais fácil observar o aumento da busca pelo ensino de inglês, e isso tem ocorrido também em larga escala no que diz respeito ao ensino de inglês para crianças, pois, ao ser exposta ao novo idioma na escola ainda na infância, a criança o assimilará de forma espontânea e natural e poderá não apresentar dificuldades no aprendizado da língua materna, ao contrário do que é pensado por algumas pessoas, pois, é na infância que ela terá a chance de assimilar aspectos linguísticos de uma outra língua com facilidade, devido a plasticidade em seu cérebro, que está em constante transformação nesse período. Essa configura-se a fase de maior abertura e absorção para aprender.

Nessa fase, as crianças precisam aprender a gostar da língua mais do que qualquer outra coisa, e este deve ser seu principal objetivo. Isso não significa que elas não aprenderão muito – aprenderão sim, e você ficará surpreso com o tanto que aprendem – mas elas têm vários anos a sua frente para aperfeiçoar a língua. Se você proporcionar-lhes as primeiras experiências com o inglês de uma atmosfera afetiva e através de atividades que elas gostam, há uma boa chance de seus alunos se saírem bem em inglês no futuro. (ROTH, 1998 apud PIRES; PAIVA, 2001, p. 53).

Observando todos estes aspectos, pensa-se também na perspectiva da inclusão de crianças especiais no ensino de Língua Inglesa em uma escola regular, especialmente crianças autistas. O professor pode se achar “perdido” por não saber como lidar com o aluno que precisa de uma maior atenção, às vezes até por falta de informação ou formação devida com relação ao autismo. Ao longo dos anos, estudiosos e pesquisadores estudam sobre o autismo, sabe-se que se trata de uma síndrome que pode ser identificada no ser humano nos primeiros anos de vida, podendo afetar a linguagem, o comportamento social e comportamentos relacionados a objetos e rotinas. Logo que diagnosticada, a criança precisa de um acompanhamento de um profissional especialista na área da saúde para a realização de um diagnóstico confiável, assim a criança com autismo e suas famílias podem ser beneficiadas com essa devida atenção.

Diante disto, surgiu-se os seguintes questionamentos: como se dá o processo de ensino-aprendizagem dessas crianças? Quais os desafios enfrentados pelo professor em sala de aula? Quais as possibilidades de ensino diante destes desafios? Perante as essas questões, este trabalho foi desenvolvido a partir de uma pesquisa bibliográfica e fundamentado em autores como Kirst (2015), Vygotsky (1996), Trouche (2002), Locatelli e Vagula (2009), entre outros, e realizado na tentativa de encontrar possíveis respostas para ajudar no processo de ensino, não só nas aulas de Inglês, mas também no processo educacional como um todo, justificando-se pela necessidade de rever práticas pedagógicas, frente aos aspectos inclusivos da educação.

A pesquisa apresenta primeiro uma breve discussão sobre o ensino de inglês para crianças, em seguida a criança e o autismo em sala de aula e por fim os desafios que os educandos podem enfrentar, seguindo das possibilidades existentes e pertinentes para a inclusão nessas aulas.

2 | ENSINO DE LÍNGUA INGLESA PARA CRIANÇAS

Aprender uma nova língua é essencial nos dias atuais. Se tratando em aprender um novo idioma, estudiosos afirmam que quanto mais cedo para crianças, melhor para o desenvolvimento e ampliação do pensamento linguístico da língua em questão, pois elas assimilam uma língua estrangeira, em particular o inglês, com uma abrangente naturalidade e espontaneidade quando começam mais cedo, melhor ainda, no processo de alfabetização. Dessa forma poderão dedicar mais tempo ao aprendizado da língua, acumulando um conhecimento maior e mais sólido, por isso a necessidade de incentivar a aprendizagem da Língua Inglesa desde a infância. Nessa perspectiva, Vygotsky afirma:

[...] do ponto de vista do desenvolvimento psicológico, a memória, mais do que o pensamento abstrato, é característica definitiva dos primeiros estágios do desenvolvimento, ao longo do desenvolvimento ocorre uma transformação, especialmente na adolescência. [...]. (VYGOTSKY, 1988 apud BERGER; MORO; LAROCCA, 2010, p. 48).

Ao ser exposta ao novo idioma na escola, ainda na infância, a criança não terá dificuldades no aprendizado da língua materna, ao contrário do que é pensado por pais de alunos e algumas outras pessoas. As crianças são capazes aprender duas línguas distintas sem a possibilidade de qualquer confusão dos conhecimentos adquiridos, ela sabe diferenciar o momento de usar cada idioma.

É essencial salientar a importância da imersão ao ensinar um novo idioma. Não se deve ensinar somente as regras gramaticais, mas também apresentar, através de atividades lúdicas e dinâmicas, a cultura de países onde se fala o idioma em questão, neste caso, o inglês.

Trouche (2002, p. 81) afirma que:

[...] todo o professor de língua estrangeira busca os meios que permitam ao aluno a aquisição de competência comunicativa, isto é, do conhecimento não só de regras gramaticais, mas também de regras contextuais ou pragmáticas indispensáveis à interação social.

Para ensinar inglês às crianças o professor deve estar preparado para tal missão, pois o profissional deve fazer uso da ludicidade, bem como jogos e dinâmicas interativas, pois a criança necessita de interação para aprender algo, principalmente quando se trata de algo novo para ela, assim ela poderá demonstrar interesse e sentir-se motivada a continuar. Sobre a ludicidade Almeida (2008, online) acrescenta que:

O lúdico tem sua origem na palavra latina “ludus” que quer dizer “jogo”. Se achasse confinado a sua origem, o termo lúdico estaria se referindo apenas ao jogar, ao brincar, ao movimento espontâneo. A evolução semântica da palavra lúdica, entretanto, não parou apenas nas suas origens e acompanhou as pesquisas de Psicomotricidade. O lúdico passou a ser reconhecido como traço essencial de psicofisiologia do comportamento humano. De modo que a definição deixou de ser o simples sinônimo de jogo. As implicações da necessidade lúdica extrapolaram as demarcações do brincar espontâneo. Passando a necessidade básica da personalidade, do corpo e da mente. O lúdico faz parte das atividades essenciais da dinâmica humana. Caracterizando-se por ser espontâneo funcional e satisfatório.

O lúdico é, dessa forma, a ponte que une a vontade ao prazer por realizar atividades. O aluno encontra o seu contexto, desenvolve a aprendizagem e torna-se um agente transformador nesse processo.

Roth (1998 apud PIRES; PAIVA, 2001, p. 51) indica sete pontos presentes na vida da criança na infância que precisam ser permanecidos na prática docente do professor, para que as aulas percorram como o esperado:

1. ENERGIA: As crianças precisam se movimentar;
2. BARULHO: O professor pode controlar o barulho, mas não deve esperar que as aulas sejam silenciosas, é permitido que as crianças produzam barulhos positivos durante a execução de jogos e atividades movimentadas;
3. RAPIDEZ: Assim como as crianças aprendem rápido, também esquecem muito rápido, por isso os conteúdos ensinados devem ser revisados constantemente;

4. SENTIDOS: É necessário admitir oportunidades nas quais as crianças possam usar seus sentidos; além da fala, é preciso estimular o ver, ouvir, tocar cheirar e provar;

5. IMAGINAÇÃO: O educador deve aproveitar nas brincadeiras de 'faz de conta', a incrível habilidade das crianças de mesclar fantasia com a realidade; 6. ENTUSIASMO: O processo de aprendizagem deve ser acompanhado com os benefícios da alegria e do entusiasmo das crianças;

7. TEMPO: As crianças perdem o interesse facilmente, portanto, não se deve sobrecarregá-las, para que a progressão aconteça com o tempo.

Dentro das discussões sobre o ensino de inglês para crianças Figueiredo também diz:

A idade do indivíduo é um dos fatores que determinam o modo pelo qual se aprende uma língua. Mas as oportunidades para a aprendizagem, a motivação para aprender, e as diferenças individuais são também fatores determinantes para o sucesso na aprendizagem. (FIGUEIREDO, 1997 apud GOLÇALVES, 2009 p. 02).

Os autores trazem a reflexão da grande importância do tentar fazer a criança interagir em sala de aula, podendo ser através de jogos ou brincadeiras. E, diante deste ponto de vista, percebe-se que todos esses cuidados e atenção, que se deve ter no planejamento de aulas de inglês para crianças, devem ser redobrados ao pensar em aulas para autistas, pois, além de todas as peculiaridades de uma criança, elas têm suas características próprias, sendo estas relacionadas ao transtorno.

3 | A CRIANÇA E O AUTISMO

Atualmente um dos assuntos mais indagados e que vem sendo estudado ao longo dos anos, o autismo trata-se de um transtorno global do desenvolvimento, caracterizado como sendo uma desordem neurológica que compromete o indivíduo em seu desenvolvimento social pleno.

O termo autismo origina-se do Grego *autós*, que significa "de si mesmo". Foi empregado pela primeira vez pelo psiquiatra suíço E. Bleuler, em 1911, que buscava descrever a fuga da realidade e o retraimento interior dos pacientes acometidos de esquizofrenia. (CUNHA, 2015, p. 20)

Segundo Kirst (2015, p. 6) "o autismo é um transtorno no desenvolvimento que dura por toda a vida. Ele faz parte do espectro do autismo". Ele diz ainda que "a palavra 'espectro' é usada porque, embora todas as pessoas com autismo tenham três principais áreas de dificuldade em comum, sua condição vai impactá-las de maneiras muito diferentes".

De acordo com Kirst (2015) as três áreas de dificuldades que são em comum em autistas, são:

1. **Dificuldade na comunicação social:** para as pessoas com transtorno do espectro autismo, a linguagem corporal pode parecer tão estranha quanto ouvir uma língua estrangeira desconhecida. As pessoas com autismo têm dificuldades com a linguagem verbal e não verbal. Muitas compreendem a linguagem de forma muito literal

e acham que as pessoas sempre querem expressar exatamente aquilo que dizem. Algumas pessoas com autismo talvez não falem ou tenham uma fala bastante limitada. Geralmente entendem o que as outras pessoas lhe dizem, mas elas próprias utilizam meios alternativos de comunicação, como linguagem de sinais ou símbolos visuais.

2. Dificuldade na interação social: as pessoas com autismo, muitas vezes, têm dificuldade em reconhecer ou compreender as emoções e sentimentos das outras pessoas, bem como expressar os seus próprios sentimentos e emoções, o que pode dificultar a sua inserção na vida social.

3. Dificuldade com a imaginação social: a imaginação social nos permite compreender e prever o comportamento das outras pessoas, entender ideias abstratas e imaginar situações que estejam fora de nossa rotina diária imediata. Dificuldade com a imaginação social significa que as pessoas autistas têm limitações em: compreender e interpretar pensamentos, sentimentos e ações de outras pessoas; prever o que vai acontecer a seguir ou o que poderia acontecer a seguir; compreender o conceito de perigo (...); participar de jogos e atividades imaginativos (...); preparar-se para mudanças e fazer planos para o futuro; lidar com situações novas ou desconhecidas. A dificuldade com a imaginação social não deve ser confundida com falta de imaginação. Muitas pessoas com autismo são bastante criativas e podem se tornar excelentes artistas, músicos ou escritores, por exemplo. (KIRST, 2015, p. 7).

Diante destas principais áreas de dificuldade percebe-se que cada autista é um ser único, com peculiaridades e características próprias, por isso a criança com autismo responde à estímulos ou intervenções de modo particular, e no seu próprio tempo, necessitando de uma atenção individualizada por parte da família e comunidade escolar.

Na sociedade ainda há paradigmas com relação a pessoas com autismo, como por exemplo, a criança é vista como um ser inativo, sem participação considerável, principalmente no âmbito escolar, como ressalta Freitas (2012, p. 11):

[...] quando se ouve a palavra autismo, é comum que as pessoas tenham uma imagem ou definição do que para elas é essa patologia, facilitado por todas as informações e pelas classificações, ou até mesmo encontram-se pessoas que não sabem nada sobre. É muito fácil encontrar as definições postas do lado dos paradigmas criados sobre o autismo, como sendo crianças que não falam; que ficam isoladas balançando o corpo de maneira repetitiva e brincando com algo incansavelmente. Essa cena até pode ilustrar uma pessoa com autismo. Mas não se limita a isso.

Ainda sobre esses paradigmas, Sacks acrescenta:

A maioria das pessoas (e, de fato, dos médicos), se questionada sobre o autismo, faz uma imagem de uma criança profundamente incapacitada, com movimentos estereotipados, talvez batendo com a cabeça, com uma linguagem rudimentar, quase inacessível: uma criatura a quem o futuro não reserva muita coisa. (SACKS, 1995, p. 255).

É importante ressaltar que, para o processo de desenvolvimento das habilidades das crianças com autismo ocorrer de fato, o apoio e amor familiar, acompanhamento especializado e uma união direta entre família e escola são fatores determinantes. Como afirmam Gomes; Balbino; Silva (2014, p. 4)

[...] é de suma importância que a inclusão seja iniciada no contexto familiar, e que os pais ao receberem o diagnóstico do autismo busquem o auxílio de diversos profissionais e mantenham uma interligação com a escola e suas metodologias de ensino.

Em concordância com os autores citados anteriormente, é importante que, logo que diagnosticado, a família entre em contato com a escola para que seja realizado um bom trabalho. São muitas as informações relevantes que apenas os pais de alunos autistas têm conhecimento, e que o professor precisa saber. A partir de uma comunicação constante com esses pais, o educador pode estar apto para adequar suas práticas pedagógicas as necessidades particulares de ensino da criança com autismo.

Deve-se levar em consideração que a atuação de um profissional psicopedagogo com a família, no diagnóstico ou na avaliação, já se configura na intervenção dinâmica do lar e que há diferenças entre intervenção e tratamento. Assim, Cunha (2015, p.88) ressalta que:

O termo tratamento refere-se usualmente à terapêutica medicamentosa ou não, enquanto a intervenção pode ser compreendida como a busca por um desenvolvimento melhor das habilidades do indivíduo com vista à superação de suas dificuldades.

Tanto o tratamento quanto a intervenção devem ser conjuntamente conduzidos por uma equipe de profissionais especializados em suas diferentes áreas.

4 | DESAFIOS PARA INCLUSÃO DO ALUNO COM AUTISMO NAS AULAS DE LÍNGUA INGLESA

A Língua Inglesa é uma importante ferramenta de desenvolvimento da aprendizagem para todas as crianças. Ela coopera com a formação de um cidadão capaz de relacionar-se com diferentes modos de organização cultural e social, e pode, também, proporcionar melhores perspectivas educacionais igualitárias.

Os PCNs da língua estrangeira (1998, p. 38) ressaltam que:

O papel educacional da Língua Estrangeira é importante, desse modo, para o desenvolvimento integral do indivíduo, devendo seu ensino proporcionar ao aluno essa nova experiência de vida. Experiência que deveria significar uma abertura para o mundo, tanto o mundo próximo, fora de si mesmo, quanto o mundo distante, em outras culturas. Assim, contribui-se para a construção, e para o cultivo pelo aluno, de uma competência não só no uso de línguas estrangeiras, mas também na compreensão de outras culturas.

Isso nos remete a uma reflexão acerca da importância da Língua Inglesa como componente curricular na educação de crianças com autismo, em que isso pode ajudar no desenvolvimento dessas crianças.

Diante desse processo, percebe-se que o professor pode enfrentar vários desafios. Um deles já começa na infância, pois é nesta fase em que se ensina o processo de autonomia às crianças, como pegar o lanche sozinho e escovar os dentes após o recreio, por exemplo. A criança com autismo não terá essa autonomia natural, o que parece ser aparentemente simples, para ela pode não ser, e o professor deve ter consciência disso.

Para aprender um novo idioma é necessário que haja comunicação e que o indivíduo possa interagir com o outro. Como já mencionado neste trabalho, o

autismo é uma síndrome que compromete a comunicação da criança e a priva da interação com os demais. Como afirma Cunha (2015):

A linguagem para comunicação social demanda, em sua essência, a abstração e a codificação e, por isso, ela se torna extremamente literal e desprovida de símbolo no universo autístico. Ocorre profunda dificuldade para dar sentido a ela e utilizá-la para fins de comunicação. (p.41)

E o que o professor deve fazer quanto a isso? Esse é um dos maiores desafios pautados ao ensinar inglês para crianças com autismo. Estes aspectos são, de forma geral, levados em consideração em todos os contextos de ensino-aprendizagem.

Embora no processo de ensino de Língua Inglesa ao aluno com autismo apareçam determinados obstáculos, essa prática não deve ser vista como “improvável”, pois é nesse processo de ensino que o aprendiz autista pode ter a oportunidade de aprender sobre novas culturas e países, enxergando-se como um cidadão do mundo que também faz parte da sociedade na qual está inserido.

5 | REFLEXÕES SOBRE AS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS PARA INCLUSÃO DO AUTISTA NA SALA DE AULA DE LÍNGUA INGLESA

No processo educacional a escola deve direcionar e preparar todos os profissionais que dela fazem parte. É de extrema importância que os educadores estejam devidamente preparados para receber a criança autista com uma visão inclusiva e acolhedora, permitindo assim uma boa adaptação do aluno ao novo contexto escolar.

De acordo com Locatelli e Vagula (2009, p. 6):

[...] investir na formação irá facilitar a implementação da proposta de educação inclusiva, a qual envolve toda uma preparação do professor que, com base nas dificuldades e diferenças do alunado, buscará novas formas de ensinar e de aperfeiçoar seu trabalho em sala de aula.

Em consonância com este aspecto inclusivo, Cunha (2015) complementa afirmando que:

O trabalho na escola estabelece impreterivelmente a ação. A ação move os corações bem mais do que as teorias. Não se constroem os movimentos de aprendizagem somente com a qualidade das nossas ideias, mas, principalmente, com o valor das nossas ações. (p. 52)

No tocante ao ensino de Língua Inglesa para estas crianças, exige-se que os professores sejam devidamente capacitados para tal, pois estas apresentam características e dificuldades peculiares referentes ao aprendizado. É indispensável o uso de metodologias apropriadas e da criação de um ambiente de sala de aula que envolva o aluno com autismo e que o encoraje a querer desenvolver gradativamente as novas descobertas da língua em questão. “Os alunos necessitam encontrar na estrutura do ambiente a acolhida natural que estabelece uma disciplina espontânea, que não subjuga o espírito do homem,

mas prepara-o para o aprendizado.” (CUNHA, 2015, p. 100)

Segundo Vygotsky (1996), o processo de aprendizagem das crianças depende essencialmente da interação social. No processo descrito por ele como Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP), o professor necessita ter a consciência de que ele agirá com mediador deste aprendizado, então o mesmo deve agir no auxílio a essas crianças no que diz respeito ao desenvolvimento de todos os aspectos linguísticos e culturais que envolvam o idioma abordado, proporcionando a interação e permitindo que os alunos desenvolvam novas experiências.

Vygotsky (1996, p. 60-61) acentua que:

Um aspecto essencial do aprendizado é o fato de ele criar a zona de desenvolvimento proximal; ou seja, o aprendizado desperta vários processos internos de desenvolvimento, que são capazes de operar somente quando a criança interage com pessoas em seu ambiente e quando em operação com seus companheiros. Uma vez internalizados, esses processos tornam-se parte das aquisições do desenvolvimento independente da criança.

Levando em consideração a ZDP, é imprescindível que quando ocorrem dificuldades de comunicação no educando, há a precisão de um suporte educacional para a promoção da interação social na escola, na família e demais ambientes. Dessa maneira, Cunha (2015, p. 80-81) diz que o autista necessitará adquirir:

- *Compreensão da linguagem para sua utilização:* a fala é uma forma de linguagem, mas, se houver dificuldades nessa área, poderão ser utilizados outros recursos de comunicação [...] que devem ser estimulados juntamente com a fala.
- *Habilidades de letramento:* mesmo diante das limitações de autismo, o professor deve propiciar as possibilidades de acesso a todos os saberes possíveis.
- *Habilidades com diferentes meios de comunicação:* pode ser que o autista não domine amplamente uma linguagem e necessite de outros recursos comunicativos.
- *Capacidade para superar frustração e a irritabilidade que podem advir das dificuldades de comunicação:* é normal o autista ficar irritado por não conseguir expressar o que pensa. É crucial para ele, como aprendente, que o professor o compreenda e o ajude nessas horas. A primeira maneira de ajudá-lo é procurar entender o modo como ele se expressa.

Diante disto os docentes devem oferecer a esses alunos a possibilidade do desenvolvimento de novas habilidades relacionadas ao novo idioma e uma atuação efetiva no campo de estudo deste, que aconteça desde o âmbito educacional ao espaço no qual estão inseridos.

As aulas devem ser, assim, planejadas de uma forma que possa chegar a esse aluno, para que, dentro das suas particularidades e limitações, ele possa alcançar algum resultado positivo. Dessa maneira, é de suma importância que o docente busque sempre formas diferenciadas para trabalhar e efetivar a aprendizagem dessas crianças com autismo e que se faça uso de procedimentos metodológicos e avaliativos diferenciados de forma que respeite o tempo de aprendizado de cada uma dessas crianças.

Dessa forma entender-se que: “A criança com autismo é capaz de aprender, como as outras crianças, entretanto, faz-se necessária a utilização de técnicas [...] considerando as características do modo de ser e estar [...] dessa criança” (COSCIA, 2010, p. 19).

6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com os resultados obtidos após a pesquisa bibliográfica, revela-se que o ensino e aprendizagem de Língua Inglesa pode contribuir no processo do desenvolvimento cognitivo e social do aluno com autismo, visto que esse idioma pode ajudar a criança a interagir e socializa-se com os demais ao seu redor. Por meios de aulas dinâmicas e interativas a criança pode se sentir motivada na aprendizagem de um novo idioma.

No processo de inclusão o professor pode enfrentar vários desafios em sala de aula, mas cabe ao mesmo estudar, pesquisar e investir em sua formação, para que, junto com a família, possa contribuir com a educação dos autistas. Frisa-se a importância da conscientização por parte dos docentes, e de toda a escola, sobre a necessidade de adaptação das práticas de sala de aula, sendo possível, dessa forma, atender as necessidades educacionais desses alunos.

No tangente as dificuldades de aprendizagem detectadas em crianças com autismo, percebe-se que cada uma tem suas particularidades, necessitando, assim, de uma atenção individualizada. Em um trabalho minucioso e colaborativo entre família e escola, desde o diagnóstico, tudo isso pode ser possível para que haja aprendizagem e interação da criança autista no processo de ensino de Língua Inglesa.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Anne. **Ludicidade como instrumento pedagógico**. Disponível em: <<http://www.cdof.com.br/recrea22.htm>>. Acesso em: 09 set. 2019.

BERGER, M.V.B.; MORO, N.O.; LAROCCA.P. **Psicologia da educação 2**. Ponta Grossa: UEPG/NUTEAD, 2010.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Língua Estrangeira — 5a. - 8a. séries**. Brasília: MEC/SEF, 1998.

COSCIA, M. R. **As intervenções do professor na aprendizagem de crianças com autismo no Ensino Fundamental I**. Disponível em: <www.crda.com.br/tccdoc/47.pdf>. Acesso em: 13 set. 2019.

CUNHA, Eugênio. **Autismo e inclusão: Psicopedagogia e práticas educativas na escola e na família**. 6 ed. Rio de Janeiro: Wak Ed., 2015.

FREITAS, A. R. W. **O desenvolvimento da linguagem no autismo**. Disponível em:<<http://bibliodigital.unijui.edu.br:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1386/O%20desenvolvimento%20da%20linguagem%20no%20autismo.pdf?sequence=1>> Acesso em: 09 set. 2019.

GOLÇALVES, R.M. A necessidade de incentivar a aprendizagem da língua inglesa desde a infância. Revista

Don Domênico. Periódico de Divulgação Científica da Faculdade Don Domênico. Ano 2009, n.2. Disponível em

<http://faculdadedondomenico.edu.br/revista_don/artigo2_ed2.pdf>. Acesso em: 02 set. 2019.

GOMES, M. A. S.; BALBINO, E.S.; SILVA, M. K. **Inclusão escolar**: um estudo sobre a aprendizagem da criança com autismo. 2014. Disponível em: <<http://educonse.com.br/viiicoloquio>> Acesso em: 12 set. 2019.

KIRST, Nelson. (org.). **O que é autismo e como reconhecê-lo**. São Leopoldo: Oikos, 2015.

LOCATELLI, A. C. D.; VAGULA E. **Fundamentos da educação especial**: pedagogia. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2009.

PIRES, S.S. **Vantagens e desvantagens do ensino de língua estrangeira na educação infantil**: um estudo de caso. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

SACKS, O. **Um antropólogo em marte**: sete histórias paradoxais. São Paulo: Editora Schwarcz, 1995.

TROUCHE, Lygia M. G. Ensino de Português – Língua Estrangeira - interface com aspectos socioculturais. (org.) **Português para estrangeiros**: perspectivas de quem ensina. Niterói: Intertexto, 2002.

VYGOTSKY, L. S., LURIA, A. R. **Estudos sobre a História do Comportamento**: Símios, Homem Primitivo e Criança. Porto Alegre: Artes Médicas. 1996. Disponível em: <<http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/vygotsky-a-formac3a7c3a3osocial-da-mente.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2019.

ESTUDO DOS DISCURSOS NO INSTAGRAM DE INFLUENCIADORAS DIGITAIS DO MERCADO DE MAQUIAGEM: HUDA KATTAN E NIINA SECRETS

Data de aceite: 01/06/2020

Data de submissão: 19/05/2020

Beatriz Costa Fernandes Pereira

Universidade Presbiteriana Mackenzie, CCL

São Paulo – São Paulo

<http://lattes.cnpq.br/5980324911915232>

beatrizcfp@outlook.com

Fred Izumi Utsunomiya

Universidade Presbiteriana Mackenzie, CCL

São Paulo – São Paulo

<http://lattes.cnpq.br/4668673657929831>

fred@nacl.com.br

RESUMO: Esta pesquisa tem como objetivo fazer uma breve análise comparativa dos discursos das influenciadoras digitais Huda Kattan e Bruna Santana Martins (Niina Secrets) da área de beleza e maquiagem no Instagram, num determinado período selecionado. A receptividade de seus posts no Instagram é medida, entre outras métricas, pelo número de seguidores, de postagens e de interações. Huda é americana e possui 33 milhões de seguidores e publica em inglês, o que amplia consideravelmente sua audiência. Bruna é brasileira, tem mais de 3 milhões de seguidores

e publica em português no Instagram NiinaSecrets. São dois fenômenos de audiência (uma em nível local e outra em nível global) que exploram um tópico universal: a maquiagem e beleza. Uma grande audiência resulta de dois fatores comunicacionais: a identificação do público com o tema e emissor da mensagem (interesse e empatia) e a aceitação do conteúdo oferecido (satisfação). Esses dois elementos podem ser analisados como estratégias de comunicação, nos quais o conteúdo é construído através do discurso do emissor. A maquiagem é uma manifestação artística e cultural milenar do ser humano que tem a necessidade de se afirmar e de se diferenciar no grupo social no qual está integrado. Há indícios do uso de maquiagem desde a pré-história, mas a partir do século XX é que essa prática se torna um empreendimento comercial de grande expressão, apoiado principalmente pelo advento dos meios de comunicação de massa e, especialmente, ascensão das mídias digitais como base dos negócios disruptivos nos últimos anos.

PALAVRAS-CHAVE: Instagram. Influenciadoras Digitais. Maquiagem.

THE DISCOURSE ANALYSIS OF THE BEAUTY MARKET'S DIGITAL INFLUENCERS ON INSTAGRAM: HUDA KATTAN AND NIINA SECRETS

ABSTRACT: The main objective of this project is a brief comparative discourse analysis of the digital influencers Huda Kattan and Bruna Santana Martins (Niina Secrets) of beauty market and makeup on Instagram, for a certain period. The receptivity of their posts on Instagram are measured, along other metrics, by the number of followers, posts and interactions. Huda is an American woman with 33 million followers on Instagram and publishes her posts in English, which amplifies her audience. Bruna (Niina Secrets) is a Brazilian woman with 3 million followers and publishes in Portuguese on her Instagram profile, Niina Secrets. They are widely relevant (Huda at international level and Niina at national level), that explores one universal topic: makeup and beauty. A large audience results in two communication elements: public has a sense of identification with the digital influencers (attention and empathy) and agreement of what is exposed (satisfaction). Both elements can be analyzed as communication strategy, which the content is made by the communicator of the message. Makeup is an artistic and cultural manifestation of the human being, which needs differentiation of the social group which is integrated. There is some evidence of the makeup usage in prehistory, since XX century this practice becomes such a wide business with a great expansion, supported by the mass media.

KEYWORDS: Instagram. Digital Influencers. Makeup.

1 | INTRODUÇÃO

A humanidade está sempre em desenvolvimento, proporcionando transformações que se traduzem em novos tipos de relações entre as pessoas e as organizações. Essas mudanças disseminam novos valores e comportamentos impactando as culturas locais e globais. Esse contexto sociocultural e econômico das últimas décadas foi chamado de “terceira onda”, por Alvin Toffler, que identificou, em 1980, que a base dessa mudança paradigmática era o crescente volume de informações disseminadas com grande magnitude, paralelamente a um processo de “desmassificação” da comunicação de massa (TOFFLER, 2001, p.173). Esse panorama previsto por Toffler é característica da atual sociedade digital.

O desenvolvimento e a consolidação da informática e da Internet no final do último século, propiciou que novas tecnologias moldassem as redes sociais digitais transformando profundamente as relações sociais, com implicações culturais e econômicas significativas. Essas redes selecionam e classificam diferentes grupos de indivíduos e, ao mesmo tempo, desconstruem o paradigma do espectador passivo e meramente consumidor, que agora é empoderado pela capacidade de interlocução imediata através da produção e veiculação de conteúdo próprio, desafiando o antigo monopólio de controle dos meios de comunicação tradicionais por parte da indústria da comunicação que dominou o século XX. O internauta

deixa de ser meramente alvo e consumidor de produtos comunicacionais e obtém o poder de ser, também, produtor e distribuidor de conteúdo – prosumer (TOFFLER, 2001), “concorrendo” com meios de comunicação comercial estabelecidos e consolidados como as revistas e os canais de televisão. Essa transformação no setor comunicacional impactou o mercado tradicional de beleza, no qual somente grandes empresas apresentavam e impunham tendências. Hoje, as redes sociais digitais (Facebook, Instagram e YouTube) são os principais instrumentos de propagação de informações sobre produtos de maquiagem dessa indústria por meio dos influenciadores digitais, que ditam estilos de vida e opinam sobre produtos de maquiagem e têm repercussão maiores que a mídia paga tradicional. Bruna Santana Martins, também conhecida como Niina Secrets, tem 24 anos, reside em São Paulo, no Brasil, e utiliza sua página na Internet (niinasecrets.com.br), seus canais no YouTube (Niina Secrets e NiinaVlog) e seu Instagram para opinar sobre novos produtos de maquiagem, tutoriais de como utilizá-los e seu dia a dia. Além disso, possui sua própria marca de produtos de beleza. O outro objeto de investigação desse estudo, é a americana residente em Dubai, Emirados Árabes, Huda Kattan, de 35 anos, que, além de seu canal no YouTube, está presente na Internet através de seu site (hudabeauty.com) e de sua página no Instagram, meios nos quais apresenta aspectos diversos de sua vida e promove sua marca Huda Beauty de cosméticos. O Instagram dessas duas influenciadoras digitais da área de maquiagem e beleza são a base desta pesquisa.

1.1 Justificativa, problema de pesquisa, objetivo e hipóteses

O tradicional modelo mercadológico da indústria de comunicação, formada pelo tripé composto por anunciantes, veículos e intermediários (agências de propaganda, institutos de pesquisa, produtoras de vídeo, gráficas etc.) e público alvo está em grande transformação. Esse modelo, no qual a propriedade dos meios e veículos de comunicação por parte de grandes grupos econômicos era o fundamento, está sendo ameaçada pela ascensão de novos modelos de negócio – todos baseados na Internet – e mudança dos hábitos de consumo de mídia. As cadeias de televisão aberta foram impactadas com o advento da TV a cabo, que por sua vez, está ameaçada pelos grupos produtores de conteúdo via streaming – consumo de filmes, principalmente – como a NetFlix, a Amazon, Google Play, GloboPlay, HBO etc. A audiência das TVs migrou também para a Internet não somente para o streaming, mas para o uso das redes sociais (Facebook, YouTube etc.), consulta a sites, e consumo de games on line. Em suma, o tempo dispendido na TV diminuiu e migrou para outras plataformas. O mesmo aconteceu com as revistas, os jornais impressos e o rádio. A audiência, a grande “produto” oferecido aos anunciantes – a parte que financia o tripé da indústria publicitária – diminuiu nos meios de comunicação tradicional, pois o comportamento do consumidor mudou devido à introdução de novos meios de comunicação digital. Mas à parte dos grandes grupos econômicos que se digladiam nesse novo panorama, os influenciadores digitais, que possuem páginas na Internet,

canais no YouTube, páginas no Instagram, tiveram acesso ao mercado de cosméticos e beleza utilizando-se desses meios, sem grandes investimentos, subvertendo a lógica do mercado comunicacional estabelecido até então. Nesse panorama, o estudo acadêmico de uma plataforma digital em ascensão – o Instagram – sobretudo no segmento de beleza feminina, por parte de influenciadores digitais, mostra-se relevante.

Como problema desta pesquisa, apresentado o contexto no qual ela se posiciona, pode-se estabelecer a seguinte pergunta-problema: Na atual configuração do mercado comunicacional da indústria da beleza – mais especificamente área de cosméticos e maquiagem – no qual influenciadores digitais ocupam uma posição estratégica para a divulgação e fortalecimento das marcas desse segmento, como é construído esse discurso influenciador no Instagram? O meio de comunicação envolvido é a Internet, e os principais veículos possíveis de serem analisados são sites, blogs, canais do YouTube, páginas Facebook, contas no Twitter e páginas no Instagram. Entende-se que a identidade institucional de uma marca, hoje, é planejada para ser construída com o uso planejado de todos os meios disponíveis e que a imagem efetiva na mente do consumidor seria a somatória desses discursos, mais as informações obtidas por outros meios (revistas, televisão, jornais etc.), testemunhos e relatos de conhecidos e amigos, além da própria experiência pessoal do consumidor com a marca. No entanto, para fins de estudo, limitou-se a análise a um veículo, o Instagram, cuja utilização para a construção de imagem de marcas tem aumentado a cada dia.

O objetivo principal desta pesquisa é obter informações e conclusões por meio da análise dos discursos dos posts realizados em determinado período que fornecem elementos para a construção da imagem de marca. O objetivo secundário é, através dessas informações e conclusões, comparar as características desses discursos entre as duas influenciadoras digitais, levando em consideração a língua e o alcance geográfico e cultural a que cada uma delas se propõe a trabalhar.

Duas hipóteses permeiam esta pesquisa. A primeira é de que o veículo Instagram, por ter características como ter a possibilidade de conhecer o público atingido pelas postagens e suas reações em tempo imediato, permite mudanças no “editorial” da página em tempo recorde. Essa é a constatação da influência do prosumer nessas páginas, o consumidor que determina o “produto” a ser entregue pelo produtor. A segunda é de que, por se tratar de duas influenciadoras digitais que tratam do mesmo assunto, mas com público de culturas distintas – unidas apenas pela língua – e com alcance geográfico diferentes, poder-se-á identificar semelhanças em seus posts, assim como distinções entre eles.

O processo metodológico para a realização desta pesquisa foi composto por quatro etapas: 1) escolha do período a ser analisado; 2) seleção dos posts para análise; 3) utilização de critérios para análise baseados nos pressupostos da teoria semiótica de análise textual narrativa e discursiva e 4) comparação das duas análises e obtenção de

resultados finais.

2 | MAQUIAGEM: HISTÓRIA, CULTURA E INDÚSTRIA

Desde os primórdios da humanidade, a maquiagem é um meio de expressão do homem em seu corpo frisando seu status no seu meio social. Segundo Molinos (2009, p.12) o ato de se maquiar constitui e estrutura o estilo, a identidade e a singularidade do indivíduo que a prática. Na sociedade contemporânea, “os diferentes grupos sociais se distinguem uns dos outros não só pela posse de bens materiais, mas pelas suas formas corporais, pela sua conduta e modo de expressar-se” (LUPTON, 2000, p. 22).

No período Paleolítico Superior os líderes das tribos humanas, em busca de diferenciação das diversas comunidades que se formavam, utilizam adornos como colares feitos de dentes de suas caças, que indicavam quem era o responsável por prover alimento e segurança para o grupo social em que esse estava inserido. Esses adereços podem ser referências ancestrais dos adornos utilizados pelas pessoas.

Há cerca de 4 mil anos os conceitos beleza e vaidade começam a ser construídos: os assírios, persas e gregos os mostraram indícios de utilização de maquiagem e cuidados com o corpo. Os babilônios, no reinado de Nabucodonosor, utilizavam tanta maquiagem quanto as mulheres, cuja base era feita de cera de abelha e carbonato básico de chumbo. Os olhos eram bastante evidenciados e as maçãs do rosto eram avermelhadas devido à utilização de algumas plantas vegetais. (VITA, 2008, p.21)

Os egípcios de ambos os sexos utilizavam uma grande gama de cosméticos. No livro *Costume e cultura dell'antico Egitto: da Narmer a Cleopatra*, de Ermanno Zoffili, são evidenciadas as práticas feitas pelos egípcios para delinear os olhos e sobrancelhas. Utilizavam um pó negro ao redor dos olhos com intuito de se aproximarem do deus Hórus e se protegerem da claridade do sol. Os lábios eram coloridos por uma tinta amarelo avermelhada e as maçãs do rosto recebiam a mesma cor.

Na época medieval, a maquiagem teve seu uso diminuído sob o conservadorismo da Igreja Católica e o padrão da mulher frágil e pálida se tornou a preferida, as mulheres usufruíam dos cosméticos do Oriente em que os cremes conferiam um rosto claro, com lábios e bochechas levemente avermelhadas, além desse ser o padrão da época, essa aparência diferenciava as mulheres da corte e filhas de senhores feudais das mulheres aldeãs, que possuíam aspecto mais saudável quando analisamos essa aparência pelos padrões modernos. Para conferir maior palidez, algumas mulheres utilizavam sanguessugas em suas bochechas, aquelas que não gostavam desse método, optavam por usar trigo, mel e óleo que clareava a pele (VITA, 2009, p. 64).

Catarina de Médicis, no Renascimento, fez com que a maquiagem voltasse à moda, trouxe como modismo o uso das “moscas” no rosto, que eram sinais negros colados no rosto, além disso, a maquiagem dessa época tinha intuito de ressaltar e enfeitar e não

encobrir imperfeições. As mulheres usavam kohl para os olhos e alguns pós que ao se misturarem , eram usados como sombra para os olhos.(VITA, 2009, p.68)

Em meados de 1920, o visagista Max Factor, que maquiava grandes estrelas do cinema, abriu sua loja, The House of Make-Up com seus cosméticos que faziam sucesso entre atrizes e mulheres comuns. Max Factor criou o gloss labial, bases de pele, pancake e a harmonia entre cores. A partir dessas invenções, outros comércios o copiaram e produziram a variedade de produtos que conhecemos. (VITA, 2008, p.118).

Até 2015 o Brasil era o quarto maior mercado consumidor de beleza e higiene do mundo (BABADOULOS, 2018). O Brasil apresentou dados em que o mercado de estética e beleza segue em crescimento de 3% ao ano (DINO,2019) segundo a instituição que guia o setor, ABIHPEC (Associação Brasileira da Indústria de Higiene Pessoal, Perfumaria e Cosméticos) haverá crescimento de 1,5% a 2,9% em comparação a 2018 que obteve receita de R\$ 47,5 bilhões (os mercados de cosmética e estética), com previsão de crescimento até 2020 de 14%. Ainda de acordo com o veículo de comunicação Infomoney

...O mercado de Beleza e Estética se expande a cada dia mais e nem mesmo a queda da economia intimidou este setor. De acordo com estudo realizado pelo SEBRAE, de 2010 a 2015, o segmento de Estética alavancou nos resultados. O número de centros estéticos e salões de beleza no país aumentou 567%.

A página Visagismo afirma que ao utilizar as práticas de maquiagem, mudar o cabelo ou fazer qualquer tipo de alteração em sua aparência, o indivíduo está construindo sua imagem pessoal e “é preciso compreender que toda imagem expressa conceitos, sensações e emoções. A imagem de uma pessoa é constituída pelo seu formato de rosto, suas feições, sua cor de pele, seu corte de cabelo, penteado, coloração, sua maquiagem, adornos e, no caso dos homens, seus pelos faciais”, ou seja, por meio da expressão da maquiagem, o indivíduo enuncia sua imagem à sociedade. (HALLAWELL, 2010)

A maquiagem é um reflexo da sociedade em seu aspecto econômico e social, acompanhando-a e se contextualizando de acordo com a época. A maquiagem se apresenta como uma identificação do indivíduo no meio em que está inserido e é utilizada como instrumento de individualização. Ela se mostra diferente em cada aspecto das classes sociais e, conseqüentemente, além de ser uma expressão cultural, possui uma dimensão social mercadológica, pois se torna uma necessidade explorada comercialmente.

A maquiagem, portanto, possui um sentido atrelado à sua prática, a possibilidade de diferenciação de outros grupos sociais, expressão artística, beleza e vaidade e traz consigo as mudanças socioeconômicas e culturais de um povo.

2.1 Os influenciadores digitais e a indústria da maquiagem

Desde os primórdios da história, o homem se relaciona através de redes sociais. segundo Brake, esse fenômeno é “um grupo de pessoas de pensamento parecido que se reúnem em um lugar comum para partilhar pensamentos, ideias e informações sobre si

próprios.” (BRAKE, 2010, p.29)

Na sociedade digital surgiram as chamadas “redes sociais”. Para Raquel Recuero uma rede social é um conjunto de dois elementos: atores (pessoas, instituições ou grupos: os “nós” da rede) e suas conexões (interações ou laços sociais). Uma rede, assim, é uma metáfora para observar os padrões de conexão de um grupo social, a partir das conexões estabelecidas entre os diversos atores. (WASSERMAN e FAUS, 1994; DEGENNE e FORSE, 1999 apud Recuero, 2009, p.24).

Entre as redes sociais, se destaca o Instagram, fundada em 2010 por Mike e Kevin Systrom, no qual o usuário pode publicar fotos, vídeos e pode interagir com o perfil de outros usuários, por meio de curtidas e comentários. É possível também, seguir os outros usuários, mantendo-se atualizado ao acompanhar as publicações e atividades de outros indivíduos. Atualmente essa rede pertence ao Facebook. Há a possibilidade de segmentar o tipo de imagem e texto que o indivíduo está postando, ao inserir hashtags geralmente relacionadas ao conteúdo que está sendo publicado. É possível mensurar o nível de relevância e visibilidade que um usuário tem por meio da quantidade de seus seguidores.

Dentro desse contexto, surgiram os “influenciadores digitais”, indivíduos que em seu perfil, possuem um número relevante de seguidores, os quais são influenciados com estilos de vida, opiniões e dicas fornecidas pelo influenciador. Segundo o coordenador do Núcleo de Inovação em Mídia Digital da FAAP, Eic Messa, “O fato é que todo influenciador digital não deixa de ser um formador de opinião, mas gostaria de reservar esse novo termo para destacar determinadas pessoas que mereciam mais atenção daqueles que trabalham com comunicação. Penso que influenciador digital é um termo que caberia melhor para identificar aquelas pessoas que fazem parte de um nicho muito específico e, dentro deste grupo, possuem um volume de conexões superior à média das pessoas que pertencem a esse nicho” (MESSA, 2016, n.p.)

Esse fenômeno dos influenciadores digitais, pode ser comparado ao termo prosumer de Alvin Toffler em 1980 (TOFFLER, 2001), que definiu que o consumidor moderno teria uma grande mudança em seu comportamento, visto que esse não só consumiria, mas também produziria seus próprios bens e serviços, pois após a era industrial fordista o consumidor teria transformado suas exigências com preferências por bens e serviços personalizados.

Tal fenômeno fez com que surgissem diferentes conteúdos, tanto nas revistas quanto na televisão, devido não somente ao consumo como também a essa necessidade de customização que trouxe diferentes tipos de conteúdo para atender à demanda desses indivíduos. No século XX com o surgimento da televisão, havia a crença por parte do mercado televisivo de que o telespectador recebia as informações passivamente dos veículos de comunicação e não tinha participação efetiva, visto que havia pouca variedade de conteúdo e um direcionamento limitado a todos aqueles que a assistiam. Após a desmistificação dessa crença, diferentes conteúdos foram criados para atender

aos diferentes interesses, que migraram para os jornais e até revistas.

Na era digital vemos a ascensão de prosumers, que consomem, criam e veiculam assuntos e conteúdo para diferentes grupos e interesses. Dentre os prosumers, temos os influenciadores digitais ligados ao mundo de maquiagem, os quais produzem conteúdos relacionados à área e beleza, seja avaliando um produto, contando suas experiências com serviços ou até mesmo produzindo tutoriais de maquiagem. Essa proliferação se observa em diversas redes sociais, com destaque no Instagram e, devido à quebra de fronteiras causada pela democratização da internet, os influenciadores digitais se encontram em diversas partes do mundo.

Segundo matéria publicada pelo *site* Brazil Beauty News, entre as tendências que a ferramenta de pesquisa de mercado Mintel identificou para o mercado de maquiagem podemos citar as mídias sociais, nas quais os influenciadores digitais influenciam seu público a consumirem determinados produtos ou serviços desse setor. Cerca de 41% das chinesas que compram maquiagem afirmam serem influenciadas pelas blogueiras e vlogueiras que opinam sobre determinados serviços e produtos. (MARQUES, 2018)

No artigo publicado pelo site Meio e Mensagem, um estudo da McKinsey informou que o marketing boca a boca gera duas vezes mais vendas do que a publicidade tradicional. As marcas do setor de beleza e higiene estão utilizando influenciadores digitais para promover seus produtos e serviços por conta de sua proximidade na fala e discurso “autêntico”. Um dos motivos para as empresas estarem utilizando tais influenciadores, seria a intenção de evitar a comunicação feita pela publicidade tradicional, que são cada vez mais rejeitadas pelo público alvo. A publicidade via social media influencer está abrindo um novo meio da empresa se conectar a um novo consumidor, de um jeito mais direto, orgânico e com escala. (VIEIRA, 2016)

2.2 Análise de discurso de mídias sociais

Para analisar os posts do Instagram, adotamos a perspectiva teórica e metodológica de Fred Utsunomiya (UTSUNOMIYA, 2014), que une conceitos de Comunicação Institucional com a Análise de Discurso Narrativo Textual, que considera uma empresa como um sujeito com capacidade de se comunicar e cujo discurso no meio digital pode ser analisado semioticamente como sendo um “texto”, uma narrativa. Segundo a perspectiva da Comunicação Institucional, uma empresa é uma organização, uma união de indivíduos em prol de mesmos objetivos, estatuto e códigos de conduta e que tem papel e lugar na sociedade. As organizações têm o objetivo de desenvolver um posicionamento no mercado como uma instituição que é “um sujeito que age, pensa e se comunica à medida em que assume compromisso e objetivos relevantes para a sociedade e o mercado” (KUNSCH, 2002, p. 39). Essa construção é realizada por instrumentos que convergem criar a comunicação de uma instituição junto aos seus públicos, opinião pública e a sociedade em

geral. Os instrumentos são: as relações públicas, o jornalismo empresarial, a assessoria de imprensa, a propaganda empresarial, a imagem e a identidade corporativa, o marketing social, o marketing cultural e a editoração multimídia (KUNSCH, 2002, p. 166).

A página de Instagram de uma empresa é concebida para atender determinados objetivos comunicacionais e mercadológicos da organização. Ela é idealizada para ser um ator social, um “sujeito” com “voz”, personalidade e “discurso”. No caso dos influenciadores digitais, apesar de usarem seus próprios nomes, eles personificam uma faceta construída com fins comerciais. Um post no Instagram é um “texto sincrético” composto pelo conjunto texto e imagem que expressa uma narrativa, podendo, portanto, ser analisado segundo princípios semióticos da linguística. Segundo Fiorin, “o discurso é do plano do conteúdo, enquanto o texto é do plano da manifestação [...] o texto é a manifestação de um discurso. Assim, o texto pressupõe logicamente o discurso, que é, por implicação, anterior a ele” (FIORIN, 2012, p.148). Barros (2008, p. 85) diz que “o discurso é, assim, a narrativa “enriquecida” pelas opções do sujeito da enunciação que assinalam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia.” (BARROS, 2008, p. 85).

Dessa forma, a análise do conteúdo de uma página de Instagram, deve ser feita por seu discurso que se manifesta por meio do “texto sincrético”, cuja interação entre texto escrito e imagens produz um “discurso” sincrético, passível de análise semiótica.

2.3 Análise dos instagrans de Huda Beauty e Niina Secrets

O veículo de comunicação Forbes (2017), criou um Top 10 que classificava a popularidade de influenciadores digitais de maquiagem profissionais e amadores com perfis do Instagram que influenciam o mundo da beleza. Entre os influenciadores digitais de beleza que mais influenciaram em 2018, podemos citar Huda Kattan, norte-americana, residente em Dubai que trabalhava com finanças e que se sentia insatisfeita com seu trabalho e resolveu criar um perfil no Youtube que teve relevância considerável. Em 2013 Huda Kattan lançou sua linha de cílios postiços que fizeram um grande sucesso ao esgotar as vendas na Sephora e são considerados os cílios postiços preferidos da celebridade internacional da área de moda Kim Kardashian. (FORBES, 2017). Atualmente o portfólio de sua marca, Huda Beauty, tem diversos produtos ligados à maquiagem além dos cílios postiços. Na rede social Instagram (figura 1) Huda Kattan, possui 37,6 milhões de seguidores e utiliza a ferramenta para anunciar alguns dos produtos da marca.



Figura 1. Instagram Huda Beauty
Fonte: <https://www.instagram.com/hudabeauty>

Esse fenômeno também alcançou o Brasil que possui muitas influenciadoras digitais, as maiores influenciadoras digitais de moda e beleza brasileiras são: Bianca Andrade, Camila Coelho, Mari Maria, Flavia Pavanelli, Karen Bachinii, Taciele Alcoela, Kim RosaCuca e NinaSecrets. (Da Universa, 2018)

Niina Secrets, uma das maiores e mais relevantes influenciadoras digitais brasileiras, comanda um canal no YouTube, o Niina Secrets, desde os 16 anos. Ela foi uma das pioneiras na área de maquiagem ao criar um canal em 2010 com um conteúdo que já fez sucesso numa época em que esse expediente era algo pouco difundido. Atualmente, a influenciadora digital acumula 3,7 milhões de inscritos no YouTube com conteúdo variado como decoração, estilo de vida e, principalmente, dicas de beleza e tutoriais de maquiagem. Essa popularidade e relevância migrou para o Instagram (figura 2) e tem 3,3 milhões de seguidores.



Figura 2. Instagram Niina Secrets

Fonte: <https://www.instagram.com/niinasecrets>

Foram selecionados doze *posts* sequenciais retirados dos perfis do Instagram de Huda Beauty e de Niina Secrets, postados em períodos próximos (4 de maio a 10 de maio de 2019) e numerados conforme figura 3 e 4 para análise e comparação dos discursos. A amostragem de doze postagens foi considerada representativa face à variedade de modalidades e de temas que qualificam cada influenciadora digital.

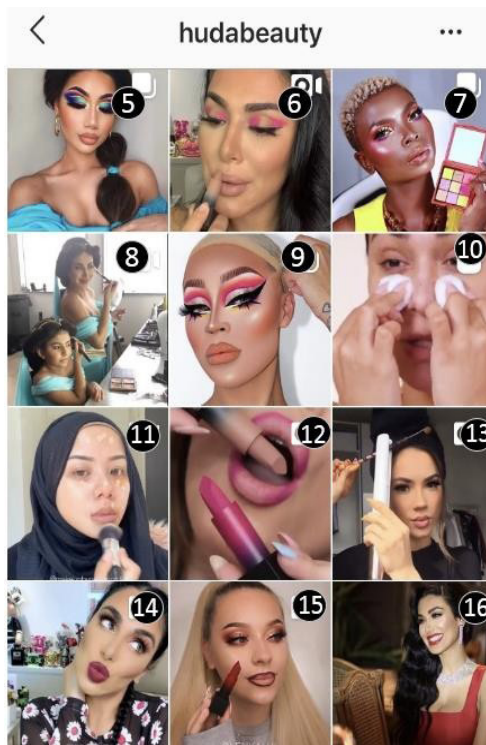


Figura 3. Posts selecionados do Instagram de Huda Beauty

Fonte: <https://www.instagram.com/hudabeauty>

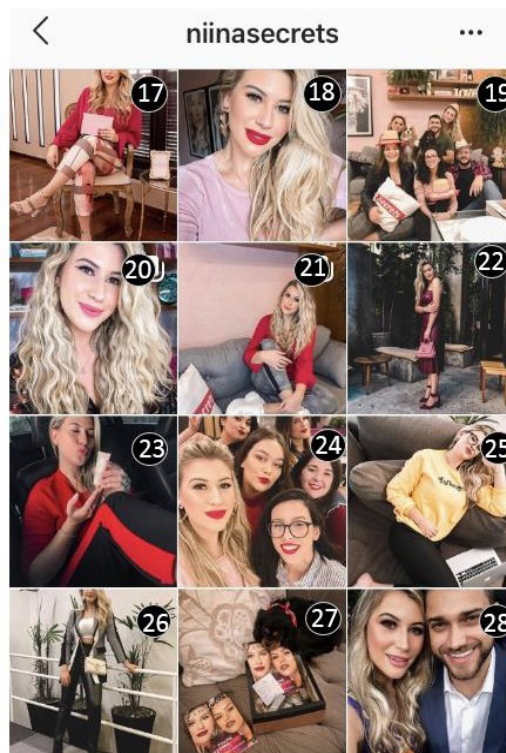


Figura 4. Posts selecionados do Instagram de Niina Secrets

Fonte: <https://www.instagram.com/niinasecrets/>

Nos perfis é possível fazer uma comparação e destacar as similaridades em seus discursos. Niina Secrets e Huda Beauty utilizam a ferramenta Instagram com viés mercadológico, seja usando sua própria imagem (Niina Secrets) como produto central da rede social ou utilizando outros testemunhos e sua imagem para divulgação de produtos

e estilo de vida (Huda Beauty).

Huda e Niina utilizam os produtos de maquiagem e cuidados de beleza em fotos e vídeos para divulgá-los aos seus seguidores, ambas utilizam linguagem coloquial para maior aproximação como na figura 15 “...Miga solteira: Não é porque você não tem boy que não pode se presentear, tá?(...)”, Niina Secrets se comunica de uma maneira coloquial utilizando termos como “boy” e “miga” para maior proximidade com o leitor, na legenda da figura 9, Huda diz em inglês: “Feliz Sexta, lindos!!!, espero que todos estejam passando por um dia fabuloso (...)”.

Ambas postam fotos e vídeos de seu dia a dia que acabam por ter maiores curtidas e visualizações do que posts usuais com características mais mercadológicas como uma publicidade, como por exemplo no vídeo da figura 8, postado por Huda Kattan em que ela se maquia com sua filha em vídeo de poucos segundos que até então rendeu mais de três milhões de visualizações, maior que a média de visualização de seus outros vídeos que fica em torno de um milhão e meio.

Das 12 fotos selecionadas, Niina Secrets tem uma média de 66.780 curtidas por fotos postadas, a maioria das fotos são publicidades pagas em que Niina Secrets aparece sozinha, com fotos de plano geral, americano e algumas selfies. As fotos com maior volume de curtidas são aquelas em que seu marido aparece, como na figura 23 que tem 130.117 curtidas e a legenda “te amo”, reforçando a ideia de proximidade com seus seguidores ao “expor” um pouco de sua intimidade assim como Huda e sua filha. É possível identificar, também em cada perfil suas peculiaridades nos discursos:

Todas as imagens retiradas do perfil de Huda Beauty têm como tema principal e predominante a maquiagem, no caso de Niina Secrets, as imagens 18, 20, 23 e 25 são publicidades pagas por marcas como MAC, Maybelline, EpocaCosmeticos e UseLolja, outras postagens são variadas como o dia a dia e podem ser classificadas como lifestyle.

Na composição do seu feed, Niina Secrets tem diversas categorias no seu Instagram, fotos entre amigos, lifestyle, selfies com e sem publicidades pagas, fotos com seu marido e fotos de seus bichos de estimação, por vezes, Niina faz postagens “híbridas”, por exemplo, misturando fotos de seu dia a dia com publicidades pagas.

Niina Secrets varia suas postagens ao mostrar alguns posts de seu dia a dia e publicidades, provocando afinidade com seu público ao dar o seu testemunho sobre produtos e por vezes, mistura postagens da categoria lifestyle com publicidade, como na figura 25, Niina diz na legenda “Friozinho = preguiça e moletom”, criando proximidade com seus seguidores ao se encontrar deitada em um sofá, mostrando período de descanso mas ao mesmo tempo marcou o perfil da “Use Loja” indicando de onde é a blusa que está vestindo Huda Kattan compõe seu feed com as categorias de maquiagem, cuidados com a pele e em menor volume, dia a dia, em maior parte da sua comunicação Huda posta diversas fotos e vídeos que aumentaram em número desde o início dessa pesquisa e que possui uma maior presença do que fotos em seu feed.

Huda posta vídeos e fotos de outros influenciadores digitais assim como, em menor frequência, vídeos de si mesma utilizando os produtos de sua marca, Huda Beauty em rápidos tutoriais de maquiagem (vídeo ensinando passo a passo como e onde usar cada produto) comunicando-se como se fosse uma consumidora final, como na legenda da figura 8 em que em um rápido tutorial de maquiagem, Huda Kattan utiliza novas paletas neon e alguns outros produtos de maquiagem de sua própria marca e anuncia como se fosse uma consumidora final dos produtos da marca: “Eu estou AMANDO as paletas NEON!! Eu não consegui parar de usá-las desde que adquiri as minhas e já tirei fotos de diversos looks usando-as”.

Entre as categorias que Huda Kattan explora no seu Instagram, a de tutorial de maquiagem, é a mais frequente. Além disso, Huda abre espaço em seu feed para posts com tutoriais feitos por influenciadores diversos, com problemas de saúde, pertencentes à diversas comunidades, etnias e minorias.

Uma amostra de 80 fotos foi retirada do Instagram de Niina Secrets e Huda Beauty, no mesmo período, sendo do dia 2 de maio ao dia 8 de junho com intenção de aferir quantas vezes as influenciadoras tiveram fotos sozinhas, portanto, apareceram como figuras centrais de seus posts.

Niina Secrets, dos oitenta posts retirados do seu Instagram, aparece sozinha em 67% das fotos e vídeos em diversos ângulos, enquanto isso, o Instagram de Huda Kattan é composto por 38% de fotos e vídeos em que a influenciadora se encontra sozinha como figura central nas postagens.

Niina Secrets se comporta como a garota propaganda de seu perfil, construindo uma figura com viés mercadológico, enquanto Huda, além de ser a garota propaganda, inclui outros influenciadores digitais, algumas vezes de minorias como a LGTB, pessoas com deficiências, representantes de diversas etnias e raças, mulheres com problemas de pele com intuito de exaltar os efeitos de seus produtos em tais pessoas, envolvendo diversos tipos de público, posicionando-se como atual, democrática, inclusiva e apoiadora da diversidade.

Huda tem um Instagram mais “democrático” enquanto Niina Secrets aparece como garota propaganda principal, levando sua personalidade e aparência com viés mercadológico. como um “sujeito” principal e único, enquanto Huda compõe o “sujeito” de seu Instagram com diversas vozes, discursos e personalidades.

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo como base a pesquisa bibliográfica a fundamentação teórica da Comunicação Institucional e da Semiótica Narrativa e Textual, entende-se que as postagens realizadas no Instagram pelas influenciadoras digitais Niina Secrets e Huda Kattan transmitem

valores da sociedade contemporânea, transmitindo mensagens nas redes sociais que, por sua vez, retroalimentam de informações a indústria da beleza.

O setor de beleza, especificamente o de maquiagem, reflete a transformação da tríade do modelo de negócio publicitário tradicional “anunciante, veículos e mercado-alvo”. Os consumidores internautas, deixaram de ser um público alvo consumidor passivo, tornando-se prosumers, segundo a definição de Toffler, que não apenas recebem a mensagem, mas interagem com as empresas e marcas, influenciando e retroalimentando não apenas o meio de comunicação digital Instagram, mas a própria indústria de maquiagem e cosméticos. E essa transformação no de setor de beleza pode estar se repetindo de forma similar em diversas outras áreas de negócios.

As postagens no Instagram analisadas apresentam um determinado padrão comum, como a exploração da “proximidade” com o público, evidenciado no discurso informal e forma de tratamento coloquial e íntimo. Ambas as influenciadoras digitais se utilizam dessa estratégia com menor ou maior frequência. Desta forma, prova-se a validade da segunda hipótese desta pesquisa, a de poder-se identificar semelhanças e distinções entre as postagens feitas por uma influenciadora digital com alcance mundial e outra de alcance nacional.

Também há peculiaridades que as diferenciam, como por exemplo, a forma como uma publicidade de um determinado produto é mostrada. O Instagram é uma rede social propícia para a disseminação do fenômeno prosumer visto que os influenciadores digitais se transformaram de usuários de produtos a empresários do segmento e os internautas deixaram de ser mero espectadores passivos que influenciam na produção dos conteúdos (através de sua audiência e comentários) e até na concepção dos produtos que são feitos em função dessa interação. Os influenciadores digitais comunicam diversas informações sobre a moda, beleza e estilo de vida a um público restrito, criam seus próprios conteúdos (vídeos e fotos), além de ser um espaço em que constantemente marcas de maquiagem anunciam seus produtos.

A possibilidade de uma interação rápida e instantânea com o “seguidor”, auxilia na aferição rápida das reações dos consumidores com relação àquilo que foi postado. O ambiente digital proporciona uma interatividade mais próxima ao seguidor, no caso de Niina Secrets, intercalando a composição de suas postagens entre publicidades pagas e fotos do dia a dia, assim como uma categoria “híbrida” na qual a publicidade paga está inserida em um contexto mais casual e próximo do leitor. Huda Kattan utiliza a mesma dinâmica, porém, utiliza pessoas “comuns” de diversas minorias, etnias e raças para estabelecer um contato com seu público e maior inclusão, criando um ambiente de comunidade em ambos os perfis. Essas constatações validam a primeira hipótese desta pesquisa: a de que o Instagram, por ter características como ter a possibilidade de conhecer o público atingido pelas postagens e suas reações em tempo imediato, permite mudanças no “editorial” da página em tempo recorde.

Pode-se afirmar que Niina Secrets é o grande produto de seu Instagram. Ela se comunica de forma coloquial com seus seguidores e aparece com maior frequência do que a Huda Beauty, que, por sua vez, focaliza sua marca e valores. A abordagem da americana é mais democrática, ao incluir diversas pessoas utilizando os seus produtos em seu Instagram, fortalecendo valores como a diversidade e a autoestima do seu público por meio da aplicação de seus produtos e resultados obtidos.

Constatou-se que Huda Kattan, ao se comunicar por meio da língua inglesa e por promover a inclusão de diversos públicos utilizando-se de postagens de outros influenciadores digitais usando os produtos de sua marca, alcança um maior público do que o de Niina Secrets, que restringe seu feed principalmente à sua pessoa. Niina expõe produtos de diversas marcas em seu Instagram, mas as postagens de produtos de sua marca própria não são tão frequentes. Huda Kattan por outro lado, expõe seus produtos por meio de tutoriais feitos por ela mesma, e por outros influenciadores digitais. Ao divulgar os vídeos de outros influenciadores – que também têm seu potencial de exposição aumentado – suas postagens têm maior alcance, pois serão retransmitidas por esses influenciadores em suas próprias redes.

O discurso das postagens de Huda é diverso, inclusivo e não se restringe a determinados grupos sociais, evidenciando proximidade e identificação com seus seguidores. Niina estabelece essa proximidade com seus seguidores postando fotos mais “íntimas”, com seu esposo, amigos e animais de estimação, que, por vezes também contêm publicidade paga, mas “disfarçada” como não intencional, a fim de obter com maior aceitação e identificação de seus seguidores.

Ao término dessa pesquisa e das análises apresentadas, pode-se afirmar que o discurso do influenciador digital no Instagram é construído a partir da exploração de temáticas de interesse dos seguidores apresentadas nas postagens. A frequência constante de fotos das influenciadoras digitais (face, vestuário, estilo e ambientação) é primordial para a construção da imagem do Instagram dessas personalidades. Niina Secrets é o tema de 2/3 de suas postagens e Huda Kattan, de mais de 1/3 delas. As propagandas de produtos também é tema recorrente nas postagens (para Huda Kattan, quase a totalidade dos produtos é de sua marca, enquanto que nas postagens de Niina Secrets a maioria é de produtos de outras marcas). Os tutoriais são mais explorados por Huda Kattan na forma de vídeos. Já Niina Secrets investe mais em sua própria face, nas roupas e nas fotos em outros ambientes. As duas influenciadoras têm como temática rostos e pessoas, o que não é surpreendente, pois a proposta dessas páginas é beleza feminina, maquiagem e cosméticos. A moda, o estilo e ambientação fazem parte dessa temática.

Nesta pesquisa não foram analisadas as quantidades de “curtidas” nem as interações que as postagens promoveram, o que exigiria muito mais espaço e tempo para desenvolvimento. No entanto, essa abordagem qualitativa e quantitativa poderia

provisionar resultados interessantes. Devido às limitações de tempo e de espaço, somente esta breve análise qualitativa foi realizada.

Cabe às influenciadoras digitais explorarem seus públicos-alvo para se encaixar na melhor disposição de conteúdo para comunicação mais efetiva e rentável, observando qual a melhor forma de discurso e comunicação.

REFERÊNCIAS

BABADOBULOS, Tatiana. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/economia/brasil-perde-posicao-no-consumo-de-cosmetico-mas-setor-avanca/>>. Acesso em 4 de setembro de 2018.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria semiótica do texto. São Paulo: Ática, 2008.

Da Universa, Disponível em: <<https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/entretenimento/2018/06/08/mulheres-se-destacam-entre-maiores-influenciadores-do-brasil.htm>> Acesso em 13 de outubro de 2018

DISCINI, Norma. A comunicação nos textos. São Paulo: Contexto, 2005.

FIORIN, José Luiz. “Da necessidade da distinção entre texto e discurso”. In: BRAIT, Beth e Souza e Silva, M. C (orgs.). Texto ou discurso? São Paulo: Contexto, 2012.

FORBES. Top Influencers of 2017. Disponível em: <<https://www.forbes.com/top-influencers/beauty/#2fac64313378>> Acesso em 14 de setembro de 2018.

HALLAWELL, Philip. *A linguagem visual na construção de uma imagem pessoal*. Site visagismo. Disponível em: <http://www.visagismo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=141:a-linguagem-visual-na-construcao-de-uma-imagem-pessoal> Acesso em 5 de Janeiro de 2019.

Mercado de beleza e estética é um setor promissor no Brasil. Infomoney, 30 jul 2018. <https://www.infomoney.com.br/negocios/noticias-corporativas/noticia/7539122/mercado-beleza-estetica-setor-promissor-brasil>. Acesso em 2 de janeiro de 2019.

MARQUES, Maria. Disponível em <<https://www.brazilbeautynews.com/mercado-mundial-de-maquagem-crescera-6-em-2018>> Acesso em 5 de janeiro de 2019

MOLINOS, Duda. Maquiagem. 10^a ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. SAFKO, Lon; BRAKE; David K. A Bíblia da Mídia social. 1^a Ed. Blucher. 2010 TOFFLER, Alvin. A terceira onda. 25^a Ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

UTSUNOMIYA, Fred Izumi. Análise de discursos de sites de kenjinkai do Brasil: a construção de uma identidade cultural tipicamente nacional. Tese de Doutorado. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo: UPM, 2014.

VITA, Ana Carlota R. História da maquiagem, da cosmética e do penteado. São Paulo: Anhembi Morumbi. 2008.

ZOFFILI, Ermanno. Costume e cultura dell’antico Egitto: da Narmer a Cleopatra. Milano: Fabbri, 1991.

A INSTAURAÇÃO DA ARGUMENTATIVIDADE NO DISCURSO DE MEDIATIZAÇÃO DA CIÊNCIA

Data de aceite: 01/06/2020

Jairo Venício Carvalhais de Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais -
Faculdade de Letras
Belo Horizonte - MG

RESUMO: O presente trabalho tenciona apresentar uma análise de estratégias linguístico-discursivas que sinalizam a presença da argumentação em artigos de divulgação científica veiculados na mídia impressa. Os textos selecionados foram analisados à luz de pressupostos teóricos e metodológicos da Linguística Textual e da Análise do Discurso de linha francesa. Os resultados indicam que os exemplares do gênero investigado se situam na interseção existente entre os discursos científico e jornalístico e apresentam como característica precípua a argumentatividade. Além disso, as estratégias responsáveis pela instauração da objetividade/subjetividade nos textos revelam que o discurso de divulgação da ciência, ao mesmo tempo em que se configura como um objeto de saber, capaz de informar o cidadão comum, também funciona como um objeto de consumo, haja vista que procura atrair o interesse dos leitores e visa a persuadi-los da

veracidade e da credibilidade do conhecimento produzido pela prática institucionalizada da ciência.

PALAVRAS-CHAVE: Argumentatividade. Divulgação científica. Objetividade. Subjetividade.

THE ESTABLISHMENT OF ARGUMENTATIVITY IN THE SPEECH OF SCIENCE MEDIATIZATION

ABSTRACT: The present work intends to present an analysis of linguistic-discursive strategies that signal the presence of argumentation in scientific dissemination articles broadcast in print media. The selected texts were analyzed via theoretical and methodological assumptions from Textual Linguistics and Discourse Analysis of the French framework. The results indicate that the excerpts from the investigated genre are located within an intersection between the scientific and journalistic registers, presenting as their essence the argumentative trait. In addition, the strategies responsible for establishing objectivity and subjectivity in the texts reveal that the discourse of science dissemination, in parallel to its meaning as an instrument of knowledge, capable of informing the common citizen, also functions as a commodity, since

it seeks to attract the interest of readers, aiming at persuading them of the veracity and credibility of the knowledge produced by the institutionalized practice of science.

KEYWORDS: Argumentativity. Scientific dissemination. Objectivity. Subjectivity.

1 | INTRODUÇÃO

Pesquisas e descobertas na área da ciência há muito tempo despertam a atenção do homem. Em linhas gerais, a ciência tem como objetivos conhecer e dominar a natureza para servir à sociedade, o que implica a necessidade de comunicação de descobertas científicas e tecnológicas feitas por pesquisadores e estudiosos em todo o planeta. Dessa maneira, a visão tradicional de que o conhecimento científico é produzido unicamente para especialistas vem sendo desafiada pela emergência do fenômeno da divulgação científica.

Atualmente, as informações ligadas aos avanços da ciência e da tecnologia estão diariamente nas diferentes mídias (impressas, digitais, radiofônicas e televisivas) como forma de aproximar a ciência do grande público (visto, de forma mais específica, como público formado pelos não-pares ou público em geral) e, nesse contexto, os meios de comunicação, dentre muitas outras funções, têm atuado como mediadores entre cientistas e sociedade, proporcionando informações importantes para que as pessoas possam ampliar seu conhecimento em relação às conquistas científicas. Dessa forma, conforme pontua Cataldi (2007), esses meios impulsionam, ainda que movidos por interesses próprios, a popularização do conhecimento científico, transformando esse conhecimento em evento midiático e estreitando as relações entre a ciência e o público em geral.

É importante destacar que a tarefa de divulgar a ciência e a tecnologia na mídia impressa apresenta-se como uma prática discursiva dinâmica e complexa, que se caracteriza por uma série de recursos e procedimentos linguísticos, enunciativos e discursivos. De acordo com Calsamiglia (1997), o fato de a divulgação ser a representação de um discurso acerca de outro discurso revela a dinâmica cognitiva, intertextual e social que caracteriza essa prática discursiva. Ao escrever para seus pares, o cientista busca reconhecimento e validade para a sua pesquisa. É exatamente esse aspecto que determina os critérios utilizados, as estratégias empregadas e os cuidados em seguir uma estrutura específica, quando produz um texto. O jornalista, no entanto, precisa agradar a um público diverso e inconstante, e, para isso, preocupa-se em adotar critérios que tanto tornem o fato atraente quanto garantam credibilidade.

É, portanto, na fusão dos domínios científico e jornalístico que se constrói o gênero denominado *artigo de divulgação científica*, escrito por jornalistas e veiculado na mídia impressa. Esse gênero se caracteriza, de modo geral, por acolher em seu interior a informação precisa da ciência e sua estrutura específica aliadas à estrutura jornalística, também marcada por suas peculiaridades, numa tentativa de aproximar da ciência o

cidadão comum.

A partir dessas considerações, procuramos mostrar, nas seções seguintes, como ocorre a manifestação da argumentatividade em artigos de divulgação científica veiculados pela mídia impressa mineira, a partir de algumas estratégias enunciativo-discursivas colocadas em cena pela instância de produção dos textos. De maneira mais específica, devido ao escopo deste trabalho, serão apresentados alguns exemplos de uma pesquisa realizada sobre o assunto. Os exemplos foram extraídos de exemplares do gênero em questão, publicados no jornal *Estado de Minas*, entre outubro de 2011 e março de 2012. Os trechos selecionados ilustram a presença da objetividade e da subjetividade nos textos analisados e evidenciam que essas estratégias estão estreitamente relacionadas com a instauração da argumentação no discurso de divulgação da ciência na mídia.

2 | O DISCURSO DE DIVULGAÇÃO DA CIÊNCIA NA MÍDIA

A divulgação científica não goza de uma conceituação uniforme entre os estudiosos, podendo ser entendida, por exemplo, como uma categoria mais ampla que engloba o jornalismo científico ou até mesmo como um gênero discursivo particular, como propõe Zamboni (2001). Direcionando o foco para a distinção entre discurso científico e discurso de divulgação científica, tomamos as palavras de Dell'Isola (2010) sobre a questão. A autora ressalta que o primeiro, o discurso científico, tem relação com a atividade exercida por cientistas, os quais interagem com seus pares sobre temáticas do próprio universo da ciência, ao passo que o segundo, o discurso de divulgação científica, consiste na propagação de descobertas realizadas na academia ou em centros de pesquisa a um público de não especialistas, enfatizando que tal discurso deve se utilizar de uma linguagem mais simplificada e menos técnica do que a usada no discurso científico.

Para Authier-Revuz (1998), a divulgação científica constitui uma atividade de reformulação que transforma um discurso-fonte em um discurso-alvo, direcionado para um público específico. Assim, a autora apresenta uma definição clássica de divulgação científica como sendo

uma atividade de disseminação, em direção ao *exterior*, de conhecimentos científicos já produzidos e em circulação no *interior* de uma comunidade mais restrita; essa disseminação é feita fora da instituição escolar-universitária e não visa à formação de especialistas, isto é, não tem por objetivo estender a comunidade de origem. (AUTHIER-REVUZ, 1998, p.107, grifos da autora)

A autora francesa concebe a divulgação científica como um discurso de reformulação explícita, já que passa a existir um discurso em função de um novo receptor. Assim, ocorre a reformulação de um discurso fonte em um discurso segundo. Por isso, a divulgação científica se inscreveria em um conjunto que compreende tradução, resumo, resenha e, também, textos pedagógicos adaptados a este ou àquele nível, análises políticas

reformuladas “na direção de” tal ou tal grupo social, mensagens publicitárias reescritas em função do alvo visado etc. (AUTHIER-REVUZ, 1998, p.108).

Zamboni (2001), linguista brasileira e estudiosa do assunto, contesta as postulações de Authier-Revuz ao desenvolver a hipótese de que o discurso de divulgação científica é um gênero específico e autônomo, que se situa no campo de transmissão de informações. Assinala que, ao mudar o processo da enunciação, quando se altera o receptor do texto, muda-se, por conseguinte, a forma de tratamento do conteúdo a ser transmitido. A autora enfatiza que, pelo princípio do dialogismo bakhtiniano, mudando-se o destinatário, o lugar do enunciador também se alteraria, haja vista que todos esses atores podem provocar modificações na forma de transmissão do conteúdo.

Para Zamboni (2001), o discurso de divulgação científica não é apenas uma modalidade de reformulação textualmente discursiva, embora a heterogeneidade seja um fenômeno que se manifesta na formação discursiva da divulgação científica. A divulgação científica é “um trabalho de efetiva formulação de um novo discurso” (ZAMBONI, 2001, p. 140), no qual há um sujeito enunciador ativo e não um sujeito assujeitado aos discursos prévios que agencia. Nesse contexto, entende-se que, ao mudar as condições de produção - quem escreve, para quem, o local de publicação, os objetivos -, o discurso passa por transformações.

Para ilustrar esse aspecto, Zamponi (2005) chama a atenção para uma situação canônica em gêneros que têm como objetivo a divulgação da ciência. Para a autora, há uma situação de assimetria entre os interlocutores participantes dessa prática comunicativa, ou seja, há, de um lado, aquele que sabe (cientista ou jornalista especializado em divulgar ciência) e, de outro lado, aquele que não sabe (não especialista/público leigo).

Na análise dos artigos de divulgação científica que compõem este trabalho, foi possível observar a existência de um jornalista, sujeito empírico que trabalha em uma instituição midiática, aqui entendido como o “autor” do texto. Esse autor assume o papel social de “divulgador”, momento em que passa de figura empírica para figura discursiva que “diz”, ou seja, esse sujeito deixa de ser autor para se constituir como locutor, aquele que tem a autoridade para “dizer” no texto.

Cumprе esclarecer que, se no discurso científico especializado quem fala é um cientista, qualificado para assumir esse papel discursivo diante da comunidade formada por seus pares, nos artigos de divulgação científica veiculados na mídia impressa, mais especificamente no jornal Estado de Minas, quem fala são jornalistas, os quais exercem o papel discursivo de divulgadores do conhecimento científico a um público amplo e heterogêneo de leitores. Esses jornalistas exercem a função social de mediadores capazes de recontextualizar o conhecimento sobre determinada área da ciência e colocam em funcionamento diferentes manobras languageiras e estratégias enunciativo-discursivas para atingir os propósitos pretendidos.

3.1 A ENCENAÇÃO DA OBJETIVIDADE/SUBJETIVIDADE NA MEDIATEZAÇÃO DA CIÊNCIA

O discurso de divulgação da ciência, como já apresentado anteriormente, não deve ser compreendido como a mera reformulação de um discurso fonte, mas como a formulação de um discurso novo e autônomo. Partindo dessa perspectiva, cumpre apresentar alguns conceitos que endossam essa concepção, mostrando, entre outros aspectos, que esse discurso se constitui como uma prática eminentemente heterogênea, na medida em que incorpora em seu fio discursivo tanto elementos provenientes daquele que lhe se serve de fonte – o discurso científico – quanto daquele que pretende atingir – o discurso jornalístico (LEIBRUDER, 2003).

Segundo postula Leibruder (2003), a ciência, ao longo de sua história, foi gradativamente assumindo a condição de porta-voz da verdade que supostamente estaria contida nas coisas. Para manter esse *status*, o discurso científico tornou-se essencial para a ciência, uma vez que romper com as opiniões, com o imediatismo, com a ordem do real e buscar a objetividade e a universalidade faz parte da constituição da ciência e de sua diferenciação em relação aos demais saberes, ao cotidiano e ao senso comum.

A pesquisadora salienta que, através da ciência e, portanto, do discurso por ela proferido, as próprias coisas adquirem vida. Não é mais o cientista quem fala, mas os objetos que, tomando corpo e voz, manifestam-se por meio dele. É como se o sujeito pesquisador assumisse, a todo instante, a postura de um observador distante do objeto observado, como que provando, com sua ausência explícita, a ausência do próprio ser humano nas investigações científicas. Assim sendo, a utilização de uma estratégia discursiva como essa, segundo Leibruder (2003), é o grande trunfo de um discurso que se pretende inequívoco. Acrescenta a autora que, por meio de um discurso neutro e impessoal, a ciência argumenta em favor de sua verdade, sendo a sua argumentação ainda mais eficiente do que aquela praticada por discursos tradicionalmente considerados persuasivos, como o discurso político e o discurso jurídico. Isso porque, na ciência, essa argumentação se apresenta implícita, camuflada e quase imperceptível.

Por sua vez, o discurso jornalístico - enquanto discurso de informação - pode ser caracterizado, num primeiro momento, por fatores como objetividade, clareza e concisão da linguagem. Assim, da mesma forma em que no discurso científico “a verdade” fala por meio do cientista, no discurso jornalístico o fato ocupa a posição central, cabendo ao jornalista apenas a tarefa de noticiá-lo. Também nesse discurso camufla-se a presença do autor, emprestando-se voz às próprias coisas: as notícias falam por meio do relato impessoal do jornalista. Por isso, há a presença de características como a partícula *se* acrescida a verbos na terceira pessoa do singular, a descrição de fatos e informações e o emprego do discurso relatado.

Nessa mesma direção, Guimarães (2001) destaca que o discurso de divulgação

científica apresenta um caráter altamente argumentativo, uma vez que seu objetivo é convencer o interlocutor da validade e da veracidade daquilo que ele diz, e não apenas enunciar postulados indiscutíveis. Nesse sentido, “constata-se o seu caráter altamente argumentativo no traçado do objetivo precípua que ele tem em mira, ou seja, convencer o interlocutor da validade, ou melhor, da verdade daquilo que diz, e proceder retórica e linguisticamente conforme esse objetivo” (GUIMARÃES, 2001, p. 67).

No cerne dessa questão, Charaudeau (2016) explica que o discurso de divulgação da ciência (ou, nas palavras do linguista francês “discurso de mediação da ciência”,) procura atender a uma dupla finalidade: por um lado, esse discurso tende a ser explicativo/informativo, apresentando, assim, uma estreita relação com o discurso didático (uso de explicações, analogias, metáforas e recursos de recontextualização da linguagem científica). Por outro lado, a mediação da ciência também revela estratégias próprias de captação de leitores (consumidores de informação), o que aproxima tal prática do discurso da informação midiática (marcado pelo relato de pesquisas e temáticas ligadas ao universo da ciência como também pelo uso de diversificadas estratégias projetadas no terreno das emoções).

À luz desses apontamentos e considerando as múltiplas estratégias linguísticas, textuais e discursivas que caracterizam os artigos de divulgação da ciência na mídia, assumimos, com base nos trabalhos de Coracini (1991), Leibrunder (2003) e Charaudeau (2016), que, em sua materialidade textual, esse gênero acaba reproduzindo, em alguma medida, marcas identitárias dos discursos científico, jornalístico e didático. Assim sendo, é justamente a partir da interdiscursividade e do jogo marcado pelas estratégias de objetividade e de subjetividade presentes nos textos que se manifesta a argumentatividade nos artigos de divulgação científica na mídia impressa. Na sequência, serão apresentados alguns exemplos que ilustram o funcionamento desses recursos.

4 | AS MARCAS DE UMA PRETENSA OBJETIVIDADE

Para ilustrar os aspectos sinalizados na seção anterior, serão apresentados, a seguir, alguns exemplos que revelam a manifestação de uma pretensa objetividade nos artigos que serviram como *corpus* do presente trabalho. Em seguida, serão tratadas as marcas de subjetividade encontradas na materialidade dos textos analisados. Os índices linguísticos que buscam imprimir uma marca de **objetividade** aos textos encontram-se destacados em negrito.

(Exemplo 01)

Diversos trabalhos mostraram que as reações cerebrais variam, dependendo do tipo de micro-organismo que navega pela corrente sanguínea, assim como a resposta do anticorpo que tenta combatê-lo. (Jornal Estado de Minas, jan./2011 – texto 08).

(Exemplo 02)

Um estudo realizado por pesquisadores da Universidade de São Paulo (USP), porém, acaba de desvendar o mecanismo molecular que causa essa inibição e desarma uma parte da armadilha natural contra a doença. (Jornal Estado de Minas, mar./2011 – texto 11).

Nos exemplos (01) e (02), é possível perceber uma tentativa de “apagamento enunciativo” do jornalista divulgador. Por meio dessa estratégia, o espaço reservado aos sujeitos (jornalista ou cientista responsável pela pesquisa) passa a ser preenchido pela voz dos objetos e ideias apresentados nos textos, os quais supostamente falam por si, sem interferência de uma instância subjetiva. Esse recurso é denominado por Coracini (1991) de “asserções ativas”. Trata-se de trechos que apresentam como sujeito agente o próprio objeto de análise.

Observa-se que as orações destacadas nos exemplos acima encontram-se na voz ativa e que os elementos colocados na posição de sujeito são devidamente acompanhados de verbos de ação: “Diversos trabalhos mostraram”, “Um estudo (...) acaba de desvendar”. Ou seja, é como se esses elementos colocados na posição de sujeito fossem capazes de praticar uma ação ou de relatar um processo, características essas que são, na realidade, fruto da observação, constatação e prática humanas.

Assim, como base no que postula Leibrunder (2003), ao encobrir sua existência, o jornalista divulgador confere ao texto por ele produzido um caráter de objetividade e de neutralidade, legitimando, dessa maneira, o discurso da ciência que ele se encarrega de divulgar.

Ainda a serviço do desejo de aparentar uma pretensa objetividade, os jornalistas divulgadores reproduzem, nos artigos de divulgação, trechos do discurso científico que parecem esconder a origem enunciativa da pesquisa divulgada. Assim sendo, foi possível verificar, nos artigos analisados, o uso bastante frequente de formas nominais relacionadas ao processo de pesquisa. Seguem alguns exemplos:

(Exemplo 03)

Nos testes in vitro com células da leucemia mieloide crônica, **a combinação** das proteínas Prame e EZH2 se liga ao DNA na região de Trail e recruta outras substâncias que impedem a transcrição gênica. Isso acaba bloqueando a ação natural antitumoral da proteína Trail. (Jornal Estado de Minas, mar./2011 – texto 11).

(Exemplo 04)

[...] **A descoberta** identificou uma variação genética que tem uma participação na doença muito mais forte que as mutações dos outros genes já descritos”, diz o geneticista Kirk Wilhelmsen, Ph.D. e professor da Universidade da Carolina do Norte. (Jornal Estado de Minas, out./2010 – texto 02).

As nominalizações destacadas em negrito nos exemplos acima correspondem às

atividades do pesquisador no momento de realização de sua experiência, como salienta Coracini (1991). No exemplo (03), a palavra destacada - “combinação” - diz respeito à atividade do pesquisador de combinar as proteínas Prame e EZH2. Em (04), o ato de descobrir uma variação genética dá lugar à nominalização “descoberta”. Essa estratégia possibilita ao locutor do discurso científico ocultar o agente do processo, dando, com isso, a impressão de uma maior objetividade ao discurso da ciência. É justamente sobre esse aspecto que Charaudeau (2004, p.18) argumenta, sinalizando que “os ‘torneios impessoais’ e as ‘nominalizações’ podem ter uma função de distanciamento para fins de neutralização da subjetividade do sujeito falante (como nos textos administrativos ou científicos). Assim, a partir desses exemplos, é interessante notar que o jornalista divulgador “reproduz” essa prática ao elaborar os artigos de divulgação, confirmando, dessa maneira, a tentativa de manutenção da pretensa objetividade da ciência.

5 | A PRESENÇA EXPLÍCITA DA SUBJETIVIDADE

Ainda no que diz respeito à manifestação da argumentatividade nos artigos de divulgação científica, foi possível observar trechos que evidenciam a presença da subjetividade explícita dos jornalistas divulgadores e, também, dos cientistas cujas vozes são recorrentemente sinalizadas na materialidade textual dos artigos analisados. No *corpus* investigado, tanto os jornalistas quanto os cientistas assumem, com maior ou menor força, as informações divulgadas, ora comprometendo-se ora afastando-se, numa tentativa constante de legitimação do discurso.

Nesse sentido, a fim de verificar como ocorre a instauração da subjetividade nos artigos de divulgação científica, foram analisadas algumas categorias de modalização. Muitos são os autores que tratam dessa questão, mas, visando a uma simplificação conceitual, apresentamos a perspectiva proposta por Bronckart (1999) sobre alguns tipos de modalização na linguagem.

Com base nesse autor, consideramos a presença de modalizações **lógicas**, **deônticas** e **apreciativas**, por serem as que ocorreram com mais frequência no *corpus* de análise. É importante lembrar que: (i) as modalizações lógicas consistem em julgamentos sobre o valor de verdade das proposições enunciadas; (ii) as modalizações deônticas avaliam o que é enunciado à luz dos valores sociais, apresentando os fatos enunciados como socialmente permitidos, proibidos, necessários, desejáveis; (iii) as modalizações apreciativas traduzem um julgamento mais subjetivo, a partir da visão de mundo da instância avaliadora dos fatos enunciados.

Vejamos, na sequência, alguns exemplos que ilustram a presença explícita da subjetividade nos artigos analisados. As marcas linguísticas destacadas em negrito sinalizam a presença de **modalizações lógicas**.

(Exemplo 05)

“**Indubitavelmente**, essa técnica beneficiará milhões de pessoas, já que a catarata é tão comum”, diz Palanker, ponderando que vai demorar bastante tempo para que o procedimento seja adotado nas clínicas. (Jornal Estado de Minas, nov./2010 – texto 04).

(Exemplo 06)

“Diante disso, **não tenho qualquer dúvida** de que o uso de probióticos em produtos que levam carne só trará benefícios ao consumidor. Depois de aprovados os estudos que estão em andamento, **com certeza** a indústria vai adotar a prática, pois a preocupação hoje com a saúde é geral”, afirma. (Jornal Estado de Minas, dez./2010 – texto 06).

Os elementos linguísticos destacados nos exemplos (05) e (06) sinalizam a presença de modalizações lógicas, as quais se caracterizam por apresentar um grau de verdade ou certeza em relação ao que é dito. Esses exemplos mostram que não há sinais de dúvida ou de hesitação em relação àquilo que se afirma. Em (05), o cientista assume, sem rodeios, uma posição de certeza diante daquilo que enuncia, explicitando que a nova técnica desenvolvida em sua pesquisa para as cirurgias de catarata “indubitavelmente” beneficiará milhões de pessoas. Essa certeza, fortemente marcada em sua fala, se dá por meio do advérbio utilizado, o que sinaliza o discurso proferido como algo certo e indiscutível.

As expressões “não tenho qualquer dúvida” e “com certeza”, destacadas no exemplo (06), também caminham na mesma direção. O pesquisador mostra-se convicto em relação aos benefícios que serão proporcionados ao consumidor por meio da aplicação de probióticos em alimentos embutidos.

No que se refere ao emprego de **modalizações deônticas**, seja por parte dos jornalistas ou por parte dos cientistas, foi possível verificar uma baixa ocorrência desse tipo de modalização nos artigos analisados. Seguem alguns exemplos extraídos do *corpus* que ilustram essa ocorrência:

(Exemplo 07)

“Infelizmente, muitas pessoas, ao saber dessa pesquisa, ficam empolgadas e já querem ver resultados. **É necessário** tomar cuidado, pois sabemos que ela funciona em animais, conhecemos as substâncias envolvidas, mas ainda não temos dados suficientes de segurança e eficácia clínica”, ressalta o pesquisador. (Jornal Estado de Minas, dez./2010 – texto 05).

(Exemplo 08)

Para entender o que há de excepcional na descoberta, **é preciso** lembrar as aulas de biologia. O DNA é composto por bases nitrogenadas, as chamadas letras químicas A (adenina), T (timina), C (citosina) e G (guanina). (Jornal Estado de Minas, fev./2011 – texto 09).

Nos exemplos (07) e (08), verifica-se o emprego de modalizações deônticas que remetem diretamente ao grau de necessidade atribuído aos enunciados. Responsáveis, na maioria dos casos em que ocorrem, por avaliações apoiadas nos valores, opiniões e regras constitutivas do mundo social, essas modalizações estiveram presentes, sobretudo, em trechos construídos à base do discurso dos cientistas responsáveis pelos estudos divulgados.

No exemplo (07), o uso da expressão “é necessário” remete a algo no campo do imprescindível, uma vez que a pesquisadora busca esclarecer que a pesquisa divulgada limita-se a testes feitos em animais, não apresentando, ainda, um nível de segurança suficiente para uso em seres humanos. O exemplo (08) também caminha na mesma direção, haja vista que a expressão “é preciso” atua como modalização que reforça o grau daquilo que é indispensável.

Na sequência, são apresentados alguns exemplos que ilustram a presença de **modalizações apreciativas** nos artigos do *corpus*, as quais se caracterizam, sobretudo, pela posição explicitamente subjetiva do locutor em relação ao que é dito. Essas modalizações foram observadas a partir do uso de adjetivos, de nominalizações, de advérbios e de estruturas verbais que encerram variados tipos de avaliações, geralmente qualificando, categorizando e especificando um traço ou ação que particularize a pesquisa divulgada ou, na maior parte das vezes, os resultados alcançados pelos cientistas. Nas ocorrências apresentadas a seguir, vale notar que os jornalistas se apoiam nesse recurso para apresentar, de forma bastante explícita, suas avaliações.

As modalizações apreciativas tiveram alto índice de ocorrência, estando presente em todos os artigos analisados. As marcas linguísticas, destacadas em negrito, evidenciam algumas ocorrências.

(Exemplo 09)

“Os resultados que obtivemos foram **muito melhores** em vários sentidos - aumento da segurança, melhoria na precisão e padronização do procedimento”, disse o oftalmologista. (Jornal Estado de Minas, nov./2010 – texto 04).

(Exemplo 10)

Mas, como as pessoas que têm a mutação genética, que pode ser detectada por um exame de DNA, ficam mais sensíveis ao álcool e tendem a evitá-lo, o entendimento desse mecanismo **é uma forte promessa** para o tratamento do alcoolismo. (Jornal Estado de Minas, out./2010 – texto 02).

Nos exemplos (09) e (10), nota-se o emprego de expressões linguísticas que sinalizam certos julgamentos, geralmente positivos, relacionados a alguns aspectos do conteúdo temático dos artigos, procedentes do mundo subjetivo da instância que avalia.

Em (09), o excerto apresentado diz respeito à voz do cientista responsável pelo estudo, o qual opina abertamente sobre os resultados obtidos na pesquisa. Ao mencionar

que esses resultados foram “muito melhores”, o cientista reforça o seu engajamento diante do objeto (pesquisa realizada) e deixa sua opinião expressamente marcada na asserção por ele proferida. Em (10), o uso da expressão “uma forte promessa” também está a serviço de uma apreciação positiva, remetendo o leitor ao campo do compromisso e da esperança no que se refere ao tratamento do alcoolismo.

Vale destacar que, na maioria das vezes em que o jornalista divulgador opina ou emite um juízo de valor em relação aos resultados alcançados ou à própria pesquisa, segue-se uma justificativa. Essas expressões, formadas principalmente por advérbios, adjetivos e formas nominais, sinalizam a subjetividade desse sujeito que, na materialidade do discurso, assume a postura de um observador que avalia, opina e se posiciona frente ao que é divulgado.

6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

As marcas de objetividade e subjetividade presentes nos artigos de divulgação científica analisados atuam como uma estratégia de captação da credibilidade dos leitores não especializados, buscando reduzir, consideravelmente, a possibilidade de dúvidas, questionamentos ou refutações em relação às pesquisas e/ou descobertas divulgadas.

Ao construírem trechos marcados por uma pretensa objetividade, os jornalistas divulgadores buscam reproduzir o discurso da ciência, contribuindo, dessa maneira, para legitimar esse discurso que se enuncia, a todo tempo, como impessoal, não permitindo, portanto, ser visto como resultado do ponto de vista de um sujeito particular.

As marcas de subjetividade foram investigadas por meio da presença de modalizações e evidenciam que, algumas vezes, os jornalistas reproduzem o discurso da ciência já modalizado pela incerteza ou pela possibilidade, mas, na maior parte dos casos, as modalizações funcionam para avaliar positivamente os resultados das pesquisas divulgadas. Além disso, sinalizam também a existência de ocorrências em que os jornalistas assumem um engajamento mais incisivo diante daquilo que enunciam, fazendo uso, por exemplo, de asserções com maior nível de certeza e verdade.

De modo geral, as marcas linguísticas que sinalizam a objetividade e a subjetividade no gênero investigado estão a serviço da argumentação, na medida em que buscam captar a credibilidade do leitor não especializado no conhecimento científico por meio de técnicas provenientes dos discursos científico, jornalístico e didático.

Por fim, os resultados também permitem afirmar que os artigos de divulgação científica veiculados na mídia impressa apresentam uma forte dimensão argumentativa, uma vez que, longe de terem como objetivo apenas informar o cidadão comum das descobertas científicas, também são marcados por uma lógica comercial. Isso porque, como bem pontua Charaudeau (2007), ao mesmo tempo em que as mídias buscam produzir um

objeto de saber para informar o público, também age como uma empresa, produzindo um objeto a ser consumido pelos leitores.

REFERÊNCIAS

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Palavras incertas**: as não coincidências do dizer. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1998.
- BRONCKART, Jean-Paul. **Atividade de linguagem, textos e discursos**: por um interacionismo sociodiscursivo. Trad. Anna Raquel Machado e Péricles Cunha. São Paulo: EDUC, 1999.
- CALSAMIGLIA, Helena. Divulgar: itinerários discursivos del saber. In: **Quark**, Barcelona: Observatorio de la Comunicación Científica, Universitat Pompeu Fabra, n. 7, 1997, p. 9-18.
- CATALDI, Cristiane. A divulgação da ciência na mídia impressa: um enfoque discursivo. In: GOMES, M. C. A.; MELO, M. S. S.; CATALDI, C. (Orgs.). **Gênero discursivo, mídia e identidade**. Viçosa/MG: Ed. UFV, 2007, p. 155-164.
- DELL'ISOLA, Regina Lúcia Péret. Dos limites entre o estável e o instável em textos de divulgação científica. In.: SARAIVA, M. E. F.; MARINHO, J. H. C. (Orgs.). **Estudos da língua em uso**: da gramática ao texto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 263-287.
- CHARAUDEAU, Patrick. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. de (Org.). **Gêneros**: reflexões em análise do discurso. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004. p. 13-41.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2007.
- CHARAUDEAU, Patrick. Sobre o discurso científico e sua midiáticação. **Calidoscópico**, v. 14, n. 3, p. 550-556, set./dez. 2016.
- CORACINI, Maria José Rodrigues Faria. **Um fazer persuasivo**: o discurso subjetivo da ciência. São Paulo: Educ; Campinas: Pontes, 1991.
- GUIMARÃES, Elisa. Expressão modalizadora no discurso de divulgação científica. In.: **Revista Educação e Linguagem**. São Paulo, ano 4, n. 5, jan./dez. 2001, p. 65-77.
- LEIBRUDER, Ana Paula. O discurso de divulgação científica. In: BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. (Coord.). **Gêneros do discurso na escola**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2003, p. 229-253.
- ZAMBONI, Lílian Márcia Simões. **Cientistas, jornalistas e a divulgação científica**: subjetividade e heterogeneidade no discurso da divulgação científica. Campinas: Autores Associados, 2001.
- ZAMPONI, Graziela. Estratégias de construção da referência no gênero de popularização da ciência. In.: KOCH, I. G. V.; MORATO, E. M.; BENTES, A. C. (Orgs.) **Referenciação e discurso**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 169-195.

AS TRAMAS DA ENUNCIÇÃO

Data de aceite: 01/06/2020

Ivan Vale de Sousa

RESUMO: Como resultados da cena enunciativa os enunciados e a enunciação são temas deste estudo, reverberando aos seguintes objetivos: discutir como ocorre a enunciação entre os sujeitos, refletir como a enunciação pode ser realizada no contexto e apresentar uma síntese das categorias de pessoa, tempo e espaço como instâncias do processo enunciativo. Estas discussões não partem da análise de *corpus*, contudo, mostram-se necessárias na caracterização reflexiva de compreender a ocorrência da enunciação, logo, tais indicações e referências textuais são trajetos nos estudos e nas investigações às pesquisas relacionadas ao funcionamento da enunciação.

PALAVRAS-CHAVE: Enunciação. Enunciados. Cena enunciativa. Categorias.

ABSTRACT: As results of the enunciative scene, the enunciations and the enunciation are themes of this study, reverberating to the following objectives: to discuss how the enunciation occurs between the subjects, to reflect how the enunciation can be carried out

in the context and to present a synthesis of the categories of person, time and space as instances of the enunciative process. These discussions do not start from the corpus analysis, however, they are necessary in the reflexive characterization of understanding the occurrence of the enunciation, therefore, such indications and textual references are paths in the studies and in the investigations to the researches related to the functioning of the enunciation.

KEYWORDS: Enunciation. Statements. Enunciative scene. Categories.

INTRODUÇÃO

O tema central deste trabalho é a função da enunciação na produção de sentidos que os sujeitos produzem e se envolvem. Ao enunciar, o sujeito comunica-se, dá forma ao seu pensamento, interage com seu interlocutor e ambos constroem um processo enunciativo harmonioso e eficaz, orientam as questões subjacentes ao trabalho com a linguagem e envolvem-se com elas, já que tais condicionantes fazem parte da constituição do ser humano.

A realização do processo enunciativo

estabelece-se em três categorias *pessoa, espaço e tempo* em que são marcadas as referências enunciativas. Todo ato enunciativo carece dos sujeitos que assumem as funções de enunciador e enunciatário como condicionantes do funcionamento dos atos do dizer e do fazer, estando inseridos em uma atmosfera que se enuncia na actancialização, na temporalização e na espacialidade de um contexto linguístico e social.

Entendida como a ação de comunicar, a enunciação realiza-se tanto na interação entre locutor e interlocutor quanto no tratamento em textos escritos, atribuindo aos sujeitos a função de protagonistas na realização do que se denomina cena enunciativa. A instância da enunciação está, justamente, no acontecimento como a língua efetiva-se em meio às referências construídas e compartilhadas entre os atores do processo comunicativo.

Ao colocar a língua em processo contínuo de funcionamento, a enunciação reorganiza os discursos, atribuindo aos lugares de destaque os sujeitos no fazer enunciativo em um tempo especificado. Assim sendo, estas reflexões estão divididas em duas partes discursivas: na primeira, define-se a enunciação e seu processo de realização, na segunda, as categorias enunciativas de pessoa, tempo e espaço são objetos de discussão e, por fim, algumas considerações são feitas, não como etapas finais, mas como pausas reflexivas, porque os trabalhos com a enunciação representam investigações e reflexões contínuas que carecem de ampliação continuamente.

ENUNCIÇÃO: O QUE É? COMO SE REALIZA?

O sujeito ao enunciar produz um processo de significação e coloca em funcionamento o uso constante da língua, fazendo-a acontecer a partir das variantes dos contextos sociais. Não é possível pensar na constituição do sujeito sem que a proposta de refletir não esteja interconectada com a noção de língua e suas concepções, pois, é somente por meio dela que os agentes enunciativos estabelecem um amplo e contínuo encadeamento das estruturas linguísticas e sociais da língua.

O acontecimento que os sujeitos fazem da língua realinha como os contextos inferem na realização do trabalho com referências enunciativas. Assim, é preciso pensar que o sentido só existe porque nele está a experiência dos sujeitos como protagonistas da enunciação e ao produzir sentidos os indivíduos constroem-se, individual e coletivamente, aprendem, investigam, problematizam, interagem e ensinam.

As cenas da enunciação envolvem os sujeitos nos processos de interação com as linguagens e com suas variantes. Esses sujeitos assumem a função de enunciador e enunciatário no movente processo proposto pela enunciação. Quando ambos os sujeitos interagem, estão produzindo cenas enunciativas, marcando suas marcas discursivas nos atos de dizer e desdizer, envolvendo-se em um contínuo interagir no diversificado ato de comunicação.

A enunciação não produz suas cenas de interação apenas por meio do discurso

entre os sujeitos, ela se realiza também por intermédio dos textos escritos, das formas e peculiaridades como os locutores e seus alocutários interagem nos mais variados contextos de realização da língua, visto que o papel essencial da enunciação é fazer a língua acontecer, colocando-a em funcionamento contínuo e promovendo uma proposta gerativa das finalidades entre os sujeitos envolvidos nas cenas diversas da enunciação.

Entender como a enunciação encontra terreno fértil na interação dos falantes significa pontuar que cada sujeito traz uma identidade e um contexto de realização para o campo do discurso e, assim, entende-se, portanto, que o discurso é uma forma de como a língua se coloca em contínuo funcionamento, adaptando-se às variantes sociais, cultas, contextuais e linguísticas.

Há que se destacar também que a enunciação é a marca própria de estruturação da língua, isto é, a própria língua colocada em uso pelos falantes, transformando-se de maneiras diferentes nos planos textuais, escritos, orais e sinalizados¹, porque em cada um deles há características próprias que necessitam ser levadas em consideração, já que a produção de sentido está implícita na interação dos falantes.

Na fala, por exemplo, a enunciação realiza-se considerando os modismos, as variantes, os contextos sociais, os grupos e as linguagens próprias dos falantes que a utilizam, isto é, há um contexto social e linguístico que interferem no processo enunciativo, enquanto que na escrita a enunciação se estrutura de modo heterogêneo, pois para se obedecer aos parâmetros sociais e linguísticos aceitáveis e constituintes da cena enunciativa é necessário conhecer como seus pronunciamentos estão inseridos em contextos especializados e temporalizados.

Como parte essencial do ser humano a língua simboliza sua identidade e inserção no contexto social das interações, por conseguinte, a enunciação como ação de comunicação e interação entre os sujeitos marca como singular cada falante da língua instaura-se nas cenas enunciativas. Difícil é pensar a constituição do sujeito sem que este não esteja envolvido nas cenas da enunciação, nas propostas comunicativas. Logo, a enunciação faz parte da história e do percurso gerativo do sujeito como produtor enunciativo em constante mudança.

Enunciar significa produzir com o outro um processo de inter-relação comunicativa, ou seja, na enunciação há, sobremaneira, dois sujeitos que interagem, um sujeito que fala sobre algo e outro sujeito que diz sobre o algo dito, é o que as ciências enunciativas vão denominá-los de enunciador e enunciatário, locutor e alocutário ou narrador e narratário. Assim, constantemente, estamos envolvidos nas cenas de enunciação, às vezes, com o outro e, muitas vezes, com nós mesmos.

Quem nunca se percebeu falando de si mesmo e sobre si mesmo, como se houvesse um outro sujeito à espreita do diálogo? Sozinhos ou acompanhados promovemos cenas de enunciação e um bom exemplo disso é quando estamos falando sozinhos como se

1. Os sujeitos surdos produzem cenas enunciativas por intermédio dos sinais próprios da Língua Brasileira de Sinais.

alguém invisível estivesse interagindo conosco. Na escrita a enunciação mostra-se mais de maneira intrínseca, pois antes de produzirmos um texto para outrem, o produzimos, primeiramente, para nós mesmos e os primeiros enunciadores e enunciatários de nossos textos somos nós mesmos, para somente depois aparecer a figura discursiva do outro e inseri-lo na produção do enunciado.

É assim que a enunciação se realiza: na interação com o outro e do outro com nós mesmos. Enunciar é dialogar no plano gerativo dos sentidos que se queira atribuir às cenas enunciativas produzidas no funcionamento da linguagem. Quando os sujeitos estão envolvidos nas cenas enunciativas, criam-se itinerários em que a língua se realiza de diferentes maneiras e sentidos.

Difícil é falar sobre enunciação sem que não nos venha à mente a relevante figura de Emile Benveniste, visto que os estudos referentes à teoria da enunciação trazem o autor como precursor nessa discussão além de outros que, vez por outra, o citam como “um dos pioneiros nos estudos sobre o discurso, ao pôr em realce a intersubjetividade que caracteriza o uso da linguagem, ressaltando a necessidade de se incorporar aos estudos linguísticos os fatos envolvidos no evento de produção dos enunciados” (FÁVERO; KOCH, 1988, p. 31).

A realização da enunciação está inserida em um processo de marcas intersubjetivas que enaltecem os sentidos reais da linguagem, porque todos nós produzimos enunciados, mesmo não tendo, muitas vezes, convicção disso. Além do mais, as cenas da enunciação não se realizam apenas por meio da fala, mas também na interação com o outro e nos modos como o outro produz suas propostas enunciativas conosco, basta, por exemplo, perceber como os surdos se comunicam, questionam-se, interagem e se fazem compreendidos; isso implica dizer que eles produzem e se envolvem também nas cenas da enunciação.

Mas, a enunciação além da interação com o outro, como ela pode ser proposta? Em síntese, quando realizamos um processo de leitura estamos enunciando com o texto e com o autor que ousou colocar suas convicções e pesquisas à prova do leitor que é um exímio investigador. Quando escrevemos ou produzimos algum artefato textual estamos enunciando, estamos criando cenas enunciativas e quando voltamos ao que foi escrito, refazendo, readequando, reestruturando palavras e expressões, estamos realinhando o processo enunciativo presente no texto em uma constante averiguação produtiva de enunciados.

A enunciação como instância da língua realiza-se na ação discursiva do sujeito, colocando em destaque o enunciador no seu fazer discursivo. Na enunciação, além do sujeito, há também o enunciado que pode ser entendido como resultado da ação de promover a comunicação entre os participantes da cena dialógica.

Entendemos por *enunciação* o ato de um sujeito-destinador interagir, em situação de comunicação, com um sujeito-destinatário, implicando essa interação uma manipulação em que ao destinador cabe, em sentido amplo, um fazer persuasivo e ao destinatário um

fazer interpretativo. O produto do ato da enunciação, falado ou escrito, é o *enunciado*. (HILGERT, 2007, p. 70, grifos do autor)

Se mergulharmos, reflexivamente, nos planos globais e particulares do texto, perceberemos que há inúmeros níveis de processos enunciativos e de cenas diversificadas de discursos propostos no plano gerativo de sentidos coesos da enunciação. Assim, a enunciação no texto materializa-se mediante aos planos constitutivos de estabelecimento da linguagem, funcionando como “espécie de dispositivo que as línguas têm para que possam ser enunciadas” (FLORES; TEIXEIRA, 2005, p. 36).

Afirmar que as línguas podem ser enunciadas significa dizer sobre a necessidade de elaboração dos discursos, isto é, como as línguas no processo de enunciação se realizam, efetivam-se e envolvem os sujeitos nas tramas linguísticas e sociais. A enunciação, portanto, coloca a língua em funcionamento por intermédio de um processo contínuo de inferências e possibilidades, por isso, a arte de enunciar implica também na arte de trabalhar com a linguagem e de entendê-la nos mais variados contextos.

Discorrer sobre a teoria da enunciação em Benveniste significa compreender como as contribuições do processo enunciativo são fundamentais para os estudos linguísticos, porque a “enunciação é o conceito-chave para que o percurso gerativo de sentido seja um modelo harmônico e coeso, pois ela permite a passagem da estrutura ao acontecimento, os dois elementos que ordenam o discurso” (FIORIN, 2017, p. 976).

Dito que a enunciação se apresenta de maneira diferente no plano escrito e na oralidade, entende-se que a elaboração das cenas enunciativas marca no ato dos sujeitos os tratamentos dados à língua, à linguagem e ao discurso na constituição do protagonismo do sujeito-enunciador. Assim, para quem produz determinado texto, a esfera textual é o lugar de materialização do discurso proposto pelo autor que objetiva criar as relações dialógicas entre seus interlocutores.

Em linhas gerais, a enunciação constitui-se como instância da interação do sujeito pela linguagem, porque é na linguagem que são realizados os contextos de interação, logo, é preciso entender a enunciação e as cenas enunciativas a partir das categorias actanciais, espaciais e temporais.

BREVE DISCURSO DAS CATEGORIAS DA CENA ENUNCIATIVA

À luz dos estudos propostos por Benveniste, a teoria da enunciação parte do seguinte propósito: quem enuncia o faz para alguém, em uma temporalidade determinada e em uma espacialidade específica. Assim sendo, neste tópico, farei apenas uma súmula das categorias de *pessoa*, *tempo* e *espaço*, embora, tenha a pretensão de abordar as categorias enunciativas em trabalhos futuros de maneira ampliada.

As tramas da enunciação colocam em destaque as categorias de pessoa, de espaço

e de tempo em um processo dialógico entre sujeitos que organizam seus discursos em uma determinada temporalidade e inseridos em um contexto de espacialidade especificada. Assim, essas categorias enunciativas auxiliam e criam as cenas da enunciação, demonstrando o funcionamento eficaz e peculiar da língua.

A cena enunciativa constitui-se por meio de um processo chamado *debreagem* em que o discurso se efetiva mediante as categorias de pessoa, tempo e espaço. Essas categorias projetam no enunciado os sinais que permitem identificar as constituintes da enunciação e, nesse jogo, entram em destaque as categorias enunciativas capazes de possibilitar o acontecimento da ação de enunciar.

O entendimento do processo enunciativo da *debreagem* pode ser entendido de maneira clara, referindo-se a um *eu* (pessoa), um *agora* (tempo) e a um *aqui* (espaço/lugar), além disso, entende-se que a pessoa *eu* necessite de um *tu* para promover a enunciação, de modo que a *debreagem* “tem por efeito referencializar a instância a partir da qual ela se efetua” (GREIMAS; CORTÉS, 2016, p. 111).

No jogo da enunciação, isto é, da comunicação, da argumentação e da interação do sujeito, o enunciador joga, discursivamente, com as categorias enunciativas com base nos mecanismos de *debreagem* e *embreagem*. Os sujeitos da enunciação, neste caso, enunciador e enunciatário, jogam com as categorias enunciativas e os mecanismos em que a *debreagem* se potencializa como “conjunto de operações pelas quais um enunciado se ancora na sua situação de enunciação” (MAINGUENEAU, 2005, p. 108).

A primeira categoria actancial, de pessoa, possibilita o funcionamento do processo enunciativo, mostrando-se essencial, porque é por meio dela que as demais categorias são referenciadas. Na instância de pessoa, o enunciador e o enunciatário produzem um processo dialógico de enunciação. Em continuidade ao enunciador e aos enunciados produzidos temos a figura do narrador e do narratário em que o narrador pode organizar seu discurso nas formas direta, indireta e indireta livre discursiva.

Na instância da enunciação, a língua coloca-se a serviço da pessoa, assim, o homem imprime sua marca dialógica no uso da língua como forma de definir o sujeito como protagonista de sua própria identidade. Essas marcas possibilitam ao locutor, nesse caso, o sujeito a se apropriar da língua e “uma dessas marcas está ancorada no uso das categorias de pessoa” (BENVENISTE, 1991, p. 176).

A categoria de pessoa na cena enunciativa revela que o locutor ao pensar nos seus possíveis interlocutores, instaura um processo contínuo de escolhas linguísticas, lexicais e como estas serão capazes de produzir sentidos, permitir que o funcionamento da língua se efetive com eficácia, pois todo e qualquer enunciado produzido é visto como resultado da enunciação.

Aprender a enunciar e enunciar para aprender são finalidades indissociáveis para o trabalho com a língua e a linguagem na sala de aula, pois a enunciação não ocorre apenas entre sujeitos que estejam junto no mesmo espaço. A leitura, por exemplo, revela

um plano enunciativo entre o autor e o leitor, daí a importância de compreender como a categoria de pessoa é fundamental tanto para o trabalho com a escrita quanto com a leitura.

Como é comum as gramáticas normativas apresentarem as pessoas do discurso, embora, no Português do Brasil, a segunda pessoa (*tu/vós*) já venha há tempos sendo substituída pelo pronome *você*, essas pessoas no discurso demarcam a relação entre os enunciadores envolvidos na enunciação que juntos constroem uma cena enunciativa de ditos, não ditos, pressupostos e subentendidos. Assim, no quadro abaixo, apresento as pessoas discursivas cumprindo uma simples proposição didática.

<p>Eu – quem fala *Tu – com quem se fala Ele/ela – de quem se fala Nós – os que falam *Vós – com quem se falam Eles/elas – sobre quem se falam <small>*Substituídos no Português do Brasil por <i>você/ vocês</i>.</small></p>
--

Quadro 1: PRONOMES/ PESSOAS DO DISCURSO

A segunda categoria, a de espaço, embora menos discutida, realinha que a ação discursiva jamais pode ocorrer fora de uma temporalidade, pois traz para o cerne da enunciação a noção de espaço, contexto. A categoria de espaço ultrapassa a ideia de lugar fixo, sobretudo com a utilização de elementos dêiticos como *aqui, ali, aí*, para assumir no plano da narrativa a ideia de contexto social.

A noção de espaço na enunciação representa o espaço de elaboração da língua e ultrapassa a ideia de lugar existente, porque o agora da narrativa nem sempre significa o agora do momento, é, portanto, um agora inserido em um contexto de comunicação, mostrando-se não espacial, sobretudo, na constituição e na realização dos contextos das narrativas.

A terceira categoria da cena enunciativa é a de tempo. Nessa categoria são marcadas as referências de pretérito, presente e futuro no discurso dos enunciadores, bem como demarcam a temporalidade no plano das narrativas. É comum a utilização dos advérbios de tempo para marcar e articular a temporalidade nas instâncias da língua, pois quando está em funcionamento relativiza a ideia de tempo com a flexão dos verbos que podem direcionar o leitor na identificação da temporalidade na efetivação da enunciação.

O tempo em que a enunciação acontece não é o mesmo tempo da cena enunciativa na esfera narrativa. O tempo da narrativa é um tempo marcado pelo encontro dos acontecimentos e sempre na narrativa estará estabelecido na emergência dessas ocorrências, realizadas discursivamente. Sendo que o “acontecimento é sempre uma

nova temporalização, um novo espaço de conviviabilidade de tempos, sem a qual não há sentidos, não há enunciação” (GUIMARÃES, 2002, p. 12).

Outra questão que merece ser dita sobre o procedimento da *debreagem* é quando essas categorias (pessoa ‘eu’, tempo ‘agora’, espaço ‘aqui’) são recuperadas pelos enunciados formulados no texto, tem-se a *debreagem enunciativa*. Quando essas instâncias estão ausentes no plano da narrativa, existindo outras instâncias que fazem referência, tem-se a *debreagem enunciativa* a partir de um texto enuncivo.

Ao enunciar, o sujeito constrói uma cena enunciativa, envolve-se nela, organiza seu discurso e o categoriza em um tempo específico do dizer e do fazer, em um espaço determinado, um contexto social, pois somente assim as condicionantes reguladoras enunciativas cooperam com a concretização da enunciação. É, pois, na cena enunciativa que são marcados os lugares do discurso na emergência dos acontecimentos temporalizados.

A função assumida pelo sujeito na enunciação é a de marcar seu lugar no discurso, de fazer com que esse discurso aconteça e se interconecte com os modos de pensar a língua que estejam além do contexto social e temporal do sujeito-enunciador. Ao enunciar, o enunciador cria suas referências, estabelecendo-se na interação com o outro tanto na elaboração quanto na perpetuação de sentidos, de seus efeitos e na fluidez como a ação de enunciar entra em funcionamento.

Os autores do discurso inseridos na instância enunciativa de pessoa, criam suas referencializações na produção do enunciado, assumindo as possibilidades em que “o sujeito da enunciação faz uma série de opções para projetar o discurso, tendo em vista os efeitos de sentido que deseja produzir” (BARROS, 2007, p. 54).

Ainda sobre a categoria de tempo é preciso compreender que a temporalização dos acontecimentos na narrativa, por exemplo, orienta a continuidade da programação textual. Assim, a língua em acontecimento vista como discurso, realiza-se mediante um “complexo jogo, entre as temporalidades da enunciação e do enunciado, entre simultaneidades, anterioridades e posteridades, cria um tempo que simula a experiência temporal do homem” (FIORIN, 2016, p. 224).

Quando se diz que a enunciação coloca a língua em funcionamento, diz-se que a interação está ocorrendo entre os sujeitos, que fazem a língua um contínuo acontecimento. Todos os sujeitos de uma forma ou de outra estão envolvidos nessa realização da língua, porque é por meio dela que se constituem e operam situações comunicativas, passando pelo plano social e linguístico no acontecimento da enunciação.

Trabalhar com as categorias da enunciação no protagonismo do sujeito como agente de seu discurso significa reconhecer que a “enunciação não serve, então, para descrever este ou aquele ato de fala, cujo resultado, o enunciado, é objeto de análise; é percebida, muito mais, como um ato de utilização da língua” (ONO, 2007, p. 29), para inserir o sujeito e seu discurso em uma instância temporalizada e espacial.

Entender como são os sentidos que a enunciação promove na interação e nas narrativas se tornam objetos de investigação da linguística e dos estudos da linguagem. Nesse sentido, há em todos os gêneros de textos uma marca de enunciação presente, cabendo apenas ao investigador identificá-la e saber como se comporta no tratamento da cena enunciativa.

Necessário se faz também compreender como a enunciação organiza e se estabelece nos gêneros de textos e, mais ainda, as propostas de enunciação que são realizadas nas práticas de sala de aula. A enunciação estabelece-se no trabalho harmônico da língua e compreendê-la de maneira coesa é a primeira parte para entender como os acontecimentos sociais e linguísticos colocam a língua em efetivo exercício, sem desconsiderar a noção de tempo e espaço no propósito enunciativo.

As tramas da enunciação lançam luzes aos processos de constituição enunciativos baseados nas categorias de pessoa, espaço e tempo. Isso significa dizer que a língua como instância colocada em funcionamento insere-se em um espaço de organização do discurso, um tempo de adequação das marcas linguísticas no papel de cada uma das pessoas que promovem o discurso na cena enunciativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A enunciação envolve o enunciador e o enunciatário em um complexo jogo comunicativo de interação. É pela língua que a enunciação se realiza, efetiva-se e cria as referências para que os sujeitos as selecione no tratamento e no trabalho com a linguagem. De maneira enfática, diz-se que: se há enunciado constituído, há também um processo de enunciação envolvido, pois aquele é considerado resultado desta ação discursiva.

Todas as propostas de enunciação estão inseridas em uma cena enunciativa com base nas categorias de pessoa, tempo e espaço. Essas instâncias localizam a enunciação em uma temporalização necessária, inserido em um contexto social e linguístico e, sobretudo, marcando e destacando as pessoas do discurso envolvidas na cena enunciativa.

Estas reflexões referentes à enunciação não merecem um ponto final, porque muito ainda tem que ser investigado e dito sobre a ação de enunciar, por isso, creio que outros trabalhos, discussões e reflexões podem ser utilizados como propostas de compreensão e exemplificação de como a enunciação acontece, ao mesmo tempo em que a arte de enunciar significa também a arte de aprender sobre a língua e a construir as referências dos sujeitos, isto é, dos enunciadores.

REFERÊNCIAS

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2007.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. 3ª ed. São Paulo: Pontes, 1991.

FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingedore G. Villaça. **Linguística textual: introdução**. 2ª ed. São Paulo: Editora Cortez, 1988.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. 3ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

FIORIN, José Luiz. Uma teoria da enunciação: Benveniste e Greimas. In: **Revista Gragoatá**. Niterói, v. 22, n. 44, p. 970 - 985, set./dez., 2017. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/download/33544/19531>>. Acesso em: 30 mai. 2020.

FLORES, Valdir do Nascimento; TEIXEIRA, Marlene. **Introdução à linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2005.

GUIMARÃES, Eduardo. **Semântica do acontecimento: um estudo enunciativo da designação**. Campinas: Pontes Editores, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien; CORTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. 2ª ed. 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2016.

HILGERT, José Gaston. Língua falada e enunciação. In: **Revista Calidoscópico**. Unisinos, vol. 5, n. 2, p. 69-76, mai/ago., 2007. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/5627>>. Acesso em: 01 jun. 2020.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise dos textos de comunicação**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2005.

ONO, Aya. **La notion d'enonciation chez Émile Benveniste**. Limoges: Lambert-Lucas, 2007.

DA FEITURA DO DASEIN NEOLIBERAL: ANÁLISE SEMIÓTICA DO DISCURSO DO HERÓI DE INFINITE JEST, DE DAVID FOSTER WALLACE

Data de aceite: 01/06/2020

Henrique Reis Fatel

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo, SP

lattes.cnpq.br/3550245956435464

RESUMO: O trabalho de pesquisa aqui proposto intenta mapear, pelo quadro teórico semiótico e morfolexical (GREIMAS, 1973; GREIMAS & COURTÉS, 1979; ULLMANN, 1964), os mais expressivos neologismos componentes do discurso idioletal do herói (LUCKÁCS, 2007) do romance *Infinite Jest* (1996), escrito pelo norte-americano David Foster Wallace. Ulteriormente, verificar qual a relação desse discurso com a construção filosófica da subjetividade contemporânea, no momento em que a tessitura da obra está circunscrita, não a reduzindo ao contexto socio-histórico, mas entendendo os dois como interdependentes, levando como paralelo os estudos estético-filosóficos de Moretti (2013) acerca do herói romanesco e os ensaios de Wallace sobre a subjetividade pós-moderna. Pela compreensão da materialidade semântica do discurso do herói da obra, lograr-se-á compreender por quais vias discursivas se constrói a subjetividade e a intersubjetividade

do sujeito contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Lexicologia; Semiótica; Neologismo; David Foster Wallace; Semântica; *Infinite Jest*.

ON THE MANUFACTURING OF THE NEOLIBERAL DASEIN: SEMIOTIC ANALYSIS OF THE HERO'S DISCOURSE IN DAVID FOSTER WALLACE'S INFINITE JEST

ABSTRACT: The research essay proposed here have the intente to map the most expressive neologisms constitutive of the hero's discourse (LUCKÁCS, 2007) in David Foster Wallace's *Infinite Jest* (1996) through the Semiotic frame (GREIMAS, 1973; GREIMAS & COURTÉS, 1979; ULLMANN, 1964). Ulteriorly, it aims at the verification of this discourse's relationship with the philosophical construction of contemporary subjectivity, at the moment to which the novel is circumscribed, not reducing it to the social and historical contexto but understanding both as interdependente, taking as parallel the aesthetic-philosophical studies of Moretti (2013) regarding the novelistic hero and Wallace's essays about the post-modern subjectivity. Through the comprehension of the semantic materiality of the novel's hero's discourse, the comprehension of which discursive ways take

place in the construction of subjectivity and intersubjectivity of the contemporary subject will be reached.

KEYWORDS: Lexicology; Semiotics; Neologism; David Foster Wallace; Semantics; *Infinite Jest*

1 | CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROMANCE

omnia instrumenta quibus ad cognoscendum et

loquendum ultimur signa sunt

(todos os instrumentos de que nos utilizamos para conhecer e elocucionar são, portanto, e último, signos)

- João de São Tomás no *Tractatus de signis*

Sabe-se como parte constitutiva e basilar da estrutura de todo o Romance (doravante *novel*) “o contato com a realidade inacabada” (BAKHTIN, 2018, p.242). Leia-se: a realidade *inacabada*, não a realidade que se impõe ao homem como cadeia sequencial e causal de eventos espaço-temporais. Mas sim a Realidade, complexa, dinâmica e adaptativa (VIOTTI, 2013) que se nos apresenta pela Linguagem. Some-se a isso o fato de que “tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros” (BAKHTIN, 2017, p.29). Outrossim, original e fundamentalmente, “tomo consciência de mim através dos outros: deles eu recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formação da primeira noção de mim mesmo” (*op. cit.* p.30). Ao menos nos momentos iniciais da formação [cognitiva e corpórea] “a consciência do homem desperta envolvida pela consciência do outro” (*ibidem*). A Realidade [inacabada e externa] é em que se materializa o enunciado e a totalidade das situações comunicativas na sincronia de uma dada língua.

Justificado pelo expediente de desvelar as brechas e fendas existentes na ideologia dominante (a mesma que permite a hipótese de uma realidade acabada ou acabável), o *novel* deve [deonticamente] tratar não “do mundo pátrio nem do mundo estranho, mas do mundo em que nós também vivemos, no qual também poderíamos vivenciar”. Por conseguinte, a verve narradora e observadora do *novel* enquanto contemplação pressupõe *distanciamento estético*. Do Autor [empírico] para com o conjunto de causas que compõem seu substrato narrativo; do Autor [empírico] para com o implícito e destes dois para com as personas que incutem nas personagens. Dentro dessa primeira perspectiva, o *novel* é uma forma essencialmente irônica, a figura de linguagem do distanciamento - em maior ou menor grau. Isso porque

a ironia entrou em todas as línguas na Idade Moderna (...), entrou em todas as palavras e formas (sobretudo as sintáticas; por exemplo, a ironia destruiu a periodicidade desmedida e “empolada” do discurso). [...] O homem da Idade Moderna não proclama, mas fala, isto é, fala por ressalvas. (BAKHTIN, 2017, p.21).

Na contemporaneidade, a ironia é um fenômeno discursivo em ininterrupta sedimentação.

Intenta-se, antes de mais nada, que a ironia constitutiva da forma romanesca seja observada não no grau com que impetra distanciamento estético/linguístico/literário/ subjetivo, nem no que pesa a validade remanescente de suas críticas num tempo em que não há mais o que ser *criticado*, mas na medida em que [ainda] logra construir estreitamento. Além disso, nos detemos em quais medidas *Infinite Jest, opus Magnum* de Wallace resgata o papel social do *novel* hoje, e como este papel – que fora da Épica – é vital para o senso de coletividade e unidade que constitui a busca do Ser.

Ao mesmo tempo, *Infinite Jest* rompe brutalmente com as formas canônicas do romanesco e do *novel*. Se até outrora a via pela qual se desvelava o estatuto inacabado da realidade era a picturização e ficcionalização de uma hipotética conciliação dos conflitos humanos de um dado momento e local na história; se até os primeiros Modernos o romance assim se encerrava, hoje o construto ficcional tanto mais se potencializa de força estética, linguístico-literária e filosófica quanto mais renuncia a esse *dénouement* e versa mais translucidamente o mundo inacabável e inexaurível do Eu-no-Outro.

Os discursos dos heróis, que no romance têm esse ou aquele grau de independência verbo-semântica, sendo por seu horizonte um discurso do outro na linguagem do outro, podem também refratar as intenções do autor e, por conseguinte, ser até certo ponto uma *segunda linguagem do autor* (BAKHTIN, 2017, p.100).

Apenas pela enunciação do herói é que se tem acesso à enunciação do autor implícito de um romance. Aqui, importa estabelecer nuances ao que postulou Bakhtin: os discursos dos heróis podem refratar as intenções conscientes e inconscientes do discurso do autor. Isso porque o *implied author* como definido por Booth (1983) et al. é a consubstanciação das escolhas voluntárias e involuntárias feitas pelo autor empírico. No mais, para os fins de nossas investigações, não importa o que pode ter querido escrever Wallace, e sim o que logrou escrever e como o Texto se nos dá a ver.

Então, primeiramente pela estilística está sendo observado *Infinite Jest*. Considere como tal a disciplina que “estuda os fatos da expressão da linguagem, organizada do ponto de vista do seu conteúdo afetivo, isto é, a expressão dos fatos da sensibilidade pela linguagem e a ação dos fatos da linguagem sobre a sensibilidade” (Bally, 1909 apud. MARTINS, 2008 p.21). Através da estilização é que se faz a *heterodiscursividade* dentro do romance (BAKHTIN, 2017, p.113).

Emsegundolugar, dá-se a neologia sintagmática. A restrição inicial a que submeteremos a categoria “neologismo” aqui será a de que deve configurar uma *mudança linguística*, nos termos de Viotti (2013). Consoante o que postula Stephen Ullman (1964, p.418-

419) sobre mudanças linguísticas disparadas por fatores psicológico-emotivos, quando da recorrência e/ou impacto de uma dada situação ou experiência, criam-se metáforas e extensões de sentido [advindas delas] para referir-se a situações e experiências quase que absolutamente desconexas. (1964, p.418-419).

Enfatize-se que o conjunto contradomínio dessa mudança é o idioleto, e dentro dele é que ela se “inter-relaciona” com o escopo de um sistema discursivo. Ora, sabe-se que o Discurso é dialogicamente estruturado (BAKHTIN, 2019) e que toda enunciação pressupõe a construção hermenêutica bivalente, acarretando toda uma teoria conversacional da Linguagem (as máximas de Grice; os modelos de transmissão do discurso alheio, de Volóchinov...). Pode-se verificar, então, que a entrada e cristalização de quaisquer mudanças num sistema enunciativo não podem funcionar de modo exclusivamente *top-down*. Quando do estudo do texto do *novel* enquanto *corpus* linguístico, deve-se ter enquanto horizonte limitador que as ocorrências que se investiga são *monológicas*. A mudança linguística pressupõe fenômenos psíquicos que só se realizam no nível idioletal.

Além de ser apreendida e materializada pela enunciação idioletal, a neologia em *Infinite Jest* é textualmente justificada para o leitor como ou sintoma ou agravante de traços da persona do herói. À luz do que afirma Antônio Candido n’*A personagem de ficção* (1963), o enredo do romance existe através das personas-que-agem nesse enredo. Elas são o produto da ligação que se cria entre o ser e o fictício, por meio da verossimilhança. Essas personagens são formadas à semelhança do conhecimento que nós construímos acerca de nossos pares, e esse processo é fragmentário.

2 | ANÁLISE SEMIÓTICA DA NEOLOGIA EM *INFINITE JEST*

Os dois grandes temas centrais de *Infinite Jest* são o diagnóstico de uma sociedade viciada em estímulo/entretenimento ininterrupto e a depressão como traço de seu tempo. O vício em entretenimento é investido na trama em volta de *Infinite Jest V*, um filme de James Orin Incandenza, pai do herói Hal, que foi constatado ser letalmente estimulante [lethally entertaining] (WALLACE, 1996, p.789) pelo governo Americano e pelo governo do Québec. O filme dá título ao livro e é o motivo que em maior ou menor grau narrativamente interliga todos os pontos da história. Narrativamente, porque, como ver-se-á mais a frente, os núcleos da história do livro como um todo são interligados por isotopias, de expressão e conteúdo. O governo dos dois países constata que a película é viciante por casos de pessoas e soldados-cobaia que, ao assistir *Infinite Jest V*, não eram física ou psiquicamente capazes de parar de assistir. O efeito descrito nos expostos ao curta é o de um olhar deslocado [misplaced] e vidrado, ao mesmo tempo. O filme não existe mais e os governos procuram a última cópia mestre (copiável) do título.

Em um dado momento do livro, a personagem Molly Notkin amiga próxima de Madame Psicose, interrogada pelo governo americano confessa:

Molly Notkin conta aos operativos da U.S.O.U.S que seu entendimento do letalmente estimulante filme do *après-garde* autor J. O. Incandenza, *Infinite Jest (V ou VI)* é que apresenta Madame Psicose como algum tipo de instânciação maternal da figura da Morte, sentada nua, corporalmente belíssima, faminta, enormemente grávida, sua face maravilhosamente deformada ou velada ou esbranquiçada por ondulações pixeladas coloridas geradas em computador, ou quadriculações anamorizadas e irreconhecíveis como qualquer tipo de rosto pelas lentes aparentemente novas e muito estranhas da câmera, sentada ali nua, explicando em uma linguagem infantil e muito simplificada para quem quer que fosse que o sujeito da câmera representasse que: a Morte é sempre feminina, e que o feminino é sempre maternal. i.e. que a mulher que te mata é sempre sua mãe numa próxima encarnação. Esse enredo que Molly Notkin disse, não fez muito sentido pra ela também, quando o ouviu, mas era alegada e essencialmente a substância da cosmologia da Morte, que Madame Psicose era esperada de entregar ao telespectador num monólogo ululante [lalating], mediada por lentes muito especiais.... p.411

[mas que] *Infinite Jest V ou VI* havia sido arranjado com tipos extremamente estranhos e extrusivos [extrusive], e durante a filmagem haviam sido colocados seja no chão ou num berço ou cama, a câmera, como Madame Psicose interpretando a figura da Mãe-Morte inclinada por sobre as lentes. Em posição de parto e nua, falando superiormente à câmera [talking down to it] – em ambos os sentidos da palavra, o que de um ponto de vista crítico introduziria ao filme um sinestésico tipo de *double-entendre* envolvendo tanto as perspectivas aural e visual da câmera subjetiva – explicando para a câmera como uma sinédoque de auditório que é por isso que as mães eram tão obsessivamente, exaustivamente, dirigidamente, e de algum modo ao mesmo tempo narcisisticamente amáveis a você, o filho delas: as mães estão freneticamente tentando fazer as pazes por um assassinato que nem você nem ela realmente lembram. (WALLACE, 1996, pp.788-789)².

O filme é dito ser letal a quem o assiste no livro por uma conjectura de fatos: o modo como a sociedade do entretenimento personalizado e “*on-demand*” se torna viciada em estímulo que venha na forma de entretenimento. Nas páginas 411 e sequenciais, há um monólogo sobre as mudanças desde a virada do milênio e a reconfiguração da indústria da publicidade nos Estados Unidos (Wallace, op. cit. 411); os anos Antes da Subsidiação do calendário por marcas (B.S. years) e a relação da sociedade americana com a TV por assinatura, principalmente desde sua criação nos anos '90. Nele, o autor implícito prevê não só a “falência” da televisão convencional como também os desdobramentos disso na cultura e na indústria [de entretenimento] americanas.

Com isso veio o que se chama de Reconfiguração da indústria de publicidade e o modo como o entretenimento vendia produtos mudou. Primeiro surgiu a TV por assinatura

1. Os filmes *Infinite Jest I, II, III, IV* são descritos como não lançados e não-vistos na filmografia de James, com exceção de *Infinite Jest V(?) ou VI (?)*, assim mesmo, com interrogações. Isso porque há registros de várias tentativas falhadas de filmar o título, e não se sabe se a última, única da qual se tem informações sequer catalográficas sobre foi a quinta ou sexta tentativa de James. Por isso a sequenciação. Na nota Nº 24 do livro (WALLACE, 1996, pp. 985-994) a última tentativa de filmagem, e a única bem-sucedida segundo o que se sabe no universo do livro, é descrita como segue: “*Infinite Jest (V?)* Ano da Barra de Dove Trial-Size. Poor Yodrick Entertainment. ‘Madame Psicose’; nenhum outro dado definitivo. Problema capcioso entre ativistas. Último filme de Incandenza, com sua morte tendo ocorrido durante a pós-produção. A maioria das autoridades arquivistas o listam como ‘não finalizado e não-visto’. Algumas listam como sequência de *Infinite Jest (IV)*, para o qual Incandenza também usou [Madame] ‘Psicose’, o que insere o filme na filmografia de Incandenza do Ano da Almofada Medicada Tucks. Apesar de nenhuma sinopse oficial ou relatório acadêmico do filme exista, dois curtos textos em diferentes números da *Cartridges Quarterly East* referem o filme como ‘extraordinário’ e ‘de longe o mais estimulante e convincente trabalho [de James O. Incandenza]...’ (WALLACE, 1996, p.993, tradução nossa).

2. Tradução nossa.

e ulteriormente, com a criação da InterLace TelEntertainment e a, “o entretenimento de massa Americano se tornou inerentemente pro-ativo e definido pelo consumidor (consumer-driven)” (*ibidem*, p.417). Dentro dessa perspectiva, *Inifinite Jest* (o filme) está circunscrito a uma psique social obcecada por entretenimento; uma sociedade que tem Hollywood como maior expressão de si desde os anos 1950 e que assiste a falência desses sujeitos que, na contemporaneidade, se veem inundados por estímulo dentro do ruído total. Quanto a essa temática do enredo, Wallace conclui que o filme é viciante porque a sociedade que o assiste já está viciada, condicionada.

Inifinite jest (o livro) é o romance sobre o Estar só, na contemporaneidade. É um romance sobre vícios, sobre a depressão, sobre a psicose, mas mormente sobre como os sintomas, ou ainda as condições da reificação do Presente no Capitalismo Tardio, nos termos de Frederic Jamesson em seu *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), afetam o sujeito contemporâneo na construção do Ser. É um *novel* que, tal qual todos o são, nos diz onde estamos e que horas são³; o que é ser um Ser Humano num dado momento do tempo. Enquanto texto, discursivamente observado, é um *novel* organizado em torno de multi-pluri-isotopias que se organizam na radialidade (no sentido de significado prototípico e radial) da temática do colapso do Ser, do *Dasein* hoje. Colapso como falência estrutural, se pensarmos dentro dos postulados por Dardot & Laval (2013, p.283) quando dizem que:

O sujeito neoliberal no processo de ser formado, cujas principais características se deseja delinear aqui, é o correlato do aparato de performance e prazer que é atualmente o objeto de inúmeros trabalhos. Não há falta nas descrições do ‘hipermoderno’, ‘incerto’, ‘flexível’, ‘precário’, ‘fluido’, ‘sem peso’ homem de hoje. Esses valorosos e frequentemente convergentes trabalhos na interseção da psicologia e da sociologia registram uma nova condição humana.

Dardot e Laval (2013) discorrem sobre um rompimento epistemológico na passagem da modernidade para a contemporaneidade. Aquém de discutir o momento em que ocorreu essa ruptura, os autores diagnosticam que hoje, na pós-modernidade, cada sujeito tornou-se uma miniempresa, que deve ser cada vez mais bem formada, cada vez mais produtiva, cada vez mais feliz e cada vez mais bem sucedidas (em termos bastante calvinistas, pensando na sociedade norte-americana) e que percebe a si mesmo como um “*enterprise subject*”, mas que colapsa porque realiza um número cada vez maior de escolhas e intermediários entre seu Eu e a realidade. Ainda de acordo com os autores, o neoliberalismo engendrou uma espécie de falência interna do Ser, que vive para o trabalho e o consumo.

A história de *Inifinite Jest* se passa em algum momento na virada do milênio (o livro é de 1996), em que o calendário católico-romano seria nomeado com marcas ou produtos de grandes empresas americanas. O primeiro ano, “YEAR OF GLAAD” se refere à Glaad, marca do ramo de sacos de lixo e produtos do tipo, que se tornou referência nos EUA da

3. Mesmo de acordo com Frye o *Ub Sunt* é um dos grandes temas das Belas Letras desde antes do *novel*.

época como “bombril” se tornou referência “para palha de aço”, e “cotonete” pra “hastes acotonadas” no Português, já há mais tempo, mas pelo mesmo processo. Wallace narra uma América deste agora, por mais que o *novel* pareça distópico - *and that's the joke about it*. Narra os Estados Unidos que depois das promessas não cumpridas do capitalismo neoliberal, trocou a nostalgia que já teve por algumas décadas (a de 1950 e a de 1970, em especial) por um apego pelos próprios 1990 e por si próprio, mais do que nunca. Por si próprio no sentido de nutrir uma nostalgia pela noção ideal de América que já teve de si. Mas o ponto é que a civilização que Wallace narra, seja em *Enfield* ou no Québec, na sua não-distópica *Concavity*, é os EUA *ad hoc* com a falência econômica, política social ambiental *ad infinitum* do capitalismo, do indivíduo e do Ser.

Isso pode ser observado quando nos é apresentada a perspectiva do autor implícito sobre os Estados Unidos em esparsos momentos de diálogo entre as personagens Steeply and Marathe, o primeiro, norte-americano e o segundo Quebequeano, os dois em serviço secreto para descobrir onde está a última cópia do “*samizdat*”, o filme *Infinite Jest V*.

Marathe havia recostado para trás, apoiando seu traseiro na cadeira. ‘Sua palavra americana para fanático, “fanatic”, eles lhes ensinam que vem do Latim para ‘templo’? Significando, literalmente, ‘adorador no templo’.

‘Oh Jesus agora lá vamos nós de novo,’ Steeply disse

‘Como, se me der permissão, funciona esse *amor* de que você fala, o grande amor de M.Tine. Isso significa apenas apego. Tine é apegado, fanaticamente. Nossos apegos são nossos templos, o que adoramos, não?(...) .

‘Não somos todos fanáticos?’

‘Eu estou falando apenas do que vocês dos E.U.A apenas fingem não saber. Apegos são de extrema seriedade. Escolha seus apegos com cuidado. Escolha seu templo de fanatismo com grande carinho. O que você quer cantar como amor trágico é um apego imprudentemente escolhido. Morrer por alguém? Isso é loucura. Pessoas mudam, vão embora, morrem, caem doentes. Eles vão embora, enlouquecem, têm doenças, te traem, morrem. Seu país sobrevive (outlives) a você. Uma causa sobrevive a você.’

‘Como estão sua esposa e filhos, a propósito?’

‘Seus Estados Unidos não parecem acreditar que você pode escolher aquilo pelo que morre. Amor de uma mulher, sexual, se retroalimenta de ti mesmo, te torna enviesado, talvez louco. Escolha com cuidado. Amor de sua nação, de seu país e povo, que alargue o coração. Algo maior do que o indivíduo’ (...)

Marathe disse, ‘Isso, não é essa a escolha de mais suprema importância? Quem ensina suas crianças nos Estados Unidos a como escolherem seu templo? O que amar o bastante para não escolher duas vezes? (...) porque essa escolha determina todo o resto. Não? Todas as outras escolhas que você diz livres seguem disso: qual seu templo. Qual é o templo, então, para os estadunidenses? (...)’

(WALLACE, 1996, pp.106-108)⁴

O texto nos diz que [tanto o filme como o *novel* em questão, por razões metonímicas e metafóricas de categorização óbvias⁵] que a América narrada aqui é uma versão craquelada daquela prometida pelo Neoliberalismo, a de que o Indivíduo mais do que nunca deveria ser único e buscar o prazer (consumível) como sentido-fim da vida. A perspectiva de Marathe nos oferece o que só o distanciamento irônico entre as duas personagens ofereceria: uma análise crua do que *está matando os EUA*, caso queira, ou uma razão pela qual o *samizdat* e o filme *Infinite Jest* são letais a quem os assistir.

Dentro dessa América, e dessas premissas, Wallace cria neologismos que se caracterizam majoritariamente como combinações [lexicais e gramaticais] entre lexemas inteiros, além de fazer uso de sufixações e prefixações. O livro é de fato um *corpus* caudaloso de neologismos, em volume e em substância. Temos um narrador que se apresenta como autoconsciente e detentor de um conhecimento lexical vasto (no caso de Hal, ao menos). No geral, diante da necessidade de expressar o primeiramente ininteligível, cria um neologismo que tem como referência seu próprio monólogo interior, mas tomado como discurso alheio (VOLÓCHINOV, 2017). Isso acompanhado de uma descrição toda feita em discurso indireto livre (em termos mais usuais). Temos uma narração inteira construída com base na modificação impressionista do discurso indireto preparado por vezes por discurso direto. (VOLÓCHINOV, 2017). A tendência impressionista é

uma modificação bastante importante da construção indireta que é usada principalmente para transmitir o discurso interior do personagem, seus pensamentos e sentimentos. Essa modificação trata o discurso alheio com muita liberdade (...) por isso, pode ser chamada de *impressionista* (VOLÓCHINOV, 2017, p.276).

Em *Infinite Jest* a tessitura da narrativa é feita basicamente em discurso indireto livre, mas esse discurso é modificado o tempo inteiro no texto por meio de construções pictóricas do consciente interior das personagens. Esse consciente é externalizado em monólogo interior, que usualmente seria em discurso direto, mas aqui é preparado e modificado pelo discurso indireto livre. De acordo com Volóchinov, essa é uma “modificação analítico-verbal da construção indireta” (2017, p.275) e é essencialmente pictórica. Veja, estamos considerando que o monólogo inicialmente é discurso direto em sua estrutura – se alguém produz texto monológico, é comum [entre outros discursos] o emprego do discurso direto. Assim, Wallace narra por um monólogo em discurso direto que vai e volta numa modificação pictórica para discurso indireto, e que ressoa com as qualidades do sujeito autoconsciente:

Na qualidade de um procedimento estilístico usual [de utilizável], essa modificação pode enraizar-se na língua apenas no terreno do individualismo crítico e realista, enquanto a modificação analítico-objetual é típica justamente do individualismo racionalista. (*ibidem*)

Os momentos da narrativa em que mais se penetra no monólogo interior das personagens, como uma lente, nos termos de Booth (1983), considerem-se discurso

5. Pensamos no eixo das contiguidades e semelhanças estabelecido pelas isotopias entre o filme *Infinite Jest* e o teor do *novel Infinite Jest*.

direto surgindo do indireto livre. Ou seja, nos ápices de monologização interior ou nos trechos em que podemos afirmar decerto qual personagem está a narrar é que ocorre com mais expressividade a neologia observada. Veja, temos um narrador observador onisciente seletivo, nos termos da estrutura. O que isso quer dizer? Em nosso caso, que nos momentos em que Wallace (o autor implícito) mais monologiza seus personagens, mais penetra na perspectiva dos sujeitos que personifica em Hal, Orin, Jame, Gately, Kate Grompert, Joelle Van Duke ele está escrevendo em discurso direto preparado pelo indireto

Trata-se de uma modificação analítico-verbal do discurso direto ou indireto. A modificação analítico-objetual do discurso do narrador estava mais em voga na literatura quando dos escritos de Bakhtin. Salvaguardadas as anacronias, podemos dizer que o romance como gênero e o *novel* enquanto construtos literários seguem uma tendência cada vez maior a um individualismo autocrítico, o que corrobora como corolário a tese de Volóchinov. O ponto para nós é que o discurso do narrador corresponde a essas características de um individualismo (auto)crítico - o que *piora* - na sua modificação do discurso direto para o indireto e vice-versa. Como nenhum texto segue apenas uma tendência de transmissão do discurso alheio, nas palavras de Volóchinov, defendo que reconheçamos ainda a tendência *impressionista* de transmissão desse discurso em *Infinite Jest*.⁶

Bakhtin e Volochinov estavam tendo como textos-base a literatura russa da época em que escreveram, e nós estamos transpondo suas palavras para a literatura Norte-Americana dos finais do séc.xx. Mas tanto a análise que fizeram das obras, como a análise que intento neste texto, quanto a análise de Propp que deu origem à Semiótica (de certo modo) são análises linguísticas, no sentido estrito e estrutural do termo. Os *achados* sobre a estrutura discursiva na literatura que compõem os textos de Bakhtin não são historiográficos e sim linguísticos, então nos fundamentaremos também em seus termos.

Em *Infinite Jest*, os trechos nos quais observamos essas modificações são momentos que o *lector in fabula* é exposto a tamanha pessoalidade e *poder* dentro da perspectiva da personagem, que o monólogo leva às últimas instâncias a identificação do leitor com o enunciador, ou (como cremos e diremos mais a frente) na encarnação da consciência (*enactment of consciousness*) (CARACCILO, 2012) que o *novel* deve oferecer, e Wallace consegue produzir neologismos “in-ambíguos”, por assim dizer. Pense-se nos neologismos que Madame Psychosis, papel de persona de Joelle como sujeito discursivo, quando em monólogo no seu programa de rádio. Ver-se-á que tanto maior a liberdade discursiva e neológica do narrador quanto mais monologiza seu discurso, torna-o autorreferencial. Trata o próprio discurso como metalinguagem etc.:

6. Sobre essa tendência mais autocrítica do herói do *novel* como gênero falaremos mais à frente.

Madame Psicose evita aberturas conversacionais e preenchimento contextual. Sua hora é compacta e “no-nonsense”. Depois que a música acaba, sua sombra segura fichas coladas e os embaralha suavemente para que o som do papel seja transmitido. ‘Obesidade’, ela diz. ‘Obesidade com hipogonadismo. Também obesidade mórbida. Leprosia nodular com manchas leoninas’. O engenheiro consegue ver sua silhueta levantar um copo quando ela faz pausas, o que o faz lembrar do Millennial Frizzy em sua sacola de livros. Ela diz ‘Os acromegálicos e hiperqueratosísticos (acromegalic and hyperkeratosistic). Os Enuréticos, neste ano de todos os anos possíveis. Os espasmodicamente torticólicos... (WALLACE, 1996, p.185)

Acromegalic and *hyperkeratosistic* são exemplos de neologismo em que Wallace empresta termos da Literatura médica para a criação de seus substantivos e adjetivos, mormente. Esse é um processo recorrente no livro e não está presente no *corpus* de análise, mas importa para que observemos que: a) é pela personagem que se acessa o romance, por seu monólogo interior, isso invariavelmente, em todo *novel* e b) em *Infinite Jest*, ao acessar o nível discursivo do texto pela personagem, observamos a monologização levada ao extremo pelas modificações de discurso direto preparado que o autor faz. Sendo em 1ª ou 3ª pessoa, o texto são monólogos interiores autoconscientes do narrador ao *lector in fabula* ou *leitor implícito*. Como com as cartas da *Pamela*, de Richardson, que sabiam que estavam sendo lidas. Isso que queremos dizer por narrador autoconsciente. Delimita-se então que o monólogo interior é nosso universo amostral. Esse monólogo deve ser interpretado como diálogo por duas razões: pelo narrador wallaceano, que usa da transmissão do discurso alheio (VOLÓCHINOV, 2017), e porque postula Bakhtin que todo discurso é dialógico.

Ocorre que em *Infinite Jest* a tessitura do discursivo é excessivamente monológica. Insuportavelmente, por vezes, a leitura é purgante, sim, mas desconfortável e desconcertante, nos momentos em que se sente ler os pensamentos de outra pessoa na sua crueza, em estado parafrênico (FREUD, 1925⁷). A impressão é de se ler o *ato de linguagem* do Outro, tamanha é a monologização que Wallace consegue. O ato de linguagem, de acordo com Bakhtin, é o domínio anterior à enunciação e à enunciação enunciada.

Diante disso, de todas as premissas supracitadas, observemos o *corpus* escolhido, tendo em mente a persona de *Hal Incandenza* como exemplo do sujeito de que falam Dardot & Laval (2013) e como unidade delimitável de herói dentro do *novel* em questão, em primeiro lugar. E por conseguinte como herói do romance nos termos de Luckács (2007) e Moretti (2013), enquanto esquema do sujeito histórico num dado momento do tempo. Hal deve ser tomado como um esquema das isotopias que se consubstanciam nele e das multi-plurisotopias que ele também consubstancia em si enquanto sujeito discursivo⁸.

7. O sujeito parafrênico (neuroticamente narcisista) é descrito por Freud como apresentando como características fundamentais: “megalomania e divergência entre seus interesses e o mundo externo -de pessoas a coisas” (FREUD, 1925, p.73, tradução nossa).

8. Enquanto *Dasein* (HEIDEGGER, 1962) e enquanto *corpo-e-mente-no-mundo, no espaço*. Mais à frente abordaremos a questão do ponto de vista do Ser, mas pese agora que estamos tratando *Infinite Jest* como texto, então sujeito discursivo, apenas.

Estas últimas em especial são a via pela qual Wallace estabelece relações especulares entre diversos personagens e sujeitos: Entre Hal e Kate Gompert, nas páginas 694 e 695, por exemplo; entre Hal e Gately – diversas vezes (p. 434-438); entre Hal e Randy Lenz (nas páginas 552-562, por exemplo). Nos momentos mais flagrantes de monólogo⁹ de Hal a coda vem como o discurso de Lenz ou de Gompert, ou de Gately. Essa coda tem como característica principal que vem preparada, é mister lembrar, por um narrador que *fala* ou narra pelas vias de uma transmissão do discurso alheio como modificação analítico-verbal (porque dá à personagem o *fazer*-falar semiótico, por isso não tanto analítico-objetual) discurso direto preparado pelo indireto na especialidade pictórica ou ainda impressionista.

A escolha das unidades sintagmáticas pautou-se por unidades que conservassem alguma unidade temática, para a apreensão de um motivo dentro do romance. Optou-se pelo discurso do herói, que oferece ainda a possibilidade de hipotetizarmos sobre o herói no romance contemporâneo, do qual *Infinite Jest* é expoente. Além disso, foram priorizadas as unidades que oferecessem maior expressividade e elucidação ao que postula Wallace em sua ensaística, principalmente nos textos “E Unibus Pluram” e “Fictional Futures and the Conspicuously Young”.

2.1 That I'm - eating - something - that - makes - me - really - appreciate - the - presence - of - whatever-I'm-drinking-along-with-it look (WALLACE, 1996, p.6)

Tem-se um sintagma adjetival formado como adjetivo para {look}, que determina junto com that o paradigma de combinações que podem ser feitas para descrever a qualidade de um olhar em inglês. O fato de ser um composto nominal no gerúndio merece atenção. De acordo com Brinton & Brinton, gerúndios, em inglês, são formas de palavra derivadas de verbos – pela adição do sufixo -ing – mas também funcionam gramaticalmente como substantivos, ‘são substantivos verbais’ (BRINTON & BRINTON, op.cit.p.89). Grande parte dos neologismos colhidos são formas com gerúndio presentificador dentro de sua formação sintagmática. Por isso, consideramos que o item é nominal.

Para além disso, está-se a falar de um certo tipo de olhar {look}, então o composto é nominal *per se*. O fato que chama atenção na recorrência do gerúndio na interioridade desse sintagma é a *presentificação* e a *peçoalização* do item. Hal usa de sua experiência e insere a cognição corporeada na descrição que intenta fazer. Na leitura, isso se reflete numa *imagnetificação* [por parte do *lector in fabula*]. No efeito do discurso, o item chama a atenção para o enunciador e para a sua fala como escopo, mas ao mesmo tempo especializa o sintagma com uma série de referência pessoais ao final. O que torna o signo compreensível, apesar de específico.

O Neologismo em *Infinite Jest* é cunhado como saída para algo aprioristicamente

9. Se não ficou claro, monólogo interior há de ser lido tanto dentro do que postula Volóchinov (2017, pp.243-277). Mas também dentro do que o formalismo russo flagra e define por monólogo interior da personagem. Este difere, por exemplo, do fluxo de consciência e da rememoração. Em *Infinite Jest* o discurso das personagens é externalizado *como* monólogo interior.

indizível ou ininteligível, é o neologismo criado pela necessidade, pensando nos termos de Alves (1990) sobre a neologia. Cunha-se para uma necessidade então nasce desde o forjamento com delimitações gramaticais às combinações lexicais que intenta o autor. O texto faz-se com Wallace recobrando de significado neológico combinações que consideram limitações lexicais, mas, mais importantemente, gramaticais do inglês. Ocorre que consideramos, para os fins deste estudo, todo o sintagma como unidade neológica, pela hifenização. E do mesmo modo que o contexto é conjugado do texto, os termos chamados palavras gramaticais por alguns teóricos do Léxico e do Discurso são conjugados dos termos lexicais.

Palavras gramaticais existem como ferramentas linguísticas de combinatória e análise operacional de palavras *lexicais*. Mas não são as relações possibilitadas pelas palavras gramaticais significativas para a compreensão e o significado finais de um lexema ou mesmo sintagma? A mera existência de um lexema levanta possibilidades de quais usos gramaticais ele teria. E, como postulado por Greimas, recursivamente a língua é feita, construída e estruturada em torno de oposições. Então para o significado e o estudo de um termo lexical devemos ao mínimo ter em conta as limitações gramaticais dele.

Aqui, apenas Hal sabe mesmo de que tipo de olhar ele está a falar, enquanto sujeito discursivo. Nunca se terá acesso ao ato de linguagem da personagem, ou algo do gênero, mas sim à enunciação enunciada, que é autorreferencial às últimas instâncias. Digo que apenas ele sabe, porque ensimesmado e autocrítico que é o sujeito investido na personagem, o adjetivo cunhado trata-se mais de uma emoção. E daí a relevância da subjetificação do sintagma com o “I’m eating” no gerúndio. O sintagma número 1 descreve a resultante da descrição de um estado mental do sujeito da personagem em relação aos outros sujeitos que estão no mesmo espaço que ele¹⁰ Ou ainda, é parte corolária do signo criado depois do arraigamento, mas que só funciona no nível idioletoal, ou do processo de atração que fala Ullmann. Por todas as vezes que ele gostou do que bebia quanto comia estabeleceu um esquema para todas essas instâncias. Pela autoconsciência estabeleceu um certo tipo de emoção sentida em todas as instâncias de refeições em que isso aconteceu, e ulteriormente um certo tipo de expressão não-verbal para essa emoção. Pela necessidade que o narrador teve naquele momento de descrever com a exatidão que lhe bastasse a sala em que estava, remetendo sua qualificação a experiências gustativas positivas anteriores e, sinestesticamente, associando tais experiências à visualidade, criou-se o sintagma, que tem o efeito de verbalização de uma emoção De acordo com Wittgenstein no *Tractatus*, há coisas indizíveis, como os estados do Ser. Indizíveis no sentido de incompreensíveis ao Outro, na essência dessas coisas. Para verbalizar o indizível, Hal recorreu a um processo de categorização sintagmática que resulta na unidade número 1.

10. Ver p. 1 a 10. No trecho em que o sintagma é cunhado, Hal está numa entrevista para admissão na Universidade do Arizona, em que, num ato de dialogização descritiva de seu monólogo interior, tenta descobrir a cadeira dos reitores que o entrevistam pelas perguntas e pela aparência deles.

2.2 A tiny little Yellow-Brick-Road stutter of pure controlling glee (p.719)

O neologismo diz respeito a Randy Lenz, remetendo-se ao efeito de ingerir uma dose de cocaína nasalmente. Numa das muitas cenas em que a personagem *desvirtua* dos preceitos clínicos da reabilitação, Randy Lenz precisa de um adjetivo que evoque uma euforia daquelas de...andarolar - andar e cantarolar. Digo que *desvirtua* porque a personagem é residente na Ennet Halfway House, para reabilitação de vício em drogas e álcool. A narrativa da clínica tem uma sorte de motivos religiosos sobre a luta contra o vício, inclusive referência aos textos de Santa Teresa D`Avila. Sobre os personagens secundários que sobrevivem ao vício em drogas e são como tutores de Gately, Joelle e Kate Gompert na clínica, é dito terem “castelos interiores incorruptíveis (WALLACE, 1996, p.365).¹¹

Quanto ao item, trata daquelas alegrias contidas, ainda que sejam a mais pura e intensa pura vontade de potência e confiança que se pode sentir. Verdadeiramente, uma megalomania, enjaulada nas fronteiras do indivíduo. Pequena, pode ser pela quantidade ingerida; contida porque secreta e mantida em segredo, soturna e talvez *gauche*, mas clinicamente grande, porque vontade de potência.

Aqui, um dos pontos da tese de Wallace, sobre os efeitos do consumo de entretenimento de massa no discurso¹², fica mais claro: Randy Lenz busca na cultura pop uma referência para descrever a sensação. Um discurso que demonstra ter como uma das norteadoras de sua atração e categorização a Cultura Pop, além de outros esquemas. Mais uma vez, denota um sujeito que nasceu sob a influência do entretenimento de massa e que o tem como conhecimento compartilhado. De acordo com Wallace em seu “E Unibus Pluram” a Cultura Pop, após os anos '90, tornou-se um arcabouço de signos, símbolos e mitos do conhecimento comum compartilhado pelo cidadão médio americano (WALLACE, 1993). Randy Lenz utiliza-se do discurso que a cultura de massa construiu e descreve sua alegria como aquela de Dorothy na estrada de tijolos amarelos d’*O Mágico de Oz*. A primeira versão do filme, à época, já era tida como nostálgica e exemplar da era de ouro do cinema americano, o que evidencia também a crescente nostalgia que a nova América sente por seus próprios ideais passados.

2.3 Bob-Hopeless (p.689)

Hal, num momento em que sofria a abstinência canábica e a depressão, experimenta completa disjunção com seu objeto-valor: ser um jogador melhor, se formar, entrar n’O Jogo profissional de tênis, e todos os objeto-valores que se possam hipotetizar serem os de Hal em *Infinite Jest*. São os objeto-valor do *Dasein* contemporâneo, por contiguidade e semelhança. Então neste momento o sujeito experimentava a ambivalência que esses

11. Este último fato é motivo de alguns apontamentos de *teologia* ou “*teologismos*” no texto de Wallace, mas não entraremos no mérito da questão. As referências são para a contextualização da personagem Randy Lenz.

12. Isso será elucidado mais à frente.

dois estados lhe causavam - a abstinência e a depressão - e uma sensação de desgraça e vergonha como nunca antes – vergonha do vício, da decaída nos esportes, etc. Isso resulta em um estado de auto-ironia extrema, e ele se compara por antítese ao comediante americano Bob Hope. Triste, portanto, considerando a negação que o sufixo {-less} traz.

3 | DA FEITURA DO DASEIN CONTEMPORÂNEO

O *Dasein* contemporâneo narrado por Wallace é o parafrênico, para Freud. E autoirônico para Wallace. Com termo que se queira, evidencia-se que a falência do sujeito na contemporaneidade é caracterizada e movida ou catalisada por um tipo especial de emoção, ou paixão: a vergonha. A vergonha como resultante da fobia social em que o indivíduo ou “*Enterprise subject*” (DARDOT & LAVAL, 2013) se vê encapsulado, ao passo que é incentivado a se destacar da massa por exceção. Ególatra e envergonhado, ao mesmo tempo. Voltado para o Outro mas vazio e ansioso de si mesmo, ao mesmo tempo também. Observando-se as análises, tentando depreender uma moldura do sujeito dos neologismos e da construção da personagem dentro de *Infinite Jest*, o quadro permite hipotetizar que a pulsão catalizadora das emoções de Hal é essa: um Sujeito definido essencialmente pela vergonha, então, nos termos de Harkot-de-La-Taille (1999), sabendo-se que

“a vergonha se estabelece no encontro de duas outras configurações passionais: a da inferioridade, que traduz a relação do sujeito com a imagem que se acreditava capaz de projetar e a da exposição (o sentimento de estar exposto), que diz respeito à relação sujeito/universo socioletal.” (p.27)

Assim, a sensação de cinismo geral de que fala Hal em suas monologizações dialógicas pode ser rastreada até o *Dasein* pela produção da emoção de vergonha. Veja, a tese central é de que a contemporaneidade deixa o sujeito ensimesmado, numa espécie de auto-sanção negativa ininterrupta e auto-referencial em relação ao próprio discurso idioletal. Esse sujeito é ensimesmado numa sensação de inferioridade que é interpretada por Harkot-de-La-Taille precisamente em consonância com o que diz Wallace e Dardot & Laval, se pensarmos o Ser contemporâneo essencialmente *entrepreneurial* e desejoso de que sua *empresa pessoal* (nos termos de Dardot e Laval, 2014,p.283-285), seja bem-sucedida.

Tendo em conta essa vergonha,

“O sentimento de inferioridade já é, por si só, complexo e engloba as etapas de um programa narrativo: trata-se do produto de um fazer cognitivo, na forma de uma operação de comparação, que pressupõe um apego ao objeto (imagem) com que o sujeito se percebe não-conjunto” (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1999, p.28)

No caso de *Infinite jest* e da questão sobre os EUA contemporâneos, considere-se os porquês de a reificação deste presente levarem a um *ensimesmamento* envergonhado do Ser. A súmula do enredo do texto é a de que o filme *Infinite Jest V* é uma peça

cinematográfica tão sedutora e tão aprazível de se assistir que vicia, recai no assistir reiterado e infinito. Esta é a piada. A tese de Wallace gira em torno de que a sociedade do estímulo infinito, através da TV, altera a forma como percebemos o mundo, o Outro e nós mesmos. À sua época, a Televisão era o principal difusor de entretenimento e dos valores hegemônicos do neoliberalismo. Hoje, na era do *Streaming*, e do conteúdo cada vez mais *personalizado*¹³, suas teses não apenas se comprovam, mas tornam-se inegáveis.

Na era da falência mesma do Neoliberalismo progressista (FRASER, 2017), nessa realidade reiterada *ad hoc* e *ad infinitum* pela reificação do presente o sujeito processa-se e comporta-se ensimesmado – por isso precisa de estímulo externo infinito, de *input* infinito. Com o colapso do Ser em si, resta-lhe reiterar o consumo, cultivando “*that glazed passive spectatorial state of mind*” (Wallace, 1996, p.1001) que reserva para o consumo do entretenimento. Cultiva-se nada além de um *glazed passive spectatorial state of mind* na relação com Entes e Seres¹⁴. Essa é a definição de uma subjetividade calcada no *meta-watching*, em algum grau. Nas palavras de Wallace sobre o meta-watching:

“ O modo como essas pessoas, que absorvem tais doses [de entretenimento auto-referencial], enxerga a si mesma muda, se torna “*espectatorial*”, autoconsciente. Porque a prática de Assistir é expansiva. Exponencial. Nós passamos tempo o suficiente assistindo e dentro em breve começamos a assistir a nós mesmos assistindo. Nós começamos a “sentir” nós mesmos sentindo, almejamos experienciar experiências” (WALLACE, 1993, p.160)¹⁵

Esse fenômeno aumenta a opacidade linguística num todo. Isso porque aumenta a quantidade e o efeito de intermediários entre o Eu e o Outro. Diante dessa opacidade, uma saída para ainda assim entregar a fruição de um Outro ao leitor observa-se nos trechos em que Wallace precisa distorcer a linguagem para entregar o não-ambíguo ou [ambíguo -]¹⁶. Os neologismos são exemplo disso, quase absolutamente não-ambíguos mas não-ambíguos apenas porque vazios ou quase vazios de intersubjetividade. Por isso seu livro é um grande Monólogo interior de todas as vozes que falam de dentro do *Total Noise*¹⁷ e do Fim do Neoliberalismo progressista.

Pelo mesmo motivo a construção estética e formal do *novel* é tão complexa. Porque um romance de formação ortodoxamente canônico como *Catcher in the Rye*, por exemplo, *doesn't do the job*, não mais. A opacidade catalisada pela reificação do presente, enfim, é resolvida no *novel* pelos *desvios*, pela neologia e pela preparação impressionista do discurso indireto. Como asseverou Luckács (2007), toda forma é a resolução estética de

13. Algo que foi *previsto* por Wallace em *Infinite Jest*. Se assim podemos dizer, ele previu o Netflix e os filtros do Instagram, (“Tableaux for videofone”, ver página 417, por exemplo).

14. O Ser é a fronteira de si entre outros Seres e Entes. O Ser difere do Ente porque possui conscientemente a Morte como etapa última de sua vida e de seu passado. (HEGEL, 1962).

15. Tradução nossa.

16. A Ambiguidade de que digo estar assepsiado o signo neológico *wallaceano* é a ambiguidade dos discursos publicitários, dentro da atividade discursiva do próprio autor, e não a ambiguidade natural do signo que existe numa língua feita de oposições.

17. “um tipo de Ruído Total que é também o som da nossa cultura E.U.A. agora mesmo, uma cultura e um volume de informação e spin e retórica e contexto que sei que não sou o único a achar coisa demais para sequer absorver, quanto mais concatenar ou organizar em qualquer tipo de triagem de saliência ou valor.” (WALLACE, 2006, p.1. Tradução nossa).

uma dissolução interna, de uma busca. E o *novel* deve, além de mostrar quais as falhas na ideologia que critica, oferecer uma resolução fabulada a essas falhas, em algum grau. Linguisticamente, *Infinite Jest* oferece enquanto resolução estética a neologia, que permite mesmo ao *Dasein* contemporâneo ensimesmado e envergonhado fruir *togetherness*, fruir o discurso de um Outro.

Tem-se aqui um *novel* sobre o sujeito contemporâneo. Nós. Sobre um Ser que está tanto mais ensimesmado quanto mais entretido, estimulado. Um Ser que se vê um Indivíduo, reificado externamente pelo presente eterno que ensina a amar a singularidade em oposição à comunhão, e reiterado internamente em e pelo seu próprio discurso. A reificação do presente tira do homem a ideia de que é Mortal. Mesmo a identificação com o herói de romances canônicos advém do fato de que há uma suspensão de crença na morte daquele junto do qual *buscaremos*¹⁸. O herói do *novel*, nos termos de Candido sobre a personagem, é imortal. Nenhum *bildungsroman* dá como horizonte possível a morte de seu herói – de outros personagens, aos montes. Do herói, não. Estamos reificados num presente que diz o amanhã ser a repetição enfadonha do hoje e ao mesmo tempo acostumados com *novels* que nos dizem – tal qual a TV – que somos imortais e invencíveis.

Wallace oferece para o *lector in fabula* de *Infinite Jest* a Morte do herói, como rompimento e vanguarda. A Morte que define e delimita a sucessão temporal do Ser em contato com outros Entes e Seres na cadeia espaço-temporal. (HEIDEGGER, 1962). Define e delimita porque, se tomarmos a Língua enquanto feita de oposições, é só através da Morte que o Eu pode contemplar/cogitar completude. Ele existe, também, “olhando à frente” e deixando “para trás” tudo que já foi (HEIDEGGER, 1962, p.425). Não houve nem há um tempo em que o homem não tenha sido, ou um tempo em que o homem seja “não-Ser”. Ou seja, o Tempo começa com o Ser e finda com ele. Enquanto existe, o *Dasein* existe incompleto, à frente de si mesmo. Sua existência define-se, antes de mais nada, por oposição ao não-existir ou [- existir – viver] que se encontra como carga semântica de Morte. Quando o Ser chegar a um fim, na Morte, por exemplo, então poder-se-á flagrar quaisquer possibilidades de totalidade, ainda que ele mesmo não exista mais.

Infinite Jest é uma narrativa circular e seu primeiro capítulo é na verdade o último em sucessão cronológica. Com efeito, digo circular porque discursivamente o é: um monólogo de Hal em discurso direto inicia a narrativa que passa por mais de mil páginas majoritariamente em discurso indireto livre. Outro monólogo de Hal em discurso direto, com um “I”, só aparece de novo na última seção do livro, em novembro do *Year of the Depend Adult Undergarment* (marca de fraldas geriátricas¹⁹) que antecede os eventos de *Year of Glaad*. Na seção inicial em *Year of Glaad* Hal tem um infarto, um colapso de fato.

18. No sentido de ser o *novel* uma narração de busca e a leitura e narrativização dessa narração de busca do herói, nos termos de Luckács.

19. *Another joke about it* é no Ano da Fralda Geriátrica Depend que Hal entra em choque consigo e passa por algo que se chame amadurecimento ou qualquer coisa do tipo.

Físico e fisiológico, antecedido por um colapso mental e discursivo ao tentar se comunicar. Quando finda o capítulo e aprendemos sobre os eventos que levaram aos do primeiro capítulo. Não se sabe se Hal, na narrativa, enquanto herói e sujeito discursivo e textual, vai continuar vivo. Uma sequência cronológica de *Year of Glad* não existe no livro. Por isso é que podemos dizer que esteticamente, além das distorções, David Foster Wallace trouxe para a estrutura do *Novel* a morte do herói, e para o *lector in fabula*, devolveu, recolocou a Morte como pontualidade limítrofe e definidora do signo vida, mesmo, por oposição paradigmática.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. O heterodiscurso no romance In: BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2017. p.79-122. Tradução, prefácio, notas e glossário por Paulo Bezerra.

_____. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. São Paulo: Editora 34, 2018. Tradução, posfácio e notas por Paulo Bezerra

_____. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. São Paulo: Editora 34, 2017. Organização, tradução, posfácio e notas por Paulo Bezerra

_____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2019. Organização, tradução, posfácio e notas por Paulo Bezerra

BOOTH, Wayne C. **The Rethoric of Fiction**. 2. ed. Chicago & London: The University Of Chicago Press, 1983.

BRINTON, Laurel J.; BRINTON, Donna M.. **The Linguistic Structure of Modern English**. Amsterdam/philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010. 425 p.

CARACCIOLO, Marco. Fictional Consciousnesses: A Reader's Manual. **Style: Public Discourse, Forms, Plots, and Consciousness**, Penn State, v. 46, n. 1, p.42-65, abr. 2012. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.46.1.42>>. Acesso em: 21 jul. 2019.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. Manufacturing the Neo-Liberal Subject. In: DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **The new way of the world: on neo-liberal society**. London: Verso, 2014. Chapt. 9. p. 283-337. (French Voices). Translated from the French *Nouvelle raison du monde* by Gregory Elliott.

FRASER, Nancy. The End of Progressive Neoliberalism. **Dissent**, New York, 2 jan. 2017. Quadrimestral. Disponível em: https://www.dissentmagazine.org/online_articles/progressive-neoliberalism-reactionary-populism-nancy-fraser>. Acesso em: 21 jul. 2017.

FRYE, Northrop. Primeiro ensaio: Crítica Histórica: Teoria dos modos. In: FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Realizações Editora, 2006. p.145-185.

GREIMAS A. J. e COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 2016.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973. 330 p. Tradução de Haqira Osakape e Izidoro Blikstein.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth **Ensaio semiótico sobre a vergonha**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999. 222 p

HEIDEGGER, Martin. **Being and Time**. Oxford: Blackwell Publishers, 1962. Translated from the German *Sein und Zeit* (seventh edition) by John Macquarrie & Edward Robinson.

HOWARD, Leon. **A literatura norte-americana**. São Paulo: Cultrix, 1964. Trad: Péricles Eugênio da Silva Ramos do original **Literature and the american tradition**.

JAMESON, Frederic. **Postmodernism: or The Cultural Logic of Late Capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.

LUCKÁCS, Grégory. Epopéia e Romance. In: LUCKÁCS, Grégory. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 55-69.

MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística: A expressividade na língua portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008. 328 p.

MCCAFFERY, Larry; WALLACE, David Foster. *A Conversation with David Foster Wallace By Larry McCaffery*. 1993. From "The Review of Contemporary Fiction," Summer 1993, Vol. 13.2. Disponível em: <<https://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-david-foster-wallace-by-larry-mccaffery/>>. Acesso em: 17 set. 2018.

MCCLEARY, Leland; VIOTTI, Evani. **Semântica e Pragmática**. 2009. Disponível em: <http://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoBasica/semanticaEPragmatica/assets/722/Texto_base_Semantica-Final_2_dez_2008.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2019.

MORETTI, Franco. **The Bourgeois: Between History and Literature**. New York: Verso, 2013.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1998. (Coleção E).

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica: Charles Sanders Peirce**. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Estudos; 46 / dirigida por J.Guinsburg). Tradução de José Teixeira Coelho Neto.

ULLMANN, Stephen. **Semântica: uma introdução à ciência do significado**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964. Trad: J.A.Osório Mateus do original **Semantics: An introduction to the Science of Meaning**.

VIOTTI, Evani. Mudança linguística. In: FIORIN, José Luiz (Org.). **Linguística? Que é isso?** São Paulo: Contexto, 2013. p. 137-180.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico nas ciências da linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 7-82. Tradução, notas e glossário por Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. Ensaio introdutório por Sheila Grillo.

WALLACE, David Foster. Good Old Neon. In: WALLACE, David Foster. **Oblivion: stories**. New York: Little, Brown And Company, 2004. p. 141-181.

WALLACE, David Foster. Deciderization 2007 - A Special Report). In: WALLACE, David Foster; ATWAN, Robert. **The Best American Essays 2007**. New York: Mariner Books, 2006. p. 1-8. (The Best American Series ®). disponível em: <<http://neugierig.org/content/dfw/bestamerican.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2019.

WALLACE, David Foster, **E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction**, Review of Contemporary Fiction, 13:2 (1993:Summer) WALLACE, David Foster, "**Fictional Futures and the Conspicuously Young**". The Review of Contemporary Fiction Vol. 8, No. 3, 1988.

WALLACE, David Foster, **Infinite Jest**. New York: Back Bay Books, 1996

WALLACE, David Foster. Authority and American Usage. In: WALLACE, David Foster. **Consider the Lobster: and other essays**. New York: Back Bay Books, 2007. Cap. 4. p. 78-147.

A LITERATURA COMO POSSIBILIDADE DE EMPODERAMENTO DO SUJEITO NEGRO

Data de aceite: 01/06/2020

Letícia Queiroz

Mestranda em Ensino pelo IFMT em associação com a UNIC

Epaminondas de Matos Magalhães

Doutor em Letras. Professor do Programa de Pós-Graduação em Ensino (IFMT/UNIC)

RESUMO: O artigo toma como ponto de referência a literatura infantil e juvenil, como um instrumento cultural, perpassado por elementos discursivos, com possibilidades formativas e informativas que interferem culturalmente no processo de afirmação da identidade afro-brasileira, mediante personagens que enaltecem a cor da pele e os cabelos cacheados. O processo reflexivo desenvolvido por meio de um embasamento teórico crítico, tem por base os estudos pós-coloniais que influenciam o currículo escolar. Nossa percepção, é que a literatura possui um papel legitimador de saberes na escola e na tecitura dos processos de descolonização dos espaços institucionalizados, que quase sempre se colocam à disposição para subjugar e subalternizar os povos colonizados. Mediante exercício reflexivo crítico, presente em um conjunto de documentos que incluiu o ensino

da História e Cultura Afro-brasileira no currículo escolar, elegemos em algumas obras o protagonismo negro, mediante representações dos personagens, os quais, colaboram para a afirmação identitária.

PALAVRAS-CHAVE: Descolonização. Literatura. Cultura negra. Identidade negra.

LITERATURE AS THE POSSIBILITY OF EMPOWERMENT OF THE BLACK SUBJECT

ABSTRACT: The article takes children and youth literature as a reference point, as a cultural instrument, covered by discursive elements, with formative and informative possibilities that culturally interfere in the process of declaring Afro-Brazilian identity, using characters that enhance the color of curly skin and hair. The reflective process developed through a critical theoretical basis, based on post-colonial studies that influence the school curriculum. Our perception, that literature has a legitimate role as sabers at school and as a protection against the processes of decolonization of institutionalized spaces, which are almost always available to subject and subordinate colonized peoples. Through a critical reflective exercise, present in a set of documents that includes the teaching of Afro-Brazilian History and Culture in the

school curriculum, he chooses some works of black protagonism, using representations of characters, which, collaboration for an identity.

KEYWORDS: Decolonization. Literature. Black culture. Black identity.

INTRODUÇÃO

Ao longo do tempo, a visão que a sociedade tem desenvolvida em relação ao negro é perpassada por certo distanciamento, e tal perspectiva se faz presente também na literatura. Quando nos textos, o negro ou o descendente de negro se faz presente como um personagem, este é tratado como um ser inferior em todos os aspectos ligados às vivências do negro na realidade histórico-cultural do Brasil, que o coloca sempre na condição de “escravo”, evidenciando na vida e na literatura os indícios de ideologias, atitudes e estereótipos da estética branca.

Diante deste contexto, Fanon (2008) destaca:

Pois o negro não tem que ser negro, mas sê-lo diante do branco. [...] Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica. De um dia para outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referências foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta (FANON, 2008, p.104).

Partindo da ideia de que a literatura juvenil se configura como sendo um gênero literário recomendado para os jovens a partir do olhar adulto, na condição de especialistas ou críticos, Peter Hunt (2010) destaca que a literatura se constitui a base no leitor implícito, em se tratando do jovem, em função da idade, refere-se a um leitor em formação com poucas vivências.

No campo da educação sistemática, a literatura infantil e juvenil apontam diferentes modalidades e determinam inovações quanto as oportunidades de leitura, à medida em que os jovens leitores exploram os livros, se fazendo importante uma orientação em conformidade com o planejamento escolar, que consiste na perspectiva do currículo em uma atividade intencional, portanto, proposta com coerência em relação a idade dos alunos, envolvendo a esfera literária como de fundamental importância na formação de futuros leitores e na fruição da literatura por estes.

Em um contexto histórico, a literatura infantil e juvenil surge na França com a denominação de “Literatura Infantil” na segunda metade do século XVIII por meio das fábulas nos modelos La Fontaine, Charles Perrault, dentre outros, em que as obras eram imbuídas de objetivos pedagógicos e morais (COELHO, 1991).

Diante do exposto, a perspectiva letrada, desenvolvida na Europa, influenciou a estrutura literária, voltada para as crianças e jovens no Brasil por meio de um projeto político-pedagógico à imagem e semelhança europeia.

Via de regra, a imagem da criança presente em textos desta época é estereotipada, quer como virtuosa de comportamento exemplar, quer como negligente e cruel. Além de estereotipada, essa imagem é anacrônica em relação ao que a psicologia da época afirmava a respeito da criança. Além disso, é comum também que esses textos infantis envolvam a criança que os protagonizam em situações igualmente modelares de aprendizagem: lendo um livro, ouvindo histórias edificantes, tendo conversas educativas com pais e professores (LAJOLO; ZILBERMAM, 1986, p. 34).

Referência na literatura brasileira, Monteiro Lobato no ano de 1920, sai na frente na produção literária infantil e juvenil, mediante escrita perpassada de invenções, originalidade, e que problematiza o racismo, situação denunciada por Débora Cristina Araújo no artigo ‘A produção literária infanto juvenil brasileira e as relações raciais: conjunturas, limites e possibilidades’ (2011). “E sobre o racismo especificamente, a criança munida de condições adequadas de interpretação, pode desvelar formas simbólicas que corroboram a manutenção de hierarquizações” (ARAÚJO, 2011, p. 5). Neste período, a literatura ganha espaço no mercado e passa a ser um aparato valioso no ambiente escolar, criando novas estruturas econômicas ao mercado.

Muitas tem sido as divulgações quanto as diferentes formas de discriminações, estereótipos, negações, inferiorizações ou subalternizações dos negros no currículo escolar, nos livros didáticos e paradidáticos desde a década de 1950 até o presente instante e que têm sido denunciadas por pesquisadores em todo o Brasil.

As diferentes pesquisas evidenciam as formas de discriminações presentes nos cotidianos das escolas, por meio de hierarquias raciais, perpassando o currículo, determinação institucional e de gestão, relações interpessoais entre professores e alunos e entre pares, livros dirigidos aos estudantes, tais como: livros didáticos ou de literatura. A preocupação permanente diz respeito ao impacto dos estereótipos nos estudantes, fortemente influenciados para as negações das identidades negras, para a desvalorização de grupos de pertença dos/as estudantes, para a incorporação de valores eurocêntricos.

Ao longo do tempo, as questões de articulações sócio-históricas-culturais e discursivas, interferiram e interferem diretamente na literatura juvenil desenvolvida no Brasil. Fúlvia Rosemberg (1985) descreve como a literatura infanto-juvenil é perpassada por modelos culturais que interferem no sentido social da infância por meio da representação das histórias e das ilustrações, com base na relação “criação- produção-difusão-consumo”, manifestando discriminações “contra as categorias de idade, sexo, cor-etnia, incidentalmente, de origem sócio-econômica (ROSEMBERG, 1985, p. 20).

As obras literárias são perpassadas por representações sociais-históricas-culturais, manipuladas na escola para influenciar, como é o caso, às vezes da questão relativa a idealização de brancura, conforme Rosemberg constatou:

Detectamos, percebemos e denunciemos, a ocorrência de preconceito acintoso e revoltante – sexual, étnico-racial e econômico- ao lado de um discurso educativo, emulador de altos princípios éticos. [...] O homem branco adulto proveniente dos estratos médios e superiores das populações é o representante da espécie, o mais frequente nas estórias, aquele que recebe um nome próprio, aquele que se reveste da condição de normal (ROSEMBERG, 1985, p. 77).

Podemos inferir que as normativas educacionais apresentam um desafio epistemológico e prático em relação ao currículo e aos dispositivos desenvolvidos nas escolas em todo o Brasil, ao indagar sobre a estrutura hegemônica solidificada na edificação de uma cultura com base eurocêntrica, que trabalhou por muito tempo de forma estratégica no silenciamento e na subalternização dos demais saberes.

A partir da década de 90, por meio da ação dos Movimentos Sociais Negros, passaram a reivindicar políticas específicas voltadas para as populações negras, mediante articulação destas, com as políticas de cunho universalistas igualitárias e para a educação de qualidade para todos, garantido legalmente pela Constituição Federal de 1988, o que permite a garantia de direitos, para a população negra, que passaram a fazer parte da agenda oficial do governo, criando o Conselho do Negro, órgãos governamentais com representações dos movimentos sociais e inclusões do debate sobre a diversidade étnico-racial no Conselho Nacional de Educação.

O ano de 2003 consistiu em um marco para a educação no campo da diversidade. A alteração dos artigos 26-A e 79-B da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDBEN/96), que passou a obrigar os sistemas educacionais brasileiros, por meio da Lei Nº 10.639/2003 a contemplar em seus currículos a história e cultura afro-brasileira, sinaliza a superação dos currículos monoculturais. Na prática, a proposta possibilita a mudança epistêmica, em que as práticas pedagógicas não sejam silenciadas diante da herança eurocêntrica que hierarquizou, subalternizou e desumanizou as pessoas colonizadas. Também a Lei Nº 11.645/2008 instituiu o ensino de História e Cultura indígena nos currículos escolares.

A Resolução CNE/CP nº 01 de 17 de março de 2004, instituiu as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro Brasileira e Africana. E a Lei Nº 12.711 de 29 de Agosto de 2012 garantiu a reserva de 50% das matrículas por curso nas 59 universidades federais e 38 institutos federais.

Fica evidente, a possibilidade de uma escola democrática e antirracista, assim como o desenvolvimento de instrumentos a ela destinados, como o livro de literatura juvenil, objetivando ressignificar, as cicatrizes da colonialidade, que perpassam os discursos hegemônicos presentes no currículo escolar e no fazer pedagógico. É diante deste cenário que identificamos a literatura juvenil como discurso que adentra as escolas e que pode trabalhar em uma trajetória de (re) construção e fortalecimento identitário negro.

Não se trata, portanto, da invisibilidade da cor, mas da intensa visibilidade da cor e de outros traços fenotípicos aliados a estereótipos sociais e morais para uns, e a neutralidade racial para outros. As consequências dessa visibilidade para negros são bem conhecidas, mas a da neutralidade do branco é dada como "natural", já que ele é o modelo paradigmático de aparência e de condição humana (PIZA, 2002, p. 72).

Diante das questões até aqui apresentadas, buscamos analisar alguns livros selecionados tendo como critérios materiais que possuem um potencial descolonizador.

A MUDANÇA DE FOCO

Alguns estudiosos como Homi Bhabha (1999), Edward Said (2001) e Stuart Hall (1997) chamam a atenção para a influência colonizadora na formação social de modelos epistemológicos e curriculares de bases eurocêntricas, de modelos universais e generalistas que não favorecem os saberes locais.

O colonialismo denota uma relação política e econômica, na qual a soberania de um povo está no poder de outro povo ou nação, o que constitui a referida nação em um império. Diferente desta ideia, a colonialidade se refere a um padrão de poder que emergiu como resultado do colonialismo moderno, mas em vez de estar limitado a uma relação formal de poder entre dois povos ou nações, se relaciona à forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si através do mercado capitalista mundial e da ideia de raça. Assim, apesar do colonialismo preceder a colonialidade, a colonialidade sobrevive ao colonialismo. Ela se mantém viva em textos didáticos, nos critérios para o bom trabalho acadêmico, na cultura, no sentido comum, na auto-imagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos e em muitos outros aspectos de nossa experiência moderna. Neste sentido, respiramos a colonialidade na modernidade cotidianamente. (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131)

Diante do exposto, nossa percepção é a de que, o protagonismo pode ser proporcionado pela literatura infantil juvenil como veículo impulsionador do exercício do direito, as diferenças e contraposição, aos modelos universais nas relações políticas, econômicas, culturais, sociais e de representações aos jovens.

No Brasil, as formas de resistências e enfrentamentos, ao modelo imposto pela colonialidade, em se tratando da educação, acontece mediante ações e reivindicações dos Movimentos sociais, em especial do Movimento Negro. As denúncias relativas à presença do racismo, preconceito, subalternização do negro nos currículos escolares e livros didáticos e paradidáticos, o silenciamento em relação a discriminação racial no universo escolar, provocam os legisladores no sentido de elaborar e implementar políticas públicas de cunho pedagógico para contrapor-se à hegemonia epistêmica colonial e, dessa forma, possibilitar a descolonização curricular, com o olhar para outras possibilidades inclusivas.

As legislações anteriormente mencionadas se constituem como o resultado de um intenso movimento de resistência e subversão à imposição da colonialidade, ao evidenciarem significativos avanços, ao abrir o diálogo com articulação aos saberes indígenas e afro-brasileiros no currículo escolar, na perspectiva da interculturalidade crítica e decolonial como instrumento pedagógico, o que em conformidade com o pensamento de Walsh:

[...]questiona continuamente a racialização, subalternização, inferiorização e seus padrões de poder, visibiliza maneiras diferentes de ser, viver e saber e busca o desenvolvimento e criação de compreensões e condições que não só articulam e fazem dialogar as diferenças num marco de legitimidade, dignidade, igualdade, equidade e respeito, mas que – ao mesmo tempo - alentam a criação de modos ‘outros’ – de pensar, ser, estar, aprender, ensinar, sonhar e viver que cruzam fronteiras. A interculturalidade crítica e a de-colonialidade, nesse sentido, são projetos, processos e lutas que se entrecruzam conceitualmente e pedagogicamente, alentando forças, iniciativas e perspectivas éticas que fazem questionar, transformar, sacudir, rearticular e construir. Essa força, iniciativa,

Podemos afirmar que o fenômeno da colonialidade em nosso país, tem sido desenvolvido pelos discursos relativos ao mito da igualdade racial, e as legislações existentes, que se apresentam como formas de resistências na implementação deste mito. Contudo, elas têm orientado a prática de uma educação para as relações étnico-raciais nas escolas brasileiras e indicam o êxito das políticas de Estado, na busca pelo reconhecimento, a valorização e a visibilidade da cultura, da história e da afirmação identitária em especial do negro.

A IMPORTÂNCIA DA LITERATURA NO PROCESSO DE EMPODERAMENTO E CRIAÇÃO DE IDENTIDADES

Nilma Lino Gomes (2002) destaca que a relação com o corpo faz parte da cultura e do pertencimento social, sendo que o corpo passa por alterações por meio da cultura e se apresenta como imprescindível para a afirmação da identidade, considerando padrões sociais e culturais. Tais mudanças no corpo, ainda guardam em si o processo de humanização, em que regista padrões estéticos contextualizados culturalmente, a que se dispõe os sujeitos. Neste sentido, esse corpo pode ser utilizado como forma de protesto contrário a indústria cultural, assim como de maneira massiva obedecendo padrões estéticos, referenciado pelas mídias. Assim, podemos afirmar que as evidências culturais contidas no corpo e impressas ao longo do tempo, se constituem como marcas construídas socialmente e historicamente.

É perceptível que por muito tempo, as discussões relativas às questões raciais e identitárias de negros/negras foi desenvolvida na escola, mediante discursos de subalternização dos corpos, conforme evidenciados nos livros de história por maus-tratos corporais. Impossível verificar precisamente as consequências deste tipo de discurso na vida dos muitos estudantes negros.

O sentimento em relação ao pertencimento para parte significativa dos estudantes negros construídos socialmente no Brasil, foi de assimilação cultural em relação ao branqueamento.

[...] aplicada de maneira específica à experiência histórica latino-americana, a perspectiva eurocêntrica de conhecimento opera como um espelho que distorce o que reflete. Quer dizer, a imagem que encontramos nesse espelho não é de todo quimérica, já que possuímos tantos e tão importantes traços históricos europeus em tantos aspectos, materiais e intersubjetivos. Mas, ao mesmo tempo, somos tão profundamente distintos. Daí que quando olhamos nosso espelho eurocêntrico, a imagem que vemos seja necessariamente parcial e distorcida. Aqui a tragédia é que todos fomos conduzidos, sabendo ou não, querendo ou não, a ver e aceitar aquela imagem como nossa e como pertencente unicamente a nós. Dessa maneira seguimos sendo o que não somos. E como resultado não podemos nunca identificar nossos verdadeiros problemas, muito menos resolvê-los, a não ser de uma maneira parcial e distorcida (QUIJANO, 2005, p. 235).

Tal processo encontra-se, em pleno exercício de desconstrução em vários espaços, dentre os quais, no escolar e nos materiais mercadológicos, elaborados com a finalidade de suprir demanda no campo da educação. Tendo em vista o imperativo de evidenciar nos artigos escolares outras representações, a legislação existente colabora em muito para este processo necessário de mudanças positivas, uma vez que o espaço identitário afirmativo da juventude negra, passa necessariamente pela corporeidade.

Em conformidade com o pensamento de Nilma Lino Gomes aponta (2002), é mediante o cabelo crespo e a cor da pele que

O discurso pedagógico, ao privilegiar a questão racial, não gira somente em torno de conceitos, disciplinas e saberes escolares. Fala sobre o negro na sua totalidade, refere-se ao seu pertencimento étnico, à sua condição socioeconômica, à sua cultura, ao seu grupo geracional, aos valores de gênero etc. Tudo isso se dá de maneira consciente e inconsciente. Muitas vezes, é por intermédio desse discurso que estereótipos e preconceitos sobre o corpo negro são reproduzidos. Será que eles são superados?

O discurso pedagógico proferido sobre o negro, mesmo sem referir-se explicitamente ao corpo, aborda e expressa impressões e representações sobre esse corpo. O cabelo tem sido um dos principais símbolos utilizados nesse processo, pois desde a escravidão tem sido usado como um dos elementos definidores do lugar do sujeito dentro do sistema de classificação racial brasileiro (GOMES, 2002, p. 4).

A literatura juvenil aos poucos tem recebido produções com capacidade de promover essa reflexão, e referenciar as representações étnicas como a do negro, de forma a descentralizar o foco de representação da branquidade, considerando que este evidenciam como protagonistas outros fenótipos, que por muito tempo serviram para ultrajar e serviram para subalternizar algumas etnias, dentre elas a negra, durante parte significativa do século XVIII e XIX e que reaparece no tempo atual, na fusão entre corpo e história como um espaço cultural, político e social de afirmação identitária. O que significa que a transposição de tais atributos como cor de pele, cabelos e outros traços para a literatura, possibilita certa identificação com um projeto maior, denominado descolonização.

A quebra de paradigmas, padrões, preconceitos e estereótipos raciais, surgem como uma luta pela valorização do negro/negra e funda novas representações por meio de obras literárias, na valorização identitária no Brasil. Pensar em tais características é contextualizarmos novas formas de aprender, seja no ambiente escolar e na sociedade.

Alguns atributos, como o cabelo cacheado, foram e continuam a ser motivos de racialização e preconceito e que agora se apresentam como meios para fortalecer construção e reafirmação da identidade. Ou seja, (re)afirmam um lugar corpóreo cultural, na representação da arte como lugar de expressão do negro em territórios antes considerados 'neutros', mas sempre estabelecido mediante discursos de branquidade. "Dentre as formas latentes de discriminação contra o não-branco, talvez seja a negação de seu direito à existência humana, ao ser a mais constante: é o branco o representante da espécie" (ROSEMBERG, 1985, p. 81).

Na atualidade, a literatura se apresenta como um lugar de representação de não-brancos, sendo de fundamental importância para desenvolver o processo de descolonização da juventude, mediante aspectos de afirmação via corporeidade.

Neste sentido podemos destacar algumas obras, que mesmo sendo relativa ao universo infantil auxiliam na análise quanto aos personagens, focando o cabelo cacheado, traço essencial no contexto da afirmação identitária, pelo ato político e social que cada cacho guarda, e também a cor da pele.

O cabelo de Lelê - de Valéria Belém é ilustrado por Adriana Mendonça. Trata-se de uma narrativa que apresenta uma personagem negra que não gosta do seu cabelo. Na história, a personagem guarda, em cada um dos seus lindos cachos, particularidades de sua ancestralidade e vai ao encontro do seu processo de empoderamento, de sua história, cultura e pertença. Num dado momento da história, a personagem se põe a refletir sobre seu cabelo, percebe que seu padrão de beleza foge daquilo que é comercialmente requerido pela sociedade marcada pelo eurocentrismo.

A obra evidencia que a literatura na perspectiva de um produto cultural, vinculado a indústria massiva de consumo, nos leva a questionar a fronteiras entre: o belo idealizado comercialmente e o belo experienciado como natureza fenotípica real. Neste sentido, ao final da história: “Lelê gosta do que vê!/ Vai à vida, vai ao vento/ Brinca e solta o sentimento/ Descobre a beleza de ser como é/ Herança trocada no ventre da raça/ Do pai, do avô, de além-mar até” (BELÉM, 2007, p. 12).

A essência da obra está no fato da protagonista se sentir bonita em função dos seus cabelos cacheados. Na prática, seu senso estético é elaborado pela compreensão e apropriação da cultura afro-brasileira, em que a identidade consiste em uma afirmação coletiva que se enraíza na história.

Cada um com seu jeito, cada jeito é de um!, de Lucimar R. Dias é ilustrado por Sandra Beatriz Lavandeira. O livro evidencia a importância da naturalização da infância, onde a família consiste em um espaço de formação e de construção identitária, uma vez que cada membro possui características e gostos diferentes, além de assumir igualmente papéis distintos no dia a dia do contexto familiar.

A protagonista da história é detentora de uma beleza peculiar, inteligência e esperteza. “Vou apresentar uma menina muito especial. Ela é linda, inteligente e muitíssimo sapeca.” (DIAS, 2012, p.1-2). Ao longo do texto, fica perceptível que todos se respeitam e a protagonista faz questão de afirmar sua cor de pele e seu cabelo.

A fada crespa, de Danielle Andrade, ilustrada por Flávia Bomfim, apresenta um cenário na cidade de Salvador na Bahia e trata-se de uma narrativa que possibilita a criança adentrar ao mundo mágico das fadas. Uma fada negra e com cachos é a protagonista da história que recebe conselhos de uma fada mais velha Cici em alguns instantes. O texto evidencia a sabedoria e orientação do arquétipo da avó, pessoa sábia que viveu muito e sabe aconselhar, e instiga a fada a resolver um problema: voar sem asas.

A narrativa apresenta o mundo do faz de conta que é imprescindível para destacar a forma pela qual as representações arquetípicas dos seres mágicos, em especial as fadas, podem ser negras, desenvolvendo outros valores com capacidade para ultrapassar as representações eurocêntricas e mercadológicas.

Nikké de Édimo, de Almeida Pereira é ilustrado por Angelo Abu, de maneira poética apresenta as aventuras de Nikké, personagem negra que possui cabelos crespos e neste, a cronologia relativa ao dia ou a noite. A protagonista da história ajuda mulheres a mudar o visual. Em função dessa ajuda, algumas mulheres presentearam a menina, com fios de cabelos pretos e loiros, utilizados pela personagem para lançar um cometa no espaço. Muitas são as aventuras experienciadas pela personagem, dentre elas uma especial em uma tribo, destacando a figura ancestral do griô, um contador de história africano extremamente sábio, que ensina grandes lições mediante práticas das histórias orais.

Chico Juba, escrito por Gustavo Gaivota e ilustrado por Rubem Filho, conta a história de um garoto cabeludo, que se torna cientista para criar um xampu com a finalidade de mudar seu cabelo. Muitos foram os inventos desastrosos de Chico que fizeram com que ele ficasse assustado e passasse a aceitar a sua Juba. A obra possibilita discutir a questão racial por meio do cabelo, em especial em função do recorte de gênero, uma vez que o protagonista da história é do sexo masculino, o que se difere em geral da maioria dos livros em que as personagens são do sexo feminino, o que é intencional. Embora a estética feminina seja mais valorizada em função dos padrões de beleza e do status, trabalhar a questão pelo viés masculino é igualmente importante, pois, em se tratando da questão identitária e do empoderamento, os meninos também precisam ser formados e informados.

Menina bonita do laço de fita, de Ana Maria Machado e ilustrado por Claudios, apresenta uma história que se parece com a de várias crianças que não passaram por um processo de construção de identidade, e por esta razão ao experienciarem uma situação de racismo, sofrem para justificar a sua cor negando cada vez mais a suas origens.

O livro permite um leque de reflexões e ações para mostrar às crianças, futuros jovens, suas origens, como forma de resgatar uma memória coletiva, perpassada por significados relativos à sua história de vida, de forma a estimular as crianças a tornarem-se pesquisadoras de si mesmas, uma vez que, em conformidade com o pensamento de Martins (2011, p. 17) “Nós nos reconhecemos e nos reconstruímos na relação com o outro.

Fica evidente que valorizar a negritude por meio da literatura infantil consiste em criar possibilidades para as crianças se reconhecerem, em outros referenciais. Trata-se, portanto, de alguns pontos de partida com muitas chegadas, uma vez que a literatura possibilita desenvolver ações e reflexões, sobre o mundo e suas potencialidades, bem como, a forma de nos colocar diante deste mundo. A obra *Menina bonita do laço de fita* abre esta possibilidade.

Podemos afirmar que todas as obras mostram que as crianças protagonistas

possuem sua individualidade, perpassada pela afirmação identitária racial da infância sem estereótipos de traços físicos, ou posturas caricatas, como destaca Nilma Lino Gomes (2002, p. 2) “O corpo surge, então, nesse contexto, como suporte da identidade negra, e o cabelo crespo como um forte ícone identitário.”

É evidente que os livros aqui citados apresentam certas estruturas no nível simbólico para o ser e viver a infância com a afirmação e possibilidade de ser criança sentindo-se belo objetivando chegar à juventude sem medos e traumas em relação ao ser negro. Ou seja, assumir-se enquanto pessoas igualmente dotadas de direitos por meio a afirmação das marcas e dos traços de negritude e na valorização da diferença como aspecto positivo com ênfase na estética em uma beleza diferente da proposta colonial estética de valorização do eurocentrismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As diferentes produções da literatura evidenciadas neste artigo, buscam tornar natural e ao mesmo tempo afirmar as representações identitárias mediante personagens protagonizadas por pessoas negras. Tal recurso coloca o produto cultural como possibilidade de incluir na pauta escolar, questões pertinentes as representações das crianças e dos jovens negros, afirmando de forma positiva, a identidade deles e fortalecendo a estima, mediante a cor de pele e por meio do cabelo cacheado.

A interpretação e escolha das histórias, considerou os aspectos afirmativos, relevantes para a descolonização da infância, em função dos atributos estéticos do negro. Nesta direção, a literatura aqui apresentada foi intencional, no sentido de alterar a ordem nas relações de poder dominante, no processo de produção e desenvolvimento de livros protagonizados por brancos e apontando certos espaços de resistências, em relação à permanência do privilégio nos discursos de formatos universais e generalistas.

Os diferentes livros escolhidos e apresentados neste texto, buscam além de ir ao encontro dos aspectos legais de realização da inclusão e da valorização da diversidade, mediante uma nova orientação para a formação e representação identitária da criança e do jovem negro, por meio da temática abordada, possibilitar a criação e pronúncia de outros discursos para a autoidentificação da criança sem o olhar cultural eurocêntrico, descolonizando espaços e inserindo representações condizentes com o mundo, perpassado de ações alteritárias.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Danielle. Ilustrado por Flávia Bomfim. **A fada crespa**. Disponível em: < <http://movicontinuo.blogspot.com.br/search?q=fada+crespa> >. Acesso em 10 de abril de 2020.

ARAÚJO, Débora Cristina. **A produção literária infanto juvenil brasileira e as relações raciais: conjuntura, limites e possibilidades.** (2011) Disponível em: <http://livrozilla.com/doc/602279/d%C3%A9bora-cristina-de-araujo---xi-congresso-luso-afro-brasil...> Acesso em 14 de março de 2020.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n.11, p. 89-117, maio/ago. 2013.

BHABHA, Homi. **O local da cultura.** Belo Horizonte: UFMG, 1999.

BELÉM, Valéria. Ilustrado por Adriana Mendonça. **O cabelo de Lelé.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.

BRASIL. **Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003.** Altera a Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 10 jan. 2003a, p. 01.

Disponível

_____. **Parecer 03/2004 do Conselho Pleno do Conselho Nacional de educação.** Brasília: MEC, 2004.

_____. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Brasília: MEC, 2004.

_____. **Plano Nacional para a implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana,** 2009.

CAVALLEIRO, Eliane. **Do silêncio do lar ao silêncio escolar: racismo, preconceito e discriminação na educação infantil.** Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/ juvenil: das origens indo europeias ao Brasil contemporâneo.** 4ª ed. Ática, 1991.

DIAS, Lucimar R. **Cada um com seu jeito, cada jeito é de um!** Ilustradora Sandra Beatriz Lavandeira. Mato Grosso do Sul: Alvorada, 2012.

GOMES, Nilma Lino. **Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou resignificação cultural?** Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000300004> Acesso em 05 de Março de 2020.

GAIVOTA, Gustavo. **Chico Juba.** Ilustrado por Rubem Filho. Belo Horizonte: Mazza, 2011.

LAJOLO, Marisa. ZILBERMAN, Regina. **Um Brasil para Crianças: Para conhecer a Literatura Infantil Brasileira: Histórias, autores e textos.** São Paulo: Global ed. 1986.

JOVINO, Ione da Silva. Literatura Infanto-juvenil com personagens negros no Brasil. In:

SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré. (Org). **Literatura Afro-brasileira.** Salvador: Centro de estudos afro-orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

HALL, Stuart. **Identidades culturais na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 1997. HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LEITE, Dante Moreira. Preconceito racial e patriotismo em seis livros didáticos primários brasileiros. **Psicologia**, São Paulo, n.3, p. 207-31, 1950.

MACHADO, Ana Maria. **Menina bonita do laço de fita**. São Paulo. Ed. Ática, 2011.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFOGUEL, R. (Orgs.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-167.

MARQUES, Eugênia P. de S.; ALMEIDA Alexandrina de; SILVA, Wilker S. A **Percepção do preconceito e da discriminação racial no ambiente escolar**. Disponível em <http://periodicosonline.uems.br/index.php/interfaces/article/viewFile/461/427> Acesso em 10/02/2020

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. **Imagem, identidade e escola**. In: Salto para o futuro. Cultura visual e escola. TV Escola. Ano XXI. Boletim 09- Agosto/2011.

MIGNOLO, Walter. **Histórias globais/projetos locais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

PIZA, Edith. Porta de vidro: entrada para branquitude. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida da Silva (org.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, p. 59-90, 2002.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTROGÓMEZ, S.; GROSFOGUEL, R. (Orgs.). **El giro decolonial**. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 93-126.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER,

E. (Org.). **A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais**. Trad. Júlio César Casarin Barroso Silva. 3. ed. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 227-278.

PEREIRA, Édimo de Almeida. Nikkê. Belo Horizonte: Mazza, 2011. ROSEMBERG, Fúlvia. **Literatura infantil e ideologia**. São Paulo: Global, 1985.

ROSEMBERG, Fluvia; BAZILLI, Chirley; SILVA, Vinícius Baptista da. Racismo nos livros didáticos brasileiros e seu combate: uma revisão da literatura. **Educação e Pesquisa**, 2003, v. 29, n. 1, p. 125-146.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Paulo Vinicius Baptista da. **Relações raciais em livros didáticos brasileiros: uma síntese da literatura**. São Paulo: PUC/SP, 2002.

WALSH, Catherine. "Interculturalidade Crítica e Pedagogia Decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver". CANDAU, Vera Maria (Org.). **Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009

A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS SHAKESPEARIANAS ENQUANTO REPRESENTAÇÕES ESTÉTICAS DA SOCIEDADE ELISABETANA

Data de aceite: 01/06/2020

Fernanda Rafael da Paz

Graduada em Letras (Tradução e Intérprete Português/Inglês, 2016) e Graduada em Letras Licenciatura Português/Inglês pelo Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas – FMU. Assistente de sala de língua inglesa no ensino privado.

E-mail: fernandarafaeldapaz@gmail.com

Neide Aparecida Silva

Orientadora

Mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (2000). Professora do curso de graduação em Letras no Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas – FMU. Atua na área de ensino da Língua Inglesa e suas respectivas Literaturas no ensino superior privado.

E-mail: neidekoiche@gmail.com

RESUMO: A presente pesquisa tem como objetivo mapear a construção das personagens femininas Shakespearianas na sociedade elisabetana sob o viés do materialismo histórico. Temos como objetivo principal analisar em que medida a construção identitária das personagens femininas presentes em *Otelo*: o mouro de Veneza, *O mercador de Veneza*, *Macbeth* e *A megera domada* de Shakespeare

revela ou não as contradições da sociedade renascentista elisabetana. Para fazermos esse mapeamento faz-se necessário analisar o papel das mulheres na sociedade renascentista.

PALAVRAS-CHAVE: Personagens femininas Shakespearianas. Sociedade elisabetana renascentista. Papel social da mulher. Materialismo histórico.

ABSTRACT: This work aims to analyze how William Shakespeare constructs his female characters in two comedies and two renaissance tragedies, *The Taming of the Shrew*, *The Merchant of Venice*, *Othello: The Moor of Venice* and *Macbeth*. Raymond Williams, a cultural materialist critic, whose materialistic understanding of the literary form does not separate historical commentary and formal analysis, will always be used as a theoretical basis, always articulating the two fields in his dialectical reading. The aim is to propose a dialectical materialist reading of the mentioned pieces in order to articulate aesthetic and social representation of the feminine role in Renaissance England, as articulated by William Shakespeare in his time. The work proposed here was carried out based on a bibliographical and qualitative research about the mentioned works and the author William Shakespeare,

under the bias of historical materialism, following the steps of surveying the characteristics of historical materialism according to Raymond Williams; presentation and analysis of the historical context of the Elizabethan society and analysis of the chosen works as sedimentary historical content of the Elizabethan Renaissance society and of the feminine representation in this literary universe.

KEYWORDS: Shakespearean female characters. Elizabethan Society. The social role of women. Historical materialism.

1 | INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar como William Shakespeare constrói suas personagens femininas em duas comédias e duas tragédias renascentistas, a saber, *A megera domada*, *O mercador de Veneza*, *Otelo: o mouro de Veneza* e *Macbeth*. Será usado como embasamento teórico Raymond Williams, crítico materialista cultural, cuja compreensão materialista da forma literária não separa comentário histórico e análise formal, sempre articulando os dois campos na sua leitura dialética.

2 | OBJETIVOS

Propor uma leitura materialista dialética das peças mencionadas de modo a articular forma estética e representação social do papel feminino na Inglaterra renascentista, conforme articuladas por William Shakespeare no Renascimento Inglês.

3 | METODOLOGIA

O trabalho proposto aqui será realizado com base em pesquisa bibliográfica e qualitativa acerca das obras mencionadas e do autor William Shakespeare, sob o viés do materialismo histórico. A pesquisa será desenvolvida nas seguintes etapas:

- levantamento das características do materialismo histórico segundo Raymond Williams;
- apresentação e análise do contexto histórico da sociedade elisabetana e
- análise das obras escolhidas enquanto conteúdo histórico sedimentado da sociedade elisabetana renascentista e da representação feminina nesse universo literário.

4 | DESENVOLVIMENTO

Para os admiradores de Shakespeare, é notável sua preferência pelas personagens femininas em relação às masculinas, exceção feita a algumas obras como, por exemplo, *Hamlet: o Príncipe da Dinamarca*. Suas representações femininas são sempre embebidas

de grande personalidade e poder, cada uma de acordo com sua posição social e características individuais. Tomemos como exemplo Lady Macbeth e sua ambição, Desdemona e seu grande amor por Otelo ou mesmo Emília, capaz de superar seu amor por Iago em prol da verdade, Portia e sua ousadia e astúcia, e é claro Kate, com sua indominável personalidade e argúcia.

Por mais que os heróis masculinos sejam os principais nas peças, as personagens femininas não são ignoradas ou postas de lado, pois todas carregam grande importância para a realização da trama, afinal, onde estaria Macbeth sem a influência de sua esposa, o que seria de Antonio e Bassanio sem a astúcia de Portia, qual seria a trajetória de Otelo sem seu ciúmes doentio por Desdemona, ou sem o esclarecimento final feito por Emília que restaura a ordem, e qual seria o papel de Petrucchio sem a existência de Kate?

Talvez por ser a mais perceptivelmente ousada, Kate seja a primeira figura feminina a nos abrir os olhos para o poder das mulheres na sociedade da virada do século XVI para o XVII. Por mais que ela seja “domada” ao final da história, isso só aconteceu porque ela encontrou uma forma muito mais eficaz de conseguir o que queria. A cena final, na qual Petrucchio chama-a para beijá-la é uma comprovação de que ela atingiu seu objetivo, ser amada e tratada com carinho.

“Força” e “fraqueza” têm os significados entrelaçados, pois Kate não preconiza a subserviência ostensiva, mas a arte de fazer valer sua vontade, vontade essa bem mais apurada do que no início da peça. O significado da fala explode na resposta de um Petrucchio extasiado:

Ó Katinha gentil! Vem dar-me um beijo.

O leitor que entender esta fala como o clímax de uma ‘peça-problema’, talvez, seja, em si o problema. Kate não precisa de adestramento que lhe aumente o grau de ‘conscientização’. Shakespeare, que, nitidamente preferia personagens femininas aos masculinos (excetuando-se Falstaff e Hamlet), engrandece o humano, já no início da obra, ao insinuar que a mulher possuía uma noção de realidade mais verdadeira. (BLOOM, 1998, p. 64)

É um fato histórico que as mulheres da sociedade inglesa do século XVII eram destituídas de voz e de qualquer poder sobre os homens. Elas existiam para os homens e pelos homens. Não havia muitas formas de reagir contra esse pressuposto ou lutar, senão a rebeldia e insubordinação notáveis quando analisamos a personagem de Katherine em *A Megera Domada*, conforme mencionado anteriormente, Jessica, em *O Mercador de Veneza*, também merece destaque uma vez que se libertou da dominação do pai, rebelou-se no que tange à sua educação e religião para ficar ao lado do homem que amava. Outra forma de poder disponível

às mulheres para exprimir sua força era o sexo, única moeda de barganha que uma esposa poderia utilizar com o marido como, aliás, fez Lady Macbeth em *Macbeth*. Ao questionar a masculinidade do marido, Lady Macbeth foi capaz de influenciá-lo fortemente em suas decisões, dando à trama o rumo que nós leitores conhecemos.

No entanto, a forma mais eficaz de uma mulher obter poder perante os homens é através da obediência dissimulada ou fingida. Como foi citado na análise da comédia *A megera Domada*, Kate utiliza dessa técnica para conseguir o que sempre desejou, mas ela não é a única a utilizar de tal artimanha. Portia, de *O Mercador de Veneza*, faz o mesmo quando diz que irá para um convento rezar pela sorte do marido, quando na realidade se disfarça de Balthazar e toma em suas mãos, de maneira cabal, o destino da obra.

É claro que ao analisarmos o papel da mulher por meio das personagens femininas Shakespearianas não podemos nos esquecer que a comédia é considerada uma forma rebaixada da arte teatral ainda na época em que Shakespeare escrevia, uma vez que ele as escrevia tendo em vista o povo em geral como público alvo. Em contrapartida, temos as tragédias que eram direcionadas mais à alta sociedade elisabetana.

Para melhor compreendermos a vasta gama das comédias de Shakespeare, é preciso ter em mente o desenvolvimento da forma cômica que ele encontrou nos teatros de Londres quando ali chegou, vindo de Stradford. A influência das formas cômicas nativas, como aconteceu em todos os outros países europeus cristianizados, aparece nas formas medievais episódicas, preponderantemente físicas, e freqüentemente obscenas ou simplesmente porcas; uma espécie de equivalente das breves comédias de pastelão, que marcam os primórdios do cinema. (HELIODORA, 2004, p. 69)

Contudo, por mais que saibamos que a comédia é considerada uma forma rebaixada - se comparada às tragédias - com relação à sua riqueza de verossimilhança e coesão, ainda assim não podemos nos esquecer que tudo o que Shakespeare escreveu foi decidido e demilitado por vontade dele. Assim sendo, as incoerências e fantasias existentes nas comédias estão lá por decisão dele e, por mais que pareçam incongruentes, na realidade realçam algo muito mais importante e profundo.

Harold Bloom afirma que Shakespeare sempre teve maior liberdade para ser ele mesmo em suas obras de veia cômica (1998, p. 47). Sendo assim, como podemos considerá-las de menor poder analítico da sociedade, uma vez que nelas ele poderia apresentar a sociedade que lhe rodeava com mais liberdade, menos floreios e sob a proteção da chamada comédia de pastelão, que muitas vezes trabalha assuntos sérios mascarados sob um viés de ridiculização. Existe aqui, então, um mecanismo de crítica às incongruências sociais por meio de uma forma literária supostamente “rebaixada”.

Ao considerarmos o papel da representação feminina nas comédias, essa forma literária pode ser considerada de maior importância quando comparada à tragédia, e nelas as personagens femininas estão mais fortemente ligadas às engrenagens do enredo.

(...) Essa característica das Comédias combina com um desvio do centro de gravidade de Adão para Eva. “Shakespeare não tem heróis”, disse Ruskin, “tem apenas heroínas” (p. 116). Isso não chega a ser verdadeiro no todo de sua obra, mas se aproxima da verdade nas Comédias. O mundo por elas retratado é feminino em vez de agressivamente viril. Os homens haviam estragado seu mundo e não o regeneraram nem renovaram; em uma espécie de desespero espiritualizado com relação a eles, quando Shakespeare escrevia uma comédia ele fazia-os abdicar e deixar as coisas para as mulheres. Nos Dramas Históricos, as mulheres eram peixes fora d’água, tanto as más como as desamparadas. Nas Comédias, elas conseguem ser perfeitamente naturais e, em geral, capazes de dirigir os acontecimentos. (KIERNAN, 1999, p. 244)

Mas é claro que, se estamos analisando o papel feminino na sociedade Elisabetana, tomando como guia as personagens femininas de Shakespeare, não poderíamos ignorar as personagens das tragédias.

Em *Othelo*, encontramos Desdemona que, apesar de figurar como representação “perfeita” do sexo feminino na sociedade renascentista, ainda assim é ela que decide fugir da soberania e obediência que lhe eram impostas pelo pai para se casar com um homem considerado abaixo de seu nível. Podemos argumentar que a decisão de Desdemona foi motivada por amor, sentimento tipicamente atribuído às mulheres, contudo, não podemos ignorar a ousadia e a coragem da dama ao perseguir seus sonhos, mesmo negando tudo aquilo que lhe fora ensinado e estivera, até então, enraizado em seu íntimo. O mesmo se aplica à personagem Emília, capaz de abrir mão de seu amor para corrigir seus erros, bem como os de Iago.

Mas se a necessidade de uma personagem feminina de “real” força em uma tragédia ainda não tivesse sido saciada, basta que tomemos Lady Macbeth como nossa anfitriã e deixemos que ela nos guie ao âmago do seu ser. É surpreendente nos depararmos com uma personagem feminina tão contraditória aos padrões da época, fato esse que nos faz pensar em como uma mulher pode ser representada por tal perspectiva e com tal força sem causar algum tipo de repulsa ao público, uma vez que Lady Macbeth é praticamente uma anomalia se comparada às típicas mulheres da alta sociedade elisabetana. Podemos ver, mais uma vez, a genialidade de Shakespeare, pois existe um motivo muito mais simples do que é crível para que uma personagem feminina seja tão divergente do que é esperado dela: Lady Macbeth é, da perspectiva biológica, uma mulher, mas sua alma está repleta de características masculinas, daí sua força. Afinal, subverter as convenções da forma cômica talvez tenha sido a maneira encontrada por Shakespeare para revelar as fissuras da sociedade renascentista elisabetana.

(...) Há algo de turvo nas relações entre Macbeth e lady Macbeth. Cada um dos grandes personagens de Shakespeare tem vários aspectos, sempre possui alguma ambiguidade. Aqui, nesse casal sem filhos, ou melhor, cujos filhos estão mortos, lady Macbeth faz um papel de homem. Ela exige de Macbeth que cometa o assassinato para confirmar sua virilidade; faz essa exigência quase como um ato de amor. (KOTT, 2003, p. 95)

Lady Macbeth é tudo o que uma mulher não poderia ser, seu poder de persuasão e crueldade lhe garantem o título de “*demon-like queen*” pela personagem de Malcolm, em sua última fala na peça. O horror que Lady Macbeth causa por sua personalidade ímpar acaba por desumanizá-la aos olhos da sociedade de sua época, mas é essa desumanização, crueldade, poder, ambição e masculinidade que lhe permitem quebrar os padrões de comportamento estabelecidos para as damas elisabetanas.

Lady Macbeth deixa de ser somente esposa e rainha para assumir uma personalidade de liderança em relação a Macbeth, tornando-se protetora nos momentos de fraqueza do rei, como uma figura materna.

(...) Freud, mais brilhante ao analisar *Macbeth* do que *Hamlet*, considera a ausência de filhos a maldição que leva Macbeth a matar e usurpar. Shakespeare deixa a situação um tanto indefinida; é difícil imaginarmos Macbeth como pai, sendo ele tão dependente de Lady Macbeth. Antes de enlouquecer, ela parece ser não apenas esposa, mas mãe de Macbeth. (BLOOM, 1998, p. 639)

Desprovida da possibilidade de se tornar mãe da prole do rei Macbeth, em função da esterilidade do marido que é sugerida ao longo da tragédia, parece que resta à Lady Macbeth a loucura. Desse modo, assume um papel deturpado e distorcido em sua relação matrimonial. Impossível não lembrarmos, neste momento, da tragédia *Édipo Rei* de Sófocles. Eis aí duas personagens femininas que se tornam involuntária e simultaneamente esposas e mães de seus próprios maridos. Se Desdemona morreu lutando por desempenhar seu papel de mulher (ouvinte e apaziguadora) e esposa (amantíssima), Lady Macbeth parece morrer exatamente por ter aberto mão desse papel de mulher e esposa.

5 | RESULTADOS

Importante frisar que a rainha Elizabeth I entrava nos salões reais com a face pintada de branco, como uma boneca de porcelana, adornada de ouro e joias como um ídolo, rígida como uma deusa, coberta por seus inúmeros vestidos. Intocável. Sua eterna juventude esteve a serviço do seu reino, registrando sua marca em seus súditos, assim como em Shakespeare, que em suas peças deu vida a tantas mulheres-ídolo, deusas tocáveis e mulheres intocáveis. Shakespeare, certamente influenciado pela figura da rainha Elizabeth I, soube perceber o quanto as mulheres podem ser estabilizadoras ou desestabilizadoras, e talvez por isso não faltaram papéis marcantes para as mulheres nas tragédias e nas comédias. As mulheres das obras do dramaturgo inglês inscrevem com força cênica os traços de seu tempo, a realidade sócio-política que se formava em uma Inglaterra feminina e poderosa. Na Inglaterra, principalmente no século XVI, as mulheres das classes altas pareciam mais livres para as mulheres dos outros reinos, tanto pela constituição social do reino que diferia das outras partes da Europa, quanto pelo fato da mão forte da potência insular ser uma mulher. Porém, durante a era elisabetana as mulheres estavam constantemente sob os olhares de vigilância e reprimendas, começando pela própria rainha.

O culto da personalidade de Elizabeth, que devolvera a liberdade e a força para a Inglaterra após momentos de instabilidade política e econômica, pode ser entendido como uma afirmação à mulher, e as peças do dramaturgo refletiam o caráter feminino da rainha que influenciou seu reino e seu tempo. As heroínas de Shakespeare não poderiam ser menos desconcertantes do que aquelas mulheres com as quais o dramaturgo viveu, e são lembradas e adoradas ao longo da história da dramaturgia dando uma força distinta às obras de Shakespeare. Se o drama não reflete a sociedade, mas põe em questão a estrutura social presente revelando suas nuances é possível pensar que Shakespeare cria

suas mulheres para questionar se as mulheres eram pacifistas por natureza, se nasceram apenas para procriar e, por isso, avessas a qualquer tipo de destruição ou desordem. A partir de Emília — de *Otelo: o mouro de Veneza* —, Portia — de *O mercador de Veneza* — Lady Macbeth — de *Macbeth* — e Katherine, até mesmo Bianca — de *A megera domada*, heroínas dramáticas de trajetórias e ações completamente distintas, pode-se pensar como Shakespeare criou suas personagens femininas, mulheres que agem e carregam em si as consequências de suas escolhas, que vão de encontro com seus destinos. Essas personagens, nas tramas que vivenciam, não buscam a felicidade, mas sim a vida e sua permanente instabilidade. Chama atenção a força e o espaço que o dramaturgo deu para seus personagens femininos. Emília, Portia, Lady Macbeth e Katherine, até mesmo Bianca, são exemplos de personagens que nos mostram como o amor e poder, como a razão e a emoção são inseparáveis dentro dos seres humanos, homens ou mulheres. E, por essas mulheres não negarem nem seus instintos nem sua racionalidade, isso as torna livres, transgressoras e perigosas. Cada mulher que Shakespeare criou traz alguma marca da sociedade da época do escritor, assim como traços inerentes ao humano, de qualquer lugar ou tempo.

6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como o homem moderno já se encontra representado na personagem Hamlet, que sabe que são suas ações que determinarão seu destino, também há na personagem de Macbeth conflitos de consciência e ética que são inseridos após a Idade Média. Mas Shakespeare escolhe a esposa deste, Lady Macbeth, para ser a expressão trágica da tensão entre o velho e o novo, o racional aliado ao passional na luta pelo poder. Macbeth é uma peça na qual o jogo não se dá conforme as exigências de caráter do homem, mas o caráter do homem é que deve se dobrar às exigências de suas ações, carregando traços fundamentais das tragédias tradicionais ao mesmo tempo em que mostra a racionalidade presente nos dramas modernos. As personagens femininas são peças fundamentais não somente para as tragédias shakespearianas como para suas comédias, pois são personagens que ao mesmo tempo agem e são atingidas pelas ações das outras personagens. Unindo razão e emoção, transitando tanto à margem da sociedade quanto no centro das relações palacianas, governando e se deixando governar, as mulheres assumem papéis importantes nas tragédias e comédias dada a relevância feminina na realidade da época da Inglaterra Renascentista de William Shakespeare.

REFERÊNCIAS

BLOOM, H. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

- BRYSON, B. *Shakespeare - O mundo é um palco: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008
- HELIODORA, B. *A expressão dramática do homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Guerra, 1978.
- HELIODORA, B. *Reflexões shakespearianas*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed, 2004.
- KIERNAN, V. *Shakespeare: poeta e cidadão*. São Paulo: Fundação editora da UNESP, 1999.
- KOTT, J. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MALGADI, S. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, s.d.
- ROSENFELD, A. *O teatro moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- SÜSSEKIND, P. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- WILLIAMS, R. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- WILLIAMS, R. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo, 2007.

A PAIXÃO SEGUNDO G.H COMO FERRAMENTA PARA A FORMAÇÃO DO SUJEITO NA EDUCAÇÃO BÁSICA

Data de aceite: 01/06/2020

Alice Duarte de Assis

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em
Letras – PPGL da Universidade Presbiteriana
Mackenzie - UPM
São Paulo – SP

<http://lattes.cnpq.br/2575854075481355>

05/05/2020

RESUMO: Esta pesquisa pretende, através de uma análise literária do livro *A paixão segundo G.H.*, identificar aspectos na obra de Clarice Lispector que possibilitem o sujeito inserido na educação básica a trilhar um caminho para o autoconhecimento, por meio de questionamentos relacionados a uma experiência singular, como ocorre com a personagem G.H. Dado o cunho existencialista que perpassa a obra, recorreremos a alguns conceitos propostos por Jean-Paul Sartre que explicam a questão do ser e sua inserção no mundo. À medida que o sujeito se identifica como interlocutor da obra clariciana tende a conseguir, por meio da leitura, enxergar-se além do ser em-si, que é identificado como seu corpo material, de modo a refletir sobre o seu ser para-si, denominado a capacidade de fazer-se como consciência, tendo assim, um momento

de epifania. Essa reflexão pode ser estendida para a educação básica por se tratar de um momento de autoconhecimento e decisões sobre o futuro, levando em consideração a faixa etária dos alunos em questão. Podemos afirmar, de certa forma, que a literatura clariciana, publicada em 1964, tem caráter atemporal, e molda-se ao caráter humanitário de qualquer período. Sendo o professor mediador desse encontro entre leitor e obra, não apenas aspectos históricos da literatura brasileira serão dados nesse momento, mas também, será vista como ferramenta para o autoconhecimento dos discentes em questão.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira. Existencialismo. Educação Básica.

A PAIXÃO SEGUNDO G.H. AS A TOOL TO ONE'S FORMATION IN HIGH SCHOOL

ABSTRACT: This research aims, through a literary analysis of the book *A paixão segundo G.H.*, to identify aspects in the work of Clarice Lispector that allow the subject inserted in High School to walk a path to self-knowledge, through questions related to a unique experience, as occurs with the character G.H. Given the existentialist nature that runs through the work, we resort to some concepts proposed by Jean-

Paul Sartre that explain the issue of being and its insertion in the world. As the subject identifies himself as the interlocutor of the clarician work, he tends to be able, through reading, to see himself beyond being in himself, who is identified as his material body, in order to reflect on his being for himself, called the capacity to become as consciousness, thus having a moment of epiphany. This reflection can be extended to High School because it is a moment of self-knowledge and decisions about the future, taking into account the age group of the students in question. We can affirm, in a certain way, that the clarician literature, published in 1964, has a timeless character, and is molded to the humanitarian character of any period. Being the teacher mediator of this meeting between reader and work, not only historical aspects of Brazilian literature will be given at this time, but also, will be seen as a tool for self-knowledge of the students in question.

KEYWORDS: Brazilian Literature. Existentialism. High School.

1 | INTRODUÇÃO

A disciplina de Língua Portuguesa na LDB n. 5.692/71 (agosto de 1971) era dividida em língua e literatura, com ênfase na literatura brasileira. Na atual LDB n. 9.394/96 houve a divisão de conteúdo em três disciplinas: Língua portuguesa, abrangendo aspectos gramaticais; literatura, que pode abordar literatura brasileira, portuguesa e africana; e redação, que abrange a produção de textos.

A literatura ministrada no Ensino Médio, brasileira e portuguesa, abordando uma visão cronológica das escolas literárias e de seus contextos, não permite ao docente um aprofundamento relevante de ambas, pela falta de tempo, ou seja, o número de hora/aula. Contemplando os períodos literários e seus principais representantes dos movimentos, a Literatura na Educação Básica normalmente, tem foco nos autores mais renomados, como Machado de Assis, Guimarães Rosa, Aluísio Azevedo, Camões, Fernando Pessoa, entre outros. Que são, de modo geral, as leituras propostas pelas listas de vestibulares mais famosos do país.

Os livros, que compõe a lista dos diferentes vestibulares de Universidades Pública e Privada, são basicamente os únicos estudados na Educação Básica, e o caráter humanizador da literatura acaba sendo deixado de lado. Nesse período de descoberta do que é e o que não é literatura, muitos alunos acabam perdendo o interesse, principalmente por serem leituras obrigatórias, quase sempre, as de autores brasileiros.

Antonio Candido no ensaio “A literatura e a formação do homem”, publicado na *Revista Remate de Males*, em 1999, analisa a função humanizadora da literatura e o papel das obras literárias na sociedade. Ao analisar as funções que a literatura pode assumir em relação à formação do indivíduo destaca três funções: a formadora, a social e a psicológica. Quanto à função psicológica, o crítico destaca a sua relação com a fantasia e a imaginação, afirmando que o ato de sonhar e fantasiar é uma faculdade elementar

do homem. Assim, quando se considera a função psicológica, deve-se pensar no aspecto humanizador da literatura. Antonio Candido sublinha que:

A produção e fruição desta [função psicológica] se baseiam numa espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia, que de certo é coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente em sua vida, como indivíduo e como grupo, ao lado da satisfação das necessidades mais elementares. E isto ocorre no primitivo e no civilizado, na criança e no adulto, no instruído e no analfabeto. A literatura propriamente dita é uma das modalidades que funcionam como resposta a essa necessidade universal, cujas formas mais humildes e espontâneas de satisfação talvez sejam coisas como a anedota, a adivinha, o trocadilho, o rifão. Em nível complexo surgem as narrativas populares, os cantos folclóricos, as lendas, os mitos (CANDIDO, 1999, p. 82-83).

Entretanto, como podemos constatar nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), o estudo da gramática é colocado em primeiro plano, como estratégia de produção/compreensão e interpretação de textos. Logo, o estudo da literatura fica restrito à leitura e interpretação.

Desse modo, percebe-se que há pouco tempo para reflexão sobre o que é literatura, e como ela pode ter influência na vida das pessoas. De acordo com Samilly de Almeida, em seu TCC “Clarice na sala de aula: perspectivas de ensino e humanização do leitor” (2013), algumas escolas possuem metodologias ultrapassadas que não dão espaço para o professor inovar além do material didático.

O presente artigo pretende mostrar a importância do estudo da literatura como ferramenta para a formação do sujeito na Educação Básica, elegendo como *corpus* o romance de Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, pelo seu viés humanizador e, principalmente, por sua importância na história da literatura brasileira no período modernista.

Antonio Candido (1977), fala sobre o “conformismo estilístico” vivido no modernismo brasileiro e como Clarice Lispector trouxe um tom raro para a literatura moderna. Marcada pela inovação com uma escrita intimista, voltada para questões existenciais, Clarice Lispector rompe a barreira da ficção com uma temática pouco tratada na época. Maria Elisa de Oliveira, em “Considerações a respeito do existencialismo na obra de Clarice Lispector”, destaca: “Sobre a questão do existencialismo na obra de Clarice Lispector, quase todos os críticos notaram uma afinidade marcante entre a obra ficcional desta escritora e o existencialismo” (OLIVEIRA, 1989, p. 50).

Sabe-se que no período de transição, os adolescentes tendem a procurar uma identidade. “A necessidade de o jovem assumir compromissos e colocar-se frente à vida adulta significa uma profunda mudança de seu papel no mundo, levando-o a questionamentos, dúvidas e incertezas [...]” (SARRIERA; SILVA; KABBAS; LÓPES; 2001, p. 27).

Sendo assim, encontramos na literatura brasileira, um caminho de reflexão proposto por uma escritora renomada, mas infelizmente pouco estudada na Educação Básica, que transforma suas palavras literárias em um processo de autoanálise e construção. No

livro *A paixão segundo G.H.*, publicado em 1964, a reflexão do eu interior que todos nós carregamos é a temática central. Em uma ficção carregada de subjetividade, os personagens claricianos buscam na sua interioridade compreender o mundo exterior. Assim, sua literatura interage com universo interior dos jovens que estão no Ensino Médio.

2 | OS ESTUDOS DE LITERATURA NA EDUCAÇÃO BÁSICA

Sabendo que o estudo da literatura na Educação Básica é restrito a livros e autores requeridos nos vestibulares mais famosos do país, não há uma abordagem ampla dos autores de diversos movimentos literários, tal qual Clarice Lispector. Além disso, verifica-se em estudo das últimas listas de vestibulares que o gênero feminino é pouco solicitado nas leituras obrigatórias, tornando, desse modo, as autoras brasileiras esquecidas, uma vez que é na escola que se ensina sobre os cânones da literatura.

E quando se cita literatura clássica, há de imediato uma resistência dos jovens, pois é vista como erudita e sem aplicabilidades para a atualidade. Porém o que se objetiva com este trabalho é mostrar a esses adolescentes, da 2ª série do Ensino Médio, que a literatura é atemporal, mas além disso, expor o aspecto humanizador que a obra de Clarice Lispector possui.

Para tanto, é necessário que se entenda o que a adolescência significa e como os jovens se situam nesse momento. De acordo com Martins e Almeida (2013, p. 556):

A adolescência, então, deve ser entendida como um período e um processo psicossociológico de transição entre a infância e a fase adulta e que depende das circunstâncias sociais e históricas para a formação do sujeito. Sendo assim, a adolescência é um período/processo em que o adolescente é convidado a participar, dinamicamente, da construção de um projeto seu, o seu projeto de vida. Neste processo, a identidade, a sexualidade, o grupo de amigos, os valores, a experiência e a experimentação de novos papéis tornam-se importantes nas relações do adolescente com o seu mundo. Nessa fase, o adolescente procura se definir por meio de suas atividades, de suas inclinações, de suas aspirações e de suas relações afetivas.

Assim, a relação do sujeito com idade pertinente ao período de descobertas e autoconhecimento com o mundo é muito particular e complexa. Sendo necessário momentos de reflexão e aconselhamento. Uma obra literária abre espaços para reflexões, debates e descobertas de novas relações do jovem com a realidade em que está inserido. O professor tem um papel importante enquanto mediador entre a obra e o leitor. Em relação ao romance *A paixão segundo G.H.*, sua leitura possibilita ao jovem leitor apreender aspectos da filosofia existencialista que permeiam a obra e bem como novos caminhos para o autoconhecimento.

2.1 O existencialismo em G.H

Como afirmamos anteriormente, o viés abordado neste estudo é existencialismo concebido por Heidegger e representado por Jean-Paul Sartre em *O existencialismo é um*

humanismo. O homem, em plena consciência de sua existência, é responsável pelos seus atos, pelas suas escolhas e, pelas consequências que possam surgir advindas delas. Segundo Sartre,

O homem é tão-somente, não apenas como ele se concebe, mas também como ele se quer; como ele se concebe após a existência, como ele se quer após esse impulso para a existência. O homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo: é esse o primeiro princípio do existencialismo (1970, p. 04).

O homem quando exerce seu poder de escolha no mundo, não apenas faz escolhas para si, mas provavelmente essas escolhas atingirão direta ou indiretamente a vida de outras pessoas. Desse modo, quando o sujeito se forma perante o mundo com suas influências, ele também é influência para a formação de outras pessoas que estão em processo de formação. Formando-se não somente o 'eu', mas também o outro. "Assim, quando dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que o homem é apenas responsável pela sua estrita individualidade, mas que ele é responsável por todos os homens" (SARTRE, 1970, p. 05). Podemos dizer que no existencialismo, a trajetória do homem é considerada como complexa e está sempre em movimento, embora, muitas vezes, o homem possa se deixar capturar pelas armadilhas do cotidiano.

O Existencialismo teve importantes repercussões. Sua influência foi significativa em composições musicais, poéticas, teatrais, nas artes plásticas e, sobretudo, na literatura. Muitos escritores tiveram como base de suas criações a filosofia existencialista, principalmente na França. Em *A paixão segundo G.H.*, parece-nos que no processo de escritura de Clarice Lispector, a filosofia existencialista permeia a obra de forma natural, sem se sobrepor as características da própria escritura.

A subjetividade presente na obra de Lispector traça um caminho propriamente pessoal referente à sua escrita, essa subjetividade, presente em quase toda sua obra, é um dos caminhos traçados pelo existencialismo, levando-nos a entender a obra da autora como existencial ou romance de formação, pois não considera somente as palavras propriamente ditas, mas, também, o caminho do leitor ao encontro de algo que ainda não descobriu em si mesmo.

Em entrevista dada a Júlio Lerner, apresentado à TV Cultura, Lispector, quando questionada a respeito da obra que escreveu sobre "O mineirinho", diz que sua escrita "não altera os fatos"; Júlio Lerner então a questiona do porquê continuar a escrever e ela o responde dizendo: "não quero alterar as coisas, quero desabrochar de um jeito ou de outro".

Essa resposta nos faz perceber que ela escolhe não formar uma personagem que procura o sentido de sua existência em um súbito de consciência com propósito de alterar as pessoas que leem, mas faz de um modo para que sua obra seja um caminho para a formação de seus leitores, de forma indireta.

Jean-Paul Sartre descreve a ideia de formação do 'eu' a partir daquilo que se

acredita ser o modelo correto: “De fato, não há um único de nossos atos que, criando o homem que queremos ser, não esteja criando, simultaneamente, uma imagem do homem tal como julgamos que ele deva ser” (1970, p. 05).

O sentimento da personagem G.H., posteriormente estudada neste artigo é precisamente tido como súbito de consciência, mas, além disso, é considerado angustiante conceber a ideia de uma mulher encarando seus medos num momento solitário e, com isso, refletir sua existência. A angústia também é um conceito inserido no existencialismo:

Em primeiro lugar, como podemos entender a angústia? O existencialista declara frequentemente que o homem é a angústia. Tal afirmação significa o seguinte: o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas aquele que escolheu ser, mas também um legislador que escolhe simultaneamente a si mesmo e a humanidade inteira, não consegue escapar ao sentimento de sua total e profunda responsabilidade (SARTRE, 1970, p. 05).

Em conformidade com o excerto, pode-se utilizar Anatol Rosenfeld (2005), em *A personagem e a ficção, complementando essa ideia*, dizendo-nos que “o próprio cotidiano, quando se torna tema da ficção, adquire outra relevância e condensa-se na situação-limite do tédio, da angústia e da náusea” (p. 36).

Desse modo, *A paixão segundo G.H.* não traz somente questões existenciais vivenciadas por um personagem-narrador, mas também externa essa problemática, preferencialmente para “pessoas de alma já formada”, como dito pela escritora em seu prefácio. Apesar desse conselho exposto no prefácio do livro, acredita-se que essa obra possa ser utilizada como aparato para pessoas que estão em formação existencial, ou seja, todo ser humano em alguma fase da vida, que reflete acerca de sua existência e que precisa de um objeto para ter o seu momento epifânico, levando-o à súbita compreensão de sua existência neste caso, jovens em transição entre adolescência e vida adulta.

Frederico Moreira Guimarães, em sua dissertação “Literatura e engajamento em Sartre: um estudo de *Que é a literatura?*”, nos diz:

Para Sartre, a literatura e a filosofia caminham juntas, são linguagens necessárias e complementares no interior de um empreendimento maior, assim como o teatro e seus ensaios políticos, que consiste em repensar a ordem humana no mundo, tendo como pressupostos dois pontos fundamentais: a existência como condição e a contingência como limite. É no interior desses parâmetros que um tal projeto deve se enquadrar. Assim, não é possível compreender o homem a partir de valores superiores. Pois estes fariam a existência perder toda a sua dramaticidade, transformando o homem num fantoche de sua essência, coisa que o existencialismo rejeita categoricamente, como é presumido pela máxima “a existência precede a essência” (2010, p. 98).

É notável a elucidação a respeito da existência e a essência que Sartre desenvolve:

O que significa aqui dizer que a existência precede a essência? Significa que, em primeira instância, o homem existe, encontra a si mesmo, surge no mundo e só posteriormente se define. O homem, tal como o existencialista o concebe, só não é passível de uma definição porque, de início, não é nada: só posteriormente será alguma coisa e será aquilo que ele fizer de si mesmo (1970, p. 04).

Com base nisso, é perceptível a construção de G.H., personagem principal do *corpus*

deste trabalho, alocada no mundo, consciente da sua existência, com suas concepções, suas construções de vida física, porém ainda não sabe que não se encontrou no mundo como ser, e é isto que a narrativa constrói: a sua definição no mundo, o desenvolvimento da consciência humana sobre sua existência através da figura da barata.

Sendo a consciência sempre a consciência de algo, o filósofo francês diz: “[...] toda consciência posicional do objeto é ao mesmo tempo consciência não posicional de si” (SARTRE, 2011, p. 24). Clarice Lispector indica em seu texto que G.H. já conhecia baratas e identificou também as sensações que ela sentia ao ver uma. O momento da ruptura em que se instaura a consciência de si mesma, vem após a consciência “não reflexiva” da barata, tornando-a então, reflexiva: “[...] consciência não reflexiva torna possível a reflexão: existe um cogito pré-reflexivo que é a condição do cogito cartesiano” (SARTRE, 2011, p. 24).

Dito isso, é eminente que a temática existencial permeia a obra estudada neste trabalho, além disso, a conceituação exposta ajudará na compreensão e aplicabilidade da análise feita posteriormente e, também, a alcançar o intuito de utilizar a obra como recurso para a formação do sujeito.

Destacam-se alguns aspectos analisados da obra proposta como ferramenta para a formação do sujeito inserido na Educação Básica. Clarice Lispector abordava, em suas obras, temáticas pouco tratadas tanto na literatura modernista, quanto no momento histórico vivido. *O corpus* deste artigo, como assinalamos anteriormente, é *A paixão segundo G.H.*, publicado em 1964, ano do golpe militar no Brasil. Apesar de Lispector não abordar a temática do momento de resistência, sabe-se que a repressão foi muito grande na nossa sociedade, principalmente entre aqueles que buscavam expor suas opiniões através da arte. Nesse momento, Lispector publica um romance sobre a fragmentação identitária do sujeito e sua busca de autoconhecimento.

A narrativa em primeira pessoa, tornando a prosa quase poética, transporta para o presente as ideias do enunciador, que traz o interlocutor para perto de si mesmo, tentando fazer com que ele sinta de perto a dor da descoberta do eu: “O que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu” (LISPECTOR, 2009, p. 27). Ao decorrer da narrativa, a escrita de Lispector tem uma forte tendência de aflorar em seu leitor momentos de reflexão que o levem ao autoconhecimento e, que desenvolvam através da leitura, o discernimento da existência da sua própria consciência.

Para que entendamos o objetivo de utilizar essa obra como ferramenta para a formação do sujeito contemporâneo em busca de identidade é necessário que entendamos a narrativa de Clarice Lispector, assim como, o envolvimento de *A paixão segundo G.H.*, em uma breve análise que nos levará às temáticas existenciais e, também, ao fato do leitor ser quase que um personagem nessa obra, através do forte pedido da narradora: “Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão” (LISPECTOR,

2009, p. 16).

Inicialmente vemos a personagem-narrador, G.H.: uma mulher bem-sucedida, escultora, que mora em uma cobertura bem localizada, tem uma vida de padrões elevados, porém nunca se casou, nem teve filhos. Vive uma vida solitária, e é em um desses momentos de solidão em seu apartamento que ela tem seu momento de reflexão e ruptura acerca do 'eu'.

“Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão” (LISPETOR, 2009, p. 14). Para que esse súbito instante de compreensão aconteça, G.H. tem momentos de interação com o outro, momentos que enxerga o outro, para assim enxergar a si mesma, levando-nos às questões de alteridade que permeiam a obra. A dissipação do solipsismo da protagonista vem através do momento em que percebe o outro como seu oposto, pela existência de algumas figuras que estão inseridas na obra. Em seus estudos sobre o *corpus* deste trabalho, Emília Amaral (2005) disserta:

Isto significa que G.H. se conhece e se dá a conhecer por meio de imagens, sendo que o fascínio deflagrado pelo olhar é o elemento que desencadeia seu percurso de rememoração a um tempo ancestral em que ver e ver-se se interpenetram, a imagem do outro, funcionando como condição da percepção da própria identidade (p. 31).

A interação com o outro de G.H. sempre foi precária. Ela não se relacionava muito com a empregada que trabalhava em sua própria casa. Essa é a primeira relação implícita na narrativa: “A lembrança ausente da empregada me coagia. Quis lembrar-me de seu rosto, e admirada não consegui [...] A lembrança de sua cara fugia-me, devia ser um lapso temporário. Mas seu nome – é claro, é claro, lembrei-me finalmente: Janair” (LISPECTOR, 2009, p. 39). Claramente G.H. estava tão envolvida com sua própria vida profissional e externa ao seu eu, que ela se tratava como as pessoas a tratavam “sou aquilo que de mim os outros veem”, abstendo-se assim da própria vida íntima, da própria casa, de tal modo que atribui a culpa a sua ausência à empregada “[...] ela acabara de me excluir de minha própria casa, como se me tivesse fechado a porta e me tivesse deixado remota em relação à minha moradia” (p.39).

Acima, foi citada a interação pressuposta na obra, através das memórias e ações de G.H. no presente. Outra interação explícita na obra e a mais importante para o processo de fragmentação da personagem é entre G.H e a barata.

Só que ter descoberto súbita vida na nudez do quarto me assustara como se eu descobrisse que o quarto morto era na verdade potente. Tudo ali havia secado – mas restara uma barata. Uma barata tão velha que era imemorial. O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e, no entanto, atuais (LISPECTOR, 2009, p. 46).

A súbita descoberta de uma vida além da sua, existente naquele espaço fez com que a escultora começasse a refletir a sua existência. E, durante seu diálogo com seu interlocutor, ela cita uma das razões para tamanha repugnância àquele inseto: “A lembrança de minha pobreza em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos, era de como um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da

Terra” (LISPECTOR, 2009, p. 47).

Além de remeter ao seu passado, a barata atua como sujeito na relação da alteridade e, também, como objeto modificador do sujeito. Há então, a súbita percepção da barata como outro e por meio desse momento, a epifania acerca da consciência de sua existência, não apenas naquele momento, mas por todas as suas vivências anteriores.

Em mim um sentimento de grande espera havia crescido, e uma resignação surpreendida: é que nesta espera atenta eu reconhecia todas as minhas esperas anteriores, eu reconhecia a atenção de que também antes vivera, a atenção que nunca me abandona e que em última análise talvez seja a coisa mais colada à minha vida – quem sabe aquela atenção era a minha própria vida. Também a barata: qual é o único sentimento de uma barata? A atenção de viver, inextricável de seu corpo. Em mim, tudo o que eu superpusera ao inextricável de mim, provavelmente jamais chegara a abafar a atenção que, mais que atenção à vida, era o próprio processo de vida em mim (LISPECTOR, 2009, p. 50).

O inseto é gerador de uma submersão da personagem em si mesma, sendo assim, um não existe sem o outro na narrativa. De acordo com os estudos de Emília do Amaral, “O eu não se relaciona com um tu, mas com um ele que também é. Ação e paixão do sujeito, que se torna agente e paciente, a sua existência é a existência do outro que ele já é em si mesmo” (2005, p. 111).

Apreende-se que esse trajeto percorrido por G.H. é o caminho para a conscientização do ‘eu’ e é através de suas reflexões que se descobre como ser humano livre. A percepção de que as coisas conquistadas não são, a priori, os seus maiores bens, é detectado no momento em que ela percebe que é livre, e que nunca, teve a súbita consciência de refletir sobre si mesma dentro do universo.

Uma rapacidade toda controlada me tomara, e por ser controlada ela era toda potência. Até então eu nunca fora dona de meus poderes – poderes que eu não entendia nem queria entender, mas a vida em mim os havia retido para que um dia enfim desabrochasse essa matéria desconhecida e infeliz e inconsciente que era finalmente: eu! eu, o que quer que seja (LISPECTOR, 2009, p. 52).

Após a entrega a todos os sentimentos que pôde vivenciar naquele momento, entregue ao ódio à barata, G.H. decide matar o inseto, sentindo-se após isso, instigada a provar o inumano. O ato de matar a barata e sentir-se tentada a provar o insólito branco que saía da morte agonizante, é a brusca coragem de encontrar-se em si, e assim, descobrir outros rumos antes não perpassados da sua existência humana, em busca de algo que durante toda sua vida não havia ainda encontrado. “Entendi que, botando na minha boca a massa da barata, eu não estava me despojando como os santos se despojam, mas estava de novo querendo o acréscimo” (LISPECTOR, 2009).

A barata, objeto modificador da sua perspectiva de vida, indicador da ruptura entre mundo e consciência, é tido quase como uma personagem no romance, porém é na verdade o espaço existencial após a epifania de G.H. ao encará-la.

Há na gênese dos seus contos e romances tal exacerbação do momento interior que, a certa altura do seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise. O espírito, perdido

no labirinto da memória e da autoanálise, reclama um novo equilíbrio. Que se fara pela recuperação do objeto. Não mais na esfera convencional de algo-que-existe-para-o-eu (nível psicológico), mas na esfera da sua própria e irreduzível realidade. O sujeito só “se salva” aceitando o objeto como tal, como a alma que, para todas as religiões, deve reconhecer a existência de um Ser que a transcende para beber nas fontes da sua própria existência. Trata-se de um salto psicológico para o metafísico, salto plenamente amadurecido na consciência da narradora (BOSI, 2012, p. 452).

A partir disso, entende-se que esse momento epifânico está diretamente ligado ao existencialismo. E, para que entendamos o existencialismo nessa obra, é necessário conceituar a epifania para assim, compreendermos o porquê que esse momento é o ápice do percurso de G.H. em busca de sua essência.

A epifania pode ser analisada por dois vieses: religioso e literário. Apesar de existir um forte teor religioso na obra analisada, que trata da trajetória de G.H. a ser vista como a *via crúcis*, utilizaremos o viés literário da palavra. Para Sant’anna (1984), o termo epifania é apresentado como uma vivência usual que acaba mostrando a força que possui através de uma manifestação inesperada. Desse modo, entendemos que, o simples fato de limpar o quarto da empregada e o ato de matar a barata, algo comum na vida de muitas pessoas, torna-se um momento de iluminação súbita para G.H: “Se eu gritasse desencadearia a existência – a existência de quê? A existência do mundo. Com reverência eu temia a existência do mundo para mim” (LISPECTOR, 2009, p. 62).

G.H. busca o clímax em algum momento de sua vida, tudo é morno e insosso. A barata faz com que ela avalie sua vida e repense suas escolhas, causando-lhe nojo, a náusea segundo a teoria de Sartre. Essa náusea é tão profunda e essencial, que causa um momento súbito de ruptura entre o seu ser e o mundo. Ela repensa toda a sua existência e a partir disso, ocorre a transformação do eu.

Esse clímax da obra apreende o momento de despertar da consciência humana da personagem. Com embasamento teórico em Jean-Paul Sartre, Eloísa Nogueira Aguiar em seu artigo “A experiência do “súbito” nas ficções de Lispector e Sartre”, nos diz que:

Para Sartre, a consciência é uma fissura dentro do ser: por ela irrompe o nada no mundo. Através dessa fissura, o ser-para-si pode ultrapassar suas barreiras, caracterizando-se como possibilidade de transcendência do limite, como espontaneidade criadora. As duas dimensões do ser convivem no tempo e constituem a existência humana. A perspectiva de Sartre é materialista, portanto a consciência, por seu caráter intencional, de relação com o mundo, se identifica com o corpo. Devido à sua conotação corporal, o ser-para-si se caracteriza como ação e, portanto, como liberdade. O que caracteriza o ser-para-si é a capacidade de fazer-se. O homem não é “aquilo que é”, ele se faz (2007, p. 469-470).

Desse modo, ao encarar a barata, ao matá-la, e provar a massa branca que saía do inseto advindo de sua morte, G.H. se desprende do ser que era, dos questionamentos que trazia consigo ao entrar no quarto de Janair. Ao passar por esse momento de libertação, ela tira de si o ser-mundo, o ser que se conhecia apenas pelos olhos dos outros, e começa a entrar na consciência de sua existência, da sua essência. Essa liberdade, causada em um momento comum, por uma iluminação advinda do despertar do ser-para-si

O ser em-si definido por Sartre, que materializa as suas ideias acerca da essência humana, é caracterizado pelo físico, tendo sua identidade definida pelo seu corpo, ou seja, qualquer ser ou objeto é considerado um ser em-si. A barata seria, pois, um ser em-si. Desse modo, quando G.H. passa por um momento epifânico, entrando em um momento de ser para-si, ela não se desprende de seu corpo (ser em-si), mas ao tocar a sua consciência, ela entra em contato consigo mesma, assim como entra em contato com outros seres. Nesse momento, ela desperta a sua consciência dentro do mundo, porém ainda não tem a sua identidade definida, pois está na travessia existencial de sua busca. Essa associação entre corpo e alma é definido por Sartre como dualismo psicofísico, mostrando que esse momento de iluminação inesperada não é caracterizado por um momento de sair do corpo, e sim de trajetória de identificação do 'eu' dentro de si mesma. E é exatamente quando mata a barata que G.H. reflete:

É que nesses instantes, de olhos fechados, eu tomava consciência de mim assim como se toma consciência de um sabor: eu toda estava com sabor de aço e azinhavre, eu toda era ácida como um metal na língua, como planta verde esmagada, meu sabor me veio todo à boca (LISPECTOR, 2009, p. 53).

Quando é dito que a personagem cria a consciência de sua consciência tanto em caráter corpóreo quanto espiritual, estamos ressaltando que, em algum momento de sua trajetória, a consciência da escultora não se identificou com nenhum outro ser na sua vivência, nem consigo mesma, seguindo a sua existência apenas por existir. Nesse momento de ruptura, G.H. se identifica com a barata e é a partir disso que o ser para-si que deseja ser algo no mundo, desperta. A sua consciência começa a buscar a sua essência enquanto corpo material, buscado fazer-se enquanto ser humano.

Como assinalamos anteriormente, para Sartre, o ser humano é responsável pela sua construção como ser para-si, pois a existência precede a essência (1970, p. 04), sendo assim, o 'eu' se forma a partir das experiências vivenciadas e das suas reflexões. G.H. era antes da epifania aquilo que se formou a partir de suas companhias, sua profissão, e é a partir da epifania que ela escolhe tornar-se quem ela quer de fato ser, ela decide descobrir quem é além do seu em-si, além daquilo que os outros veem nela. Em seu monólogo-diálogo, G.H. diz: “[...] o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer o que eu era. Mas quero ao menos me lembrar: que estava eu fazendo?” (LISPECTOR, 2009, p. 22).

E, após conhecer o outro lado da humanização e, assim, enfrentar o “inferno” como a própria personagem diz, em sua trajetória de autoconhecimento, a personagem-narrador fala sobre a liberdade alcançada através da epifania:

A barata e eu somos infernalmente livres porque a nossa matéria viva é maior que nós, somos infernalmente livres porque minha própria vida é tão pouco cabível dentro de meu corpo que não consigo usá-la. Minha vida é mais usada pela terra do que por mim, sou tão maior do que aquilo que eu chamava de “eu” que, somente tendo a vida do mundo, eu me teria. Seria necessário uma horda de baratas para fazer um ponto ligeiramente sensível no mundo – no entanto uma única barata, apenas pela sua atenção-vida, essa única barata é o mundo (LISPECTOR, 2009, p. 123).

2.2 A literatura como ferramenta para a formação do sujeito – em sala de aula

Como bem assinala Amaral, a obra *A Paixão segundo G.H.* pode ser considerada como um romance de formação

[...] um romance de educação existencial, como disse Alfredo Bosi. Ele propicia a seu leitor – pelo reconhecimento da própria impotência, pela abdicação de si, espelhando o despojamento ascético da escritora/narradora – um tipo de aprendizagem que, como tudo em seu decorrer, faz-se pelo avesso: o avesso de uma concepção de leitura baseada no distanciamento, na mediação racionalizadora, nas facilitações redutoras e nas ancoragens classificatórias, o avesso dos valores em que se alicerça a humanidade e a civilização, o avesso de uma visão de vida que se opõe à morte, o avesso, aliás, de todo um sistema de pensamento em que a humanização obscurece a humanidade (AMARAL, 2005, p. 84).

Portanto, o leitor-interlocutor dessa obra de Clarice Lispector a acompanha de perto, sendo quase um personagem durante a narrativa de G.H. Após ter atingido o clímax de seu momento epifânico e assim, atingido a tão esperada liberdade, a personagem-narrador se desvencilha da ajuda que havia pedido ao seu leitor, deixando-o livre também; livre para poder encontrar-se naquela narrativa, para se autoconhecer e, quem sabe, passar por uma iluminação acerca de sua consciência.

E então, ela larga a mão do seu interlocutor:

E eis que a mão que eu segurava me abandonou. Não, não. Eu é que larguei a mão porque agora tenho que ir sozinha.

Se eu conseguir voltar do reino da vida tornarei a pegar a tua mão, e a beijarei grata porque ela me esperou, e esperou que meu caminho passasse, e que eu voltasse magra, faminta e humilde: com fome apenas do pouco, com fome apenas do menos.

Porque, ali sentada e quieta, eu passara a querer viver a minha própria remotidão como único modo de viver a minha atualidade. E isso, que é aparentemente inocente, isso era de novo o fruir que se parecia como um gozo horrendo e cósmico.

Para revivê-lo, solto a tua mão (LISPECTOR, 2009, p. 123).

A mediação dessa leitura faz com que o indivíduo se desprenda de si mesmo a partir de questionamentos que surgem no decorrer da narrativa.

Quem sabe eu tive de algum modo pressa de viver logo tudo o que eu tivesse a viver para que me sobrasse tempo de... de viver sem fato? De viver. Cumpri cedo os deveres de meus sentidos, tive cedo e rapidamente dores e alegrias – para ficar depressa livre do meu destino humano menor? E ficar livre para buscar a minha tragédia (LISPECTOR, 2009, p. 24).

Neste excerto, o questionamento é: há de a vida levar um ritmo apressado para se cumprir tudo e alcançar a liberdade ou a liberdade existe agora, enquanto é possível fazer o ritmo da própria vida? G.H. deixa claro na página a seguir que toda a sua pressa de viver não a tornou uma mulher realizada quando diz: “Ajo como o que se chama de pessoa realiza” (2009, p. 25). Assim, o alcance da realização não vem através da construção do ‘eu’ perante a sociedade.

Constrói-se o sujeito para a sociedade, para agradar aos olhos dos outros, para lidar com os abismos do mundo. Não há a valorização da autenticidade do indivíduo. Em artigo publicado pelo jornal digital *El País*, Mariam Subirana diz que “o ocidente criou uma sociedade competitiva em que aspiramos ao sucesso e à excelência, e não se aceita bem o fracasso”, e que por isso deixamos de passar por fases necessárias para ter êxito nas atividades da vida, moldando assim a identidade do sujeito.

Ainda no artigo “A liberdade de ser você mesmo”, publicado em 2016, a correlação entre as palavras da jornalista e as de Clarice Lispector na ficção mostram como o livro consegue trazer uma reflexão atual para a sociedade:

Tendemos a remoer questões como “Quem sou eu realmente?” ou “Como posso conseguir ser eu mesmo?” Há uma tendência a se martirizar, a funcionar sob crenças que nos bloqueiam e causam estresse ante a mudança e a incerteza. As pessoas muitas vezes se guiam pelo que acreditam que deveriam ser, e não pelo que realmente são. Vivem condicionadas demais pelos julgamentos dos outros e tentam pensar, sentir e se comportar da maneira que o outro pensa que devem fazer. É como se quiséssemos ser quem não somos.

O condicionamento de ser quem as pessoas almejam, é visto na personagem G.H. quando ela diz se tratar da forma que os outros a tratam:

Também para a minha chamada vida interior eu adotara sem sentir a minha reputação: eu me trato como as pessoas me tratam, sou aquilo que de mim os outros veem. Quando eu ficava sozinha não havia uma queda, havia apenas um grau a menos daquilo que eu era com os outros, e isso sempre foi a minha naturalidade e a minha saúde (LISPECTOR, 2009, p. 25).

Desse modo, ao ler a obra, ou trechos selecionados em sala de aula, deve-se lembrar que os adolescentes apresentam diversidades desde cultural a comportamental, e cada um tomará para si de forma que lhe for mais pertinente o que for citado em sala de aula.

Acredita-se que a sociedade estabelece pré-conceitos a jovens em período de transição e, assim, afasta esse indivíduo, levando-o ao isolamento num período que precisamente teria que ter orientação e mediação nos caminhos posteriores. “Adolescência, hoje, não é mais encarada apenas como uma preparação para a vida adulta, mas passou a adquirir sentido em si mesma” (FERREIRA; FARIAS, 2010, p. 228). Desse modo, são as experiências vivenciadas na vida que os diferenciam uns dos outros, constituindo nesse momento a sua essência dentro de uma sociedade competitiva e criteriosa.

E, assim, um livro inserido no movimento modernista da literatura brasileira mostra-se ser um aparato para essa constituição, sendo também obrigação da escola desenvolver e preparar seus alunos para sociedade, não apenas para universidade e mercado de trabalho, mas também a constituir sujeitos conscientes da sua existência, capazes de estabelecer boas relações interpessoais e, além disso, enxergar-se além dos olhos dos outros, instituindo o seu ser todos os dias sem receio do possível julgamento da sociedade.

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar a leitura literária em sala de aula, mostrando o caráter humanizador da obra utilizada, o professor deve estar consciente do “direito de não ler” do aluno, conforme cita Bezerra em seu artigo “A leitura literária em sala de aula: Teoria e prática no Ensino Médio”. Desse modo, é importante que o professor seja mediador dessa leitura durante as aulas de literatura, trazendo interpretações necessárias, trazendo conceitos pertinentes à obra e provavelmente não conhecidos pelos alunos, bem como análises de teóricos acerca do texto, possibilitando melhor entendimento das palavras de Lispector. Além disso, abrir para debate, trazendo concepções da vida real para contextualizar o aspecto humanizador da obra, objetivando assim, a mediação, da mesma forma que G.H., narradora do *corpus* deste trabalho, faz com seu leitor.

Sabe-se que o docente tem um plano de aula a seguir e, em alguns casos, não existe a liberdade de introduzir leituras além das obrigatórias, mas em casos da “liberdade de planejar”, acredita-se que esse momento de mediação possa ser o divisor de águas nos caminhos desses jovens, uma vez que eles precisam serem escutados e, por mais resistentes que sejam, precisam de mentores que os mostrem os sentidos da vida além do material.

Esse contato tem relevância de forma a entender e mostrar que apesar da obra ser pertencente a um momento histórico da literatura, a atemporalidade da obra pode ser tida como caminho para o autoconhecimento em qualquer época da história. Desse modo, esse professor mediador também precisa saber que a obra pode e provavelmente não tocará todos os alunos, independentemente de como for introduzida em sala de aula. Porém é importante lembrar que o objetivo principal que é levar jovens a reflexão, acontecerá, ou não, por meio do romance de Clarice Lispector. Sendo assim, essa narrativa pode ser vivenciada no futuro, durante as transições do sujeito.

Conforme diz Bezerra (2019 apud Pennac, 1992), “o bom livro não envelhece e, por isso, o livro “abandonado” pode ser um dia ser retomado, para rever a opinião anterior que levou ao abandono da leitura e, assim, confirmá-la ou contrariá-la”. Com base no exposto neste artigo, pode-se observar que o viés existencialista permeia toda a obra de Clarice Lispector, não somente *A paixão segundo G.H.* Entretanto, como dito pela própria escritora, não existia em sua escrita um propósito definido. A filosofia existencialista não a influenciou diretamente, principalmente, porque como assinala Éder Alves de Macedo (2014), “o existencialismo, como uma moda, decerto atuou no Brasil superficialmente”. A obra de Lispector é caracterizada por diversos estudiosos como romance de formação, por justamente trazer esses aspectos antes pouco encontrados na literatura brasileira.

Desse modo, ao percorrer o caminho proposto no romance estudado, o leitor encontra um objeto que o sensibiliza de forma tão profunda que é através desse “entrar em contato” com a autora por meio das palavras, que ele consegue visualizar um caminho para o

autoconhecimento.

Em vista disso, esse interlocutor “imaginário” e “passivo” possui o importante papel de acompanhante de G.H. em sua trajetória. E a ele, que G. H. dirige o seu solilóquio. E esse monólogo interior é, sobretudo, dramático.

Portanto, ao propor essa leitura como ferramenta para a formação do sujeito na Educação Básica, conclui-se que como sujeitos da contemporaneidade poderão encontrar no romance clariciano portas de entrada para o autoconhecimento e para a constituição de sua identidade. A travessia de G. H. é a mesma para homens ou mulheres que são movidos pelas questões e não pelas respostas. E, se por um lado questionar é sempre doloroso, por outro permite conhecer mais profundamente a própria existência. Visando, assim, amparar jovens na sua construção identitária para a vida adulta, mesmo sabendo que a construção acontece diariamente, os questionamento e pressões existentes na adolescência podem ter suas cargas diminuídas, propondo a reflexão e cuidado com o eu interior desde a juventude, para assim, tornarem-se adultos reflexivos e conscientes da sua existência.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Samilly de Araujo. **Clarice na sala de aula: perspectivas de ensino e humanização do leitor**. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras com habilitação plena em Língua portuguesa) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2013.

AGUIAR, Eloísa Nogueira. **A experiência do ‘súbito’ nas ficções de Lispector e Sartre**. Revista Dep. Psicol. UFF, Niterói, v. 19, n. 2, p. 463-476, Dez. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010480232007000200015&lng=en&nrm=isso. Acesso em: 03 mar. 2019.

AMARAL, Emília. **O leitor segundo G.H.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

BEZERRA, S. P. **A leitura literária em sala de aula: teoria e prática no Ensino Médio**. Cadernos de Pós-Graduação em Letras, v.19, n. 1, p. 32-47, 2019. Doi: 10.5935/cadernosletras.v19n1p32-47.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs)**. Língua Portuguesa. Ensino Médio. Linguagens, Códigos e suas Tecnologias. Brasília: MEC/SEF, 2000. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14_24.pdf. Acesso em: março 2018.

CANDIDO, Antonio; et. al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. _____. “A literatura e a formação do homem”. Remate de Males – Antonio Candido. IEL/Revista do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP, p. 81- 89, 1999.

DICIONÁRIO DE FILOSOFIA. Disponível em: <https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/solipsismo>. Acesso em: 20 abr. 2019.

GUIMARÃES, F. M. **Literatura e engajamento em Sartre: um estudo de Que é Literatura?** Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2010.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MACEDO, Éder Macedo. **Dos limites da existência:** O existencialismo em A paixão segundo G.H. de Clarice Lispector. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

MARTINS, Priscilla de Oliveira; TRINDADE, Zeidi Araújo; ALMEIDA, Ângela Maria de Oliveira. **O ter e o ser:** representações sociais da adolescência entre adolescentes de inserção urbana e rural. *Psicologia: Reflexão e Crítica*. 2003, v. 16, n. 3, p. 555 – 568.

OLIVEIRA, Maria Elisa. **Considerações a respeito do existencialismo na obra de Clarice Lispector.** *Revista Trans/Form/Ação*, Marília, v. 12, p. 47-56, jan. 1989. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010131731989000100004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 14 mar. 2018.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros.** Petrópolis: Vozes, 1984.

SARRIERA, Jorge Castellá; et. al. **Formação da identidade ocupacional em adolescentes.** *Revista Estudos de Psicologia*, Natal, v. 6, n. 1, p. 27-23, jan/jun. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413294X2001000100004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 14 mar. 2018.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo.** Lisboa: Editora Presença, 1970.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada.** Petrópolis: Vozes, 2011.

SCHOEN-FERREIRA, Teresa Helena; AZNAR-FARIAS, Maria; SILVARES, Edwiges Ferreira de Mattos. **Adolescência através dos séculos.** In: *Psic.: Teor. e Pesq.*, Brasília, v. 26, n. 2, p. 227-234, jun. 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-37722010000200004&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 27 jul. 2019.

SUBIRANA, Miriam. **A liberdade de ser você mesmo.** *El País*, 20 mar. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/17/eps/1458213301_511715.html. Acesso em: 06 mai. 2019.

TV CULTURA. **Panorama com Clarice Lispector.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1I2EVnU>. Acesso em: 11 mar. 2019.

CONTOS DE FADAS, FANTASIA E PROTAGONISMO FEMININO: UMA LEITURA DE *TRONO DE VIDRO*, DE SARAH J. MAAS

Data de aceite: 01/06/2020

Data da submissão: 05/05/2020

Izabela Fernandes Simão

Universidade Presbiteriana Mackenzie

São Paulo – SP

<http://lattes.cnpq.br/7374300079986528>

RESUMO: O presente artigo pretende traçar e esclarecer alguns importantes pontos entre contos de fadas, Fantasia e protagonismo feminino. Uma das fontes da Fantasia são os contos de fadas, por conta disso, muitos livros do gênero foram baseados no estereótipo: fortes príncipes resgatam donzelas em perigo. Essa realidade, felizmente, começa a mudar. A sociedade pede por protagonistas representantes da luta pela igualdade de gênero. Assim, releituras de contos de fadas surgem como uma fórmula de sucesso, nas quais heroínas protagonizam histórias para o público jovem adulto. Este artigo focará em um uma dessas releituras feministas: o primeiro volume da série de mesmo nome: *Trono de vidro*, da autora americana Sarah J. Maas. Sua protagonista, Celaena Sardothien, pode ser considerada um emblema do empoderamento

feminino na literatura e, como tal, merece ser estudada. No entanto, seu posicionamento como heroína não será tratado, pois sua jornada heroica é percorrida ao longo da série, não apenas no primeiro volume (foco deste estudo). Sendo assim, este artigo trabalhará com sua já consagrada posição como protagonista de um livro de Alta Fantasia e tecerá considerações a esse respeito, comparando sua história e a de Cinderela, conto que a autora afirma ter sido inspiração para a criação de Celaena.

PALAVRAS-CHAVE: Contos de fadas. Fantasia. Protagonismo feminino.

FAIRY TALES, FANTASY AND FEMALE PROTAGONISM: A READING OF *THRONE OF GLASS*, BY SARAH J. MAAS

ABSTRACT: This article aims to trace and clarify some important points between fairy tales, Fantasy and female protagonism. Fairy tales are one of the sources of Fantasy, because of that many books of this genre follow the stereotype: strong princes rescue damsels in distress. This reality, fortunately, begins to change. Society asks for protagonists representing the fight for gender equality. Thus, re-readings of fairy tales emerge as a successful formula,

in which heroines lead stories for a young adult audience. This article focuses on one of these feminist re-readings: the first volume of the series with the same name: *Throne of glass*, by Sarah J. Maas. Its protagonist, Celaena Sardothien, can be considered a symbol of female empowerment in literature and, as such, she deserves to be studied. However, her position as a heroine will not be dealt with, for her heroic journey is covered throughout the series, not just in the first volume (focus of this study). Therefore, this article works with her already established position as a protagonist of a High Fantasy book and it makes some considerations about it, comparing her story and Cinderella's – Maas' inspiration for Celaena's creation.

KEYWORDS: Fairy tales. Fantasy. Female protagonism.

1 | INTRODUÇÃO

O gênero Fantasia é academicamente pouco estudado, principalmente no Brasil. Análises a respeito da figura feminina em tais livros são ainda mais raras. Por isso, as citações aqui utilizadas dos materiais sobre protagonismo feminino em romances de Fantasia foram traduzidas por nós da língua inglesa (com a indicação “tradução nossa” na chamada). Citações sem essa indicação são de materiais com edições brasileiras.

A importância deste estudo se dá pela necessidade de entendermos o que nossos jovens estão lendo. Livros e histórias, como um produto comercial, transformam-se de acordo com as diferentes exigências e necessidades da sociedade na qual são criados. Portanto, se novos papéis estão sendo atribuídos às mulheres, é nossa responsabilidade estudá-los. É possível ver indícios dessas mudanças no gênero fantástico não apenas em livros (Trilogia das Joias Negras, de Anne Bishop; Jogos Vorazes, de Suzanne Collins; Crônicas Lunares, de Marissa Meyer), mas também em filmes (Mulher-Maravilha) e séries (Supergirl) até então dominados por protagonistas masculinos.

O objeto de estudo deste artigo será a protagonista Celaena Sardothien, heroína da série Trono de Vidro, da autora americana Sarah Jannet Maas. Analisaremos a personagem apresentada no primeiro volume, *Trono de vidro*, lançado no Brasil em 2013.

Trono de vidro certamente não é a primeira obra de Fantasia cujo ponto central da trama é uma mulher. *Woman in science fiction and fantasy: genre issues* (2009), organizado por Robbin Anne Reid, traz exemplos cronológicos de mulheres escrevendo e protagonizando livros de fantasia e ficção científica ao longo dos séculos. Reid aponta, como primeira protagonista feminina do subgênero espada e feitiçaria, Jirel de Joiry, criada por C. L. Moore.

O artigo “Stereotypes below the surface: a comparative study of three popular young adult novels in the romantic fantasy genre” (2016), de Louise Hansson, traz pontos de apoio para esta pesquisa, pois realiza um estudo comparativo de protagonistas de três romances de fantasia para jovens adultos e aponta os estereótipos de gênero reproduzidos

nessas obras. O que torna o trabalho de Hansson ainda mais interessante é o fato de ela estudar outra personagem de Maas: Feyra, protagonista da série Corte de Espinhos e Rosas.

Encontrar personagens que sejam representativas de uma proposta de empoderamento feminino na literatura torna-se mais comum no século XXI; encontrá-las no gênero Fantasia, consagradamente masculino, é possível, apesar de complicado. Hansson trata de algumas dessas complicações em seu artigo, ao analisar Feyra. Alguns dos argumentos utilizados por ela serão colocados aqui para defender a hipótese de que a protagonista de *Trono de vidro* é realmente diferenciada, ou seja, não reproduz tais estereótipos.

Em livros do gênero, quando mulheres eram escritas, apareciam sob o ponto de vista masculino, passivas em relação à história, aceitando aquilo que os fortes príncipes lhe ofereciam. Essa perspectiva é alterada a partir da Fantasia contemporânea. Mulheres passam a ganhar espaço como autoras e protagonistas no mercado literário, recorrendo aos contos de fadas e ao folclore como fontes de inspiração. Segundo Reid (2009), releituras feministas de contos de fadas permitem que as histórias sejam repaginadas: de donzelas em perigo, personagens femininas se tornam suas próprias salvadoras. As princesas começam a agir. E, por consequência, a redefinir o significado da palavra princesa.

Em *Trono de vidro*, somos apresentados à Celaena Sardothien, uma releitura da personagem Cinderela (Gallucci, 2015). É oferecida a Sardothien a chance de se libertar da sentença de nove vidas de escravidão das Minas de Sal de Endovier. Para isso, ela deve conquistar a posição de Campeã do Rei; sendo a maior assassina de Adarlan, ela possui habilidades que poderão sobrepujar os outros competidores. Celaena é uma jovem de 17 anos que enfrentou muitas dificuldades: presenciou a morte de entes queridos, foi brutalmente treinada e cresceu assassinando pessoas por dinheiro.

Apesar da sua profissão e dos desafios de sua vida, ela é uma heroína. Esse aspecto de sua construção, no entanto, não será abordado neste artigo, pois a jornada de Celaena precisa ser estudada ao longo de todos os livros da série. No primeiro volume, a encontramos apenas nas primeiras fases do que Joseph Campbell estabeleceu como a Jornada do Herói no livro *O herói de mil faces* (1995). A protagonista está, em *Trono de vidro*, no mundo comum, onde os leitores são apresentados aos assassinatos, às competições e à tentativa de uma vida longe da prisão. O chamado para aventura e a recusa do chamado, as etapas seguintes da jornada, estão melhor representados no segundo volume da série, *Coroa da meia-noite*. Por isso, trataremos de Celaena apenas com relação ao seu protagonismo em um livro de Fantasia.

Ao longo de *Trono de vidro*, o leitor conhece o mundo pela visão de Sardothien. Ela participa da competição convicta de que é a melhor entre todos, porque passou grande parte de sua vida treinando. Alguns desses competidores, no entanto, não entendem isso.

E encaram o fato de uma mulher concorrer como uma piada, um empecilho.

Celaena fica hospedada no castelo do rei de Adarlan com um nome e uma história falsos: Lillian Gordaina, uma famosa ladra de joias. Como ninguém conhece o real propósito de sua estadia, muitas fofocas surgem a respeito de sua presença no castelo. Um exemplo disso pode ser visto na seguinte passagem: “– Moças bonitas são sempre associadas ao príncipe herdeiro, deveria se sentir lisonjeada por ser atraente o bastante para ser considerada amante dele.” (MAAS, 2013, p. 67), para qual a resposta de Celaena é “– Eu preferiria não ser vista dessa forma.” (MAAS, 2013, p. 67).

Muitos dos rumores limitam a existência de Celaena a apenas uma diversão para o príncipe. Ela não é nada disso, mas aceita o disfarce (mesmo com todos os comentários que ele traz), porque sabe que isso poderá ser uma vantagem: se os outros competidores continuarem a subestimá-la, tornam sua vitória mais fácil.

Dessa forma, Sarah J. Maas cria o ambiente certo para seu mundo fantástico florescer, assim como para discutir algumas questões de gênero. Tenha sido intencional ou não, é importante reconhecermos Celaena Sardothien como uma protagonista feminina modelo para as mentes jovens adultas leitoras desse romance de fantasia. O gênero e nossas garotas não poderiam estar melhor representados.

Dito isso, veremos, com mais profundidade, de que forma os três pontos principais discutidos brevemente até aqui estão relacionados: contos de fadas, Fantasia e protagonismo feminino.

2 | DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

Reid (2009) dá exemplos de como os gêneros fantasia e ficção científica surgiram. Seu posicionamento é reforçado pelo estudo de J. R. R. Tolkien, em *Árvore e Folha* (2013), no qual o autor discute as origens da Fantasia a partir dos contos de fadas. Estudaremos também James e Mendlesohn, organizadores do *The Cambridge Companion to Fantasy Literature* (2012), que utilizaram muito do que Tolkien estabeleceu com a escrita de *O Senhor dos Anéis* para fundamentar os estudos de Fantasia.

A maior conquista de Tolkien [...] foi a normalização da ideia de um mundo secundário. Embora ele mantenha a sugestão de que a ação de [O Senhor dos Anéis] ocorra na pré-história do nosso próprio mundo, isso não é sustentado, e para todos os efeitos, a Terra-Média é uma criação separada, operando totalmente fora do mundo de nossa experiência. Isto se tornou tão padronizado na Fantasia moderna que não é fácil de perceber o quão incomum era antes de Tolkien. (JAMES; MENDLESOHN, 2012, p. 65, tradução nossa).

Com isso, começamos a modelar o que vem a ser o gênero Fantasia: algo além do nosso mundo, capaz de tocar o extraordinário e permitir a existência de criaturas excepcionais. Antes de *O Senhor dos Anéis*, escritores precisavam explicar seus encontros mágicos de tal forma que os leitores conseguissem lidar com o estranho (sonhos ou contos

de viajantes). Depois do que é estabelecido por Tolkien, porém, não é mais necessário fornecer vínculos com nosso mundo real ou argumentos que a mente humana pudesse assimilar. Essa nova liberdade para a escrita acaba criando subgêneros.

A Fantasia possui algumas categorias que diferem entre si e definem a forma como a história será contada; todas, no entanto, possuem a mesma base comum: a magia. A presença do sobrenatural é fundamental para caracterizar um livro como Fantasia. Justamente por isso, para que o próprio conceito de magia exista dentro do universo, são necessárias regras que delimitem seus alcances, o que ela pode fazer, o que pode criar. As subdivisões garantem a forma como o mundo será lido.

Selecionamos alguns dos termos mais famosos e retiramos suas definições da seção Glossário (p. 253), do livro *A short history of fantasy* (2012). A Alta Fantasia (ou Fantasia Épica) trata da trajetória de heróis e se passa em um mundo completamente paralelo ao nosso (O Senhor dos Anéis, de Tolkien). A Baixa Fantasia (ou Fantasia Urbana) conta a história do fantástico aparecendo no mundo mundano e adaptando-se a ele (Percy Jackson e os Olimpianos, de Rick Riordan). A Fantasia Sombria utiliza elementos do terror e tipicamente não termina com um “final feliz” (Trilogia dos Espinhos, de Mark Lawrence).

Mendlesohn e James (2012) explicam em seu glossário outras categorias, no entanto, as diferenças entre elas são muito pequenas. Por exemplo: Fantasia Heroica não é muito diferente de Alta Fantasia, ou Espada e Feitiçaria, ou Fantasia Imersiva; Baixa Fantasia pode ser confundida com Fantasia Urbana ou Fantasia Nativa.

Trono de vidro se encaixa como Alta Fantasia, porque se passa em um mundo completamente à parte do nosso. Possui seu próprio mapa, suas próprias cultura e história. Lembra um mundo pré-industrial, pois não há indícios de tecnologia moderna: a comunicação ocorre por cartas e os transportes são feitos a cavalos ou por meio de navios. O mundo é dividido em reinos monárquicos. Há uma religião estabelecida, porém ela não é muito citada (como a magia é). A divisão das classes sociais se dá pelo dinheiro, e as profissões são limitadas apenas ao necessário para o mundo (padeiros, escritores, dançarinos, assassinos, comerciantes).

Como foi citado na Introdução, a série Trono de Vidro foi inspirada no conto de fadas de Cinderela. Maas afirmou isso em entrevistas e grande parte do marketing de vendas do livro foi “E se Cinderela não tivesse ido ao baile para dançar com o príncipe, mas para assassiná-lo?”. Por conta disso, é interessante verificar quanto do conto original foi aproveitado na criação desse novo mundo.

Ao buscar a origem do conto da Cinderela, encontramos muitas versões. Entre os grandes nomes, selecionamos o conto dos irmãos Grimm (2012), presente na edição da Cosac Naify. Essa versão foi compilada/ escrita na Alemanha rural do século XIX. A magia e a brutalidade estão presentes, assim como alguns outros elementos que podem ser desconhecidos por não terem sido consagrados em filmes da Disney, cujas adaptações popularizaram a personagem. Alguns exemplos desses detalhes esquecidos são: A Gata

Borrallheira dos Grimm (a qual chamaremos de Cinderela) é ajudada pela árvore que foi plantada sobre o túmulo de sua mãe e pelas pombas que a auxiliam nas tarefas que as meias irmãs lhe passam; ao perceberem que o sapato é muito pequeno, as filhas da madrasta cortam partes de seus pés para conseguir vesti-lo, em uma tentativa de enganar o príncipe. No final, Cinderela consegue um desfecho relativamente justo por conta da mágica intervenção das pombas.

Definir uma origem para o começo das narrativas dos contos de fadas, tentar compreender como e por que elas foram criadas, buscar uma primeira história que tenha tocado o Reino Encantado, ou identificar o escritor que primeiro trouxe a magia para suas histórias é uma tarefa impossível. Porém, em *Árvore e Folha* (2013), existem considerações interessantes a esse respeito.

A história dos contos de fadas provavelmente é mais complexa que a história física da raça humana, e tão complexa quanto a história da linguagem humana. As três coisas – invenção independente, herança e difusão – evidentemente tiveram seu papel na produção da intrincada teia da História. Desembrenhá-la está agora além de qualquer habilidade que não seja a dos elfos. Das três, a invenção é a mais importante e a fundamental, e portanto (não é de surpreender) também a mais misteriosa. No fim, as outras duas terão de levar de volta a um inventor, ou seja, um criador de histórias. A difusão (empréstimo no espaço), seja de um artefato ou de uma história, só remete o problema da origem de outro lugar. No centro da suposta difusão há um lugar onde outrora viveu um inventor. O mesmo ocorre com a herança (empréstimo no tempo). Assim, acabamos chegando apenas a um inventor ancestral, mas sem com isso compreender mais claramente o seu dom. (TOLKIEN, 2013, p. 20-21).

Dada essa impossibilidade de encontrar o marco zero, torna-se mais interessante estudar as diversas maneiras pelas quais essas narrativas podem aparecer e reaparecer. A teoria que Tolkien desenvolve é a de um grande Caldeirão, o qual guarda todas as histórias já criadas: cada escritor contribui com seus ingredientes e é inspirado em igual medida pelos que encontra lá. Quando uma releitura, uma nova obra, ou uma adaptação é criada, pequenos detalhes que remetem a outros contos são percebidos. No entanto, como tudo faz parte do Caldeirão, não é preciso distinguir qual pedaço veio de qual história, apenas apreciar esta novidade como um mundo diferente e cheio de possibilidades.

É dessa forma que veremos a criação de Sarah J. Maas. Sem buscar uma conexão explícita com o conto de Cinderela, apenas comparando a situação das duas protagonistas e o cenário em que foram criadas.

Tanto em Grimm quanto em Maas, há uma hierarquia monárquica. As classes sociais são divididas baseadas em prestígio e dinheiro. Temos a nobreza (reis, príncipes), assim como a burguesia (pessoas com dinheiro que poderiam comprar sua entrada para os círculos de poder) e o povo (cidadãos comuns). Há um claro maniqueísmo e a forte presença da brutalidade. No entanto, todos esses pontos em comum parecem ser mais herança do fato de os contos de fadas terem inspirado a criação do gênero Fantasia (e por *Trono de vidro* ser uma Alta Fantasia) do que por Maas ter deliberadamente escolhido colocar em sua história tais elementos encontrados no conto de Cinderela.

Dessa forma, partamos para a análise das protagonistas.

Encontrar semelhanças entre as trajetórias de Cinderela e Celaena requer um olhar cuidadoso. No conto dos irmãos Grimm (2012), percebemos uma mudança da situação de Cinderela. Ela começa pobre e ingênua, sofrendo nas mãos das meias-irmãs e termina como noiva do príncipe. O mesmo acontece com Celaena: ela começa como escrava do Rei de Adarlan e termina sendo consagrada Campeã do Rei. Apesar de existir uma diferença entre os status finais – Cinderela consegue um príncipe, Celaena consegue sua liberdade –, não podemos menosprezar o que significou para Cinderela sair da casa da madrasta, onde era tratada como escrava. Notemos também que a condição inicial de Celaena foi a escravidão em uma mina de sal.

Entretanto, para os propósitos desse artigo, é mais relevante focarmos nas diferenças, as quais, estas sim, são representativas de um real protagonismo feminino (em Maas). Em ambas as histórias, há um baile. Em Cinderela, um baile que dura três dias, no qual o príncipe deverá escolher sua noiva; em Celaena, um baile de máscaras para celebrar o Yule (algo parecido com o Natal). As duas personagens são proibidas de comparecer, mesmo assim, encontram uma forma de participar.

Na primeira noite do baile (em Grimm), vemos a primeira intervenção da magia e uma Cinderela mais ingênua, que acredita que pode contar que viu o castelo de longe para as meias-irmãs. Isso, no entanto, resulta na destruição do pombal, de onde Cinderela assistiu ao baile. Na segunda noite, a gata borralheira consegue suas roupas da árvore sob o túmulo da mãe e se diverte: “Tanto tempo vivendo na tristeza e em meio às cinzas, agora ela estava vivendo em esplendor e felicidade.” (GRIMM, 2012, p. 121). Nesse momento, ela parece amadurecer, pois mente e não conta às garotas que conseguiu ir ao baile.

Celaena, por sua vez, nunca foi ingênua. Desde o momento em que percebe que há uma chance de mudar sua condição, ela a aceita. E faz isso sabendo que não poderá confiar em muitas pessoas. No entanto, o confiar parece um arco de desenvolvimento da personagem em *Trono de vidro*. A assassina não conseguiria ir para o baile sem a ajuda de sua criada, portanto permite que ela lhe prepare para a festa. Ao ser questionada por que gostaria de ir, Celaena responde “Só estou farta de ser deixada de fora enquanto eles dão festas grandiosas.” (MAAS, 2015, p. 277). Tal resposta demonstra presença de espírito e força de vontade.

Cinderela parece viver dependente do que outros decidirão por ela; não age por si mesma e por seus desejos, se é que possui algum. Celaena, por sua vez, age; ninguém toma decisões por ela, vai atrás do que quer e faz o que deseja, aceitando as consequências. Dessa forma, podemos deduzir que o que move Cinderela são as ações de outros personagens; e o que move Celaena são sua inteligência e habilidades: seu desejo de ser livre e a capacidade de fazer isso acontecer. Cinderela, infelizmente, só sai da condição de escravidão por intervenção de pombas e de um príncipe que se interessou pela beleza encantada que viu.

Dessa forma, percebe-se que a história de Cinderela é pouco alterada por qualquer consequência que suas ações possam ter. A história de Celaena, no entanto, sofre reviravoltas constantes. Há um ponto em que Celaena pode escolher continuar no palácio ou fugir. Ela permanece, pois Elena, a primeira rainha de Adarlan, lhe atribuiu uma tarefa.

O quão diferente a história seria se nossa protagonista tivesse escolhido fugir no meio da noite? De que forma isso teria influenciado seu destino? Tais questões, no entanto, fazem parte da jornada que Celaena cumprirá ao longo da série. A seguinte fala de Elena demonstra o quão grandioso pode ser o futuro de uma mera assassina: “ – Quando você estiver pronta... quando começar a ouvir os gritos de socorro também... Então saberá por que vim até você, por que fiquei ao seu lado e por que vou continuar cuidando de você, não importa quantas vezes me afaste.” (MAAS, 2015, p. 383).

Assim, percebemos que as semelhanças entre Celaena e sua inspiração são poucas. Uma das principais razões para isso é devida à condição em que cada uma delas foi escrita. Os Grimm reproduziram uma Cinderela vinculada a uma visão social de mulher muito diferente da visão que Maas pôde reproduzir. A história de Cinderela foi inicialmente oral, com padrões de escrita também muito diferentes dos que Maas utiliza. Apesar disso, sem Cinderela não haveria uma Celaena, pois *Trono de vidro* foi inspirado pelo Caldeirão; de maneira semelhante, esse novo mundo de Maas contribuirá para as gerações futuras que buscarão inspiração no Caldeirão e verão lá a história de Celaena.

A magia, agora, deve ser profundamente discutida. Tolkien (2013) a defende, dizendo que ela não pode ser zombada nem confundida com truques científicos. Aqueles que leem histórias de Fantasia não devem duvidar ou procurar explicações racionais para o que encontrarão nas páginas do livro. No entanto, como acreditar em dragões, monstros e fadas sendo que o mundo real não possui nenhum indício de que eles existam de verdade?

Tolkien responde a essa questão com a teoria da desejabilidade (p. 39). O sucesso de uma história não depende da possibilidade de ela ter acontecido ou não, mas do desejo que ela é capaz de despertar e de atender naqueles que a leem. O impossível se torna um refúgio para os leitores, pois tratar de assuntos como vida e morte, lealdade e traição, amor e ódio em um outro mundo torna mais fácil atuarmos no nosso.

Dito isso, é necessário perceber a mudança que existe do gênero contos de fadas para o gênero Fantasia. Em *Árvore e folha* (2013), há uma explicação interessante para o fato de os contos de fadas possuírem criaturas miúdas: a racionalização do mundo e as grandes viagens tornaram a Terra muito pequena para que humanos e fadas habitassem o mesmo local. Por isso, os seres do Reino das Fadas foram diminuídos, explica-se aqui a pequenez das criaturas que temos no imaginário coletivo hoje em dia. Fadas, goblins e gnomos são citados em *Trono de Vidro*, o chamado Povo Pequenino. Sua presença, no entanto, é sutil por conta da iniciativa de Adarlan de destruir todas as criaturas mágicas.

A criação do mundo paralelo, que Tolkien nomeia de Mundo Secundário, possibilita a

existência de monstros, fantasmas e magia. Em Maas, existem criaturas muito maiores do que habitualmente imaginamos como fadas: serpentes aladas, demônios Valg, feéricos, bruxas. Durante o período em que estamos nesse outro mundo, podemos acreditar que essas criaturas são reais. No entanto, quando a incredulidade surge, “o encanto se rompe; a magia, ou melhor, a arte fracassou.” (TOLKIEN, 2013, p. 36).

A criação de Maas está tanto relacionada à possibilidade de o leitor se perder em um mundo que permita a existência de sonhos quanto à perspectiva de cumprir uma tarefa atribuída por uma falecida rainha. Acompanhar Celaena se torna prazeroso, eletrizante e perigoso.

– Algo maligno vive neste castelo, algo pernicioso o bastante para fazer com que as estrelas estremeçam. Essa malícia ecoa em todos os mundos – continuou a rainha. – Você deve impedi-la. Esqueça suas amizades, esqueça suas dívidas e juramentos. Destrua essa coisa antes que seja tarde demais, antes que um portal tão grande seja aberto que seja impossível desfazer. [...]. – Você deve vencer essa competição e se tornar a campeã do rei. Você entende as súplicas do povo. Erilea precisa de você como a campeã do rei. (MAAS, 2015, p. 185).

A magnitude do que está sendo solicitado de Celaena faz com que a jornada do primeiro volume (e de todos os outros livros da série) seja preenchida por expectativas. James e Mendlesohn (2012) listam quatro importantes elementos que dão força aos contos de fadas: Fantasia, Cura, Escape e Consolo (originalmente elaborados por Tolkien). A Fantasia é a criação de algo com consistência de realidade que inspira Encantamento, limpa nossos olhos para que possamos ver o mundo mais claramente (Cura), oferece-nos um escape mental da feiura e da maldade à nossa volta (Escape) e, finalmente, traz um final feliz (Consolo), a ideia de que o mundo pode ser justo e de que as personagens possam ter um desfecho de acordo com o que acompanhamos ao longo de sua jornada. Tolkien utiliza o termo *Eucatastrophe*, a felicidade apesar da tragédia, um sentimento de conclusão que satisfaz o coração humano.

Trono de vidro possui todas essas características. E é importante explicitar que, apesar de elas pertencerem aos contos de fadas, o gênero Fantasia (seu sucessor direto) flui com os mesmos princípios. A citação a seguir ilustra de que maneira os moldes da Alta Fantasia acolheram tais elementos.

[O Senhor dos Anéis] estabelece muitas das características do gênero Fantasia, algumas delas podem ser indicadas pelos termos que John Clute introduziu à crítica de Fantasia. [...] a Terra-Média é submetida a uma Devastação, um declínio de seu estado anterior, em parte por conta das ações de Sauron, O Senhor das Trevas. A sensação de Injustiça no mundo demanda Cura, e é esse o propósito da Jornada na qual nossos heróis embarcam. É típico da jornada de portal, na definição de Mendlesohn, que os heróis (no caso hobbits) passem de um mundo familiar para um mundo desconhecido, e aprendam sobre esse mundo desconhecido principalmente por meio das explicações incontestáveis da figura de um mentor (nesse caso Gandalf). Ao longo dessa jornada, os personagens atingem Reconhecimento, a consciência de seu próprio papel na história do mundo, e finalmente alcançam Eucatastrophe, um termo que o próprio Tolkien inventou para descrever as inspiradoras características dos contos de fadas. (JAMES; MENDLESOHN, 2012, p. 64, tradução nossa).

Utilizando palavras-chave da citação anterior, a comparação com o enredo de *Trono de Vidro* é possível, o que apenas confirma a caracterização da série como Alta Fantasia. O leste de Erilea (Adarlan, Terrasen, Eyllwe) está desvanecendo, declinando de seu estado anterior por conta das ações do Rei de Adarlan. Tal injustiça demanda cura, uma libertação, e é esse o propósito das jornadas nas quais Celaena embarcará. Ela passará de um mundo familiar (representado pelo contexto de *Trono de vidro* e *Coroa da meia-noite*, primeiro e segundo volumes) para um desconhecido (o fato de ainda existir magia no reino de Adarlan, descoberta feita com o auxílio de Elena em *Trono de vidro*; e a viagem que Celaena realiza para as terras milenares de Wendlyn, onde feéricos ainda existem e governam, em *Herdeira do fogo*, terceiro volume da série). Celaena aprenderá sobre esse mundo desconhecido por meio das explicações incontestáveis de um mentor ou uma mentora: em *Trono de vidro*, novamente com a ajuda de Elena; e, em *Herdeira do fogo*, com a ajuda de Rowan, um guerreiro feérico antigo e poderoso que a treinará.

Com isso, percebe-se que é tarefa de Celaena buscar justiça. Esse papel era reservado apenas para homens: os protagonistas da jornada e responsáveis pela salvação do mundo que conheciam. Reid (2009) marca, como pilares da Fantasia Épica do século XX, a figura do guerreiro ou aventureiro e da mulher perigosamente erótica, útil apenas para testar a força das crenças dos protagonistas. A partir do século XX (1970), as Fantasias protagonizadas e escritas por mulheres começam a chamar cada vez mais a atenção do leitor. Ainda de acordo com *Woman in science fiction and fantasy* (2009), em vez de reforçar os papéis sociais padrão das mulheres, tal gênero passa a criar alternativas novas e libertadoras para as experiências das mulheres na literatura.

Celaena Sardothien é um excelente exemplo do que podemos esperar dessas mudanças. Seu protagonismo decorre de escolhas, liberdade, força e superação. Sua competição com os outros 23 concorrentes pode ser vista como uma metáfora para o que as mulheres normalmente precisam encarar no seu dia a dia: discriminação, desvalorização, comentários maldosos e subestimação.

Um dos exemplos que podemos citar é o ataque verbal de Verin, um dos competidores, logo no começo da disputa, no qual menospreza a habilidade de Celaena com facas: “– Você se sairia melhor de quatro, aprendendo truques mais úteis para uma mulher. Posso te ensinar alguns hoje à noite, se quiser. – Ele gargalhou [...]. Celaena apertou o cabo da adaga com tanta força que sentiu a mão doer.” (MAAS, 2015, p. 109). É importante deixar claro que esse tipo de personagem é colocado nos livros não para representar todos os personagens masculinos, mas para enfatizar a filosofia feminista que está presente nos trabalhos de Sarah J. Maas.

Um bom argumento que podemos utilizar para destacar ainda mais o protagonismo de Celaena são seus relacionamentos. Diferentemente de Cinderela que se casou com o primeiro homem por quem teve algum interesse, Celaena não tem medo de seguir seus desejos. Ela conhece Dorian Havilliard, o príncipe, e Chaol Westfall, o Capitão da Guarda

Real. Os dois acabam se tornando próximos de Celaena, porém o que ela deseja no primeiro livro é Dorian; e, como um reforço do argumento, no segundo livro, ela começa um relacionamento com Chaol.

Celaena olhou para o capitão por um momento. Seria um milagre se ele a considerasse uma amiga. Dorian acariciou as costas da assassina, e Celaena olhou para ele. O coração da jovem disparou, e Chaol sumiu de seus pensamentos, como orvalho em uma manhã ensolarada. Celaena se sentiu mal por esquecê-lo, mas... mas... Ah, ela queria Dorian, não tinha como negar. Queria ele. (MAAS, 2015, p. 284).

A forma como ela lida consigo mesma, com seus impulsos e com os sentimentos dos outros (principalmente, os relacionados a ela) é um marco para o protagonismo feminino. Além de ser um exemplo de postura e atitude para mentes mais jovens que ainda estão procurando seu lugar no mundo, Celaena mostra que está tudo bem descobrir a si mesma, e que não devemos nunca duvidar de nossa força e capacidade.

A filosofia e o movimento feministas contribuíram para uma alteração de produção da literatura para jovens adultos. No entanto, Hansson (2016) argumenta que essa talvez não seja uma mudança completa. Em seu estudo, ela analisa três protagonistas de livros de fantasia para jovens adultos e afirma que, mesmo tendo sido escritos e protagonizados por mulheres, o olhar masculino prevalece, o que resulta na objetificação das mulheres. Ou seja, apesar de elas parecem fortes na superfície, acabam caindo em estereótipos (como o sacrifício pelo homem amado).

Celaena, por sua vez, não apresenta nenhum indício de que essa não seja uma mudança completa. Trono de Vidro é escrita por uma mulher e é protagonizada por uma jovem (diferente, sim, de Feyra – uma das personagens que Hasson analisou). Celaena age em sua própria história e arca com as consequências, ela planeja e estuda os cenários para tirar o melhor proveito das situações. Talvez não ter uma família com a qual se preocupar seja algo que liberte Celaena de alguma responsabilidade moral, fato que Hansson aponta como incentivador para o auto sacrifício feminino nas obras que analisou.

Isso, no entanto, não a impede Celaena de se importar. Sua amizade com Nehemia Ytger, princesa de Eyllwe, por exemplo, é significativa e demonstra sororidade, encorajando o fim das disputas entre mulheres por conta de prestígio, atenção ou poder. O companheirismo das duas é instantâneo e um forte marco para os próximos livros.

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se, então, a intrínseca ligação entre contos de fadas, Fantasia e protagonismo feminino.

A magia do Reino Encantando foi utilizada por mãos capazes de criar um Mundo Secundário, o qual possui regras, histórias e limites que compreendem uma protagonista feminina, fantasmas e magia. A Fantasia, seguindo o que Hassan (2016) defende, contém

mensagens feministas e trabalha em direção à emancipação da mulher contra estereótipos machistas. O gênero cria um ambiente no qual as habilidades, os desejos e as ideias das mulheres são valorizadas e respeitadas. Há um equilíbrio de forças femininas e masculinas que precisa ser lido por mentes jovens para que possam começar a entender seus próprios potenciais.

Celaena Sardothien “[...] sintetiza toda a coragem, força e magnetismo que antes só era protagonizado por heróis masculinos” (MACHADO, 2015). Ela é uma protagonista que não carrega em si os estereótipos machistas associados à figura feminina nos romances de fantasia jovem adulto atuais. Ela tem a capacidade de transformar o modo pelo qual as mulheres são vistas na sociedade e a forma como elas veem a si mesmas.

“Pós-feministas clamam que a igualdade de gênero já foi alcançada, e que é desnecessário se importar com questões feministas. No entanto quando ignoramos essas questões, o perigo de voltarmos para um sexismo pré-feminista é muito maior.” (HANSSON, 2016, p. 19, tradução nossa). Dessa forma, não podemos não falar de uma protagonista, de um livro e de uma série que tão claramente representam algo extremamente frutífero para o desenvolvimento do gênero Fantasia e para os leitores e leitoras que conhecerem a história de Celaena Sardothien.

A personagem de Maas inspira mulheres do mundo inteiro a quebrarem as correntes que as prendem ao passado, a seguirem em frente, a tomarem suas próprias decisões. Celaena consegue sua liberdade e, com ela, luta por aquilo que acredita.

Assim, inspirada por contos de fadas, Maas acaba reescrevendo uma história clássica que colocou uma mulher à mercê do destino e das ações de outras pessoas, transformando-a em uma jornada de aprendizado, força e coragem. Celaena é uma Cinderela muito melhor do que poderíamos ter esperado. E devemos aprender com ela.

REFERÊNCIAS

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. 11. ed. São Paulo: Pensamento, 1995.

GALLUCCI, K. Sarah J. Maas on the inspiration for Queen of Shadows that she's kept secret for 14 years. **Bookish**, 2 set. 2015. Disponível em: <<https://www.bookish.com/articles/sarah-j-maas-on-the-inspiration-for-queen-of-shadows-that-shes-kept-secret-for-14-years/>>. Acesso em: 24 out. 2015.

GRIMM, J; GRIMM, W. **Contos maravilhosos infantis e domésticos** – 1812-1815. Tradução Christine Röhrig. Ilustração J. Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HANSSON, L. **Stereotypes below the surface**: a comparative study of three popular young adult novels in the romantic fantasy genre. 2016. (Stockholm University – Bachelor Degree Project, 2016).

JAMES, E; MENDLESOHN, F. **The Cambridge Companion to Fantasy Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

MAAS, S. J. **Trono de vidro**. Tradução Bruno Galiza, Lia Raposo, Rodrigo Santos, Mariana Kohnert. 5. ed. Rio de Janeiro: Galera Record, 2015.

MACHADO, R. “Outro dia”, “Trono de vidro” e o feminismo na literatura jovem. **Blog da Editora Record**, 28 out. 2015. Disponível em: <<http://www.blogdaeditorarecord.com.br/2015/10/28/outro-dia-trono-de-vidroe-o-feminismo-na-literatura-jovem/>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

MENDLESOHN, F.; JAMES, E. **A short history of fantasy**. Oxfordshire: Libri Publishing, 2012.

TOLKIEN, J. R. R. **Árvore e folha**. Tradução Ronald Eduard Kyrsmé. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

A CRIAÇÃO IDEOLÓGICA E O TRAUMA SOBRE O CASAMENTO EM *A PORTA E O VENTO*, DE JOSÉ BEZERRA GOMES

Data de aceite: 01/06/2020

Eldio Pinto da Silva

Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), Departamento de Linguagens e Ciências Humanas
Caraúbas – Rio Grande do Norte

RESUMO: Este trabalho propõe analisar a criação ideológica com base na abordagem da poética sociológica e o trauma sobre o casamento no romance *A porta e o vento*, de José Bezerra Gomes. *A porta e o vento* aborda a temática regionalista, mostrando a vivência, os costumes, o convívio familiar etc., também retrata a representação econômica da região, que é a produção de algodão. Desse modo, expõe uma narrativa que expressa a memória social, sendo que a criação literária apresenta o narrador e suas observações em relação ao comportamento humano na sociedade contemporânea. A análise busca observar de que forma se expõe a memória em vistas aos conflitos sociais e o trauma sobre o casamento, o que na narrativa se reflete como uma espécie de pré-requisito masculino para a formação da sociedade, retratando que se deve casar, mesmo que contra a sua vontade, para se realizar o papel de homem, impactando na construção

ideológica da obra. A metodologia consiste em análise da poética sociológica, o uso do texto *A porta e o vento* para a exploração de ideias do narrador em relação ao casamento, a partir da leitura crítica. Como resultado, pretende-se apontar a análise e a interpretação da narrativa de José Bezerra Gomes, especificamente no âmbito da criação literária e a representação social das personagens, evidenciando de que forma elas expressam a memória, os conflitos, o trauma sobre o casamento e os impactos que exercem na sociedade retratada. Propõe-se, assim, reflexão sobre a criação literária e o entendimento da perspectiva poética sociológica. Serão utilizados como referencial teórico *Narrar o trauma*, de Márcio Seligmann-Silva (2008), *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*, de Medvedev (2012), e abordagens que retratem a poética sociológica, memória, trauma, literatura e sociedade, e ensino de literatura através dos seguintes críticos: Mikhail Bakhtin (2010), Antonio Candido (2006), Jacques Le Goff (2003) e outros.

PALAVRAS-CHAVE: Criação sociológica; Casamento; Poética sociológica; Romance.

ABSTRACT: This work proposes to analyze the ideological creation based on the approach of

sociological poetics and the trauma about marriage in the novel *A porta e o vento*, by José Bezerra Gomes. *A porta e o vento* approaches the regionalist theme, showing the experience, customs, family life, etc., also portrays the economic representation of the region, which is the production of cotton. Thus, it exposes a narrative that expresses social memory, and literary creation presents the narrator and his observations in relation to human behavior in contemporary society. The analysis seeks to observe how memory is exposed in view of social conflicts and the trauma of marriage, which in the narrative is reflected as a kind of male prerequisite for the formation of society, portraying that one should marry, even that against his will, to fulfill the role of man, impacting the ideological construction of the work. The methodology consists of an analysis of sociological poetics, the use of the text *A porta e o vento* to explore the narrator's ideas in relation to marriage, based on critical reading. As a result, we intend to point out the analysis and interpretation of José Bezerra Gomes' narrative, specifically within the scope of literary creation and the social representation of the characters, showing how they express memory, conflicts, trauma about marriage and the impacts they have on the society portrayed. Thus, it is proposed a reflection on literary creation and an understanding of the sociological poetic perspective. The theoretical method *Narrar o trauma*, by Márcio Seligmann-Silva (2008), *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*, by Medvedev (2012), and approaches that portray sociological poetics, memory, trauma, literature and society, and teaching literature through the following critics: Mikhail Bakhtin (2010), Antonio Candido (2006), Jacques Le Goff (2003) and others

KEYWORDS: Sociological creation; Marriage; Sociological poetics; Novel.

1 | INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe analisar a criação ideológica com base na abordagem da poética sociológica e o trauma sobre o casamento no romance *A porta e o vento*, de José Bezerra Gomes. *A porta e o vento* aborda a temática regionalista, mostrando a vivência, os costumes, o convívio familiar etc., também retrata a representação econômica da região, que é a produção de algodão. *A porta e o vento*, de José Bezerra Gomes, o narrador reflete o comportamento do homem em relação ao casamento, oscilando em duas perspectivas: o narrador em primeira pessoa e outro em terceira. Assim, pretende-se analisar as atitudes entre homens e mulheres na obra, com o objetivo de investigar o comportamento histórico-cultural do casamento como um trauma.

O romance foi publicado em 1974 e relata sobre personagens que moram na fazenda Bom Retiro, mas também a vivência na cidade de Currais Novos, mostrando essas duas realidades, expondo uma narrativa que expressa a memória social, sendo que a criação literária apresenta dois narradores, um em primeira pessoa e outro em terceira e as observações em relação ao comportamento humano na sociedade contemporânea. Daí se busca observar de que forma se expõe a memória em vistas aos conflitos sociais e

o trauma sobre o casamento, o que na narrativa se reflete como uma espécie de pré-requisito masculino para a formação da sociedade, retratando que se deve casar, mesmo que contra a sua vontade, para se realizar o papel de homem, impactando na construção ideológica da obra. Em relação a memória, segundo Le Goff: “A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (LE GOFF, 2003, p. 471).

A criação literária de José Bezerra Gomes da obra propõe uma avaliação em relação ao casamento, uma discussão sobre os comportamentos dos personagens, porque a poética sociológica exerce uma função na construção da sociedade retratada no romance. Para Medvedev (2012, p. 196):

Cada gênero é capaz de dominar somente determinados aspectos da realidade, ele possui certos princípios de seleção, determinadas formas de visão e de compreensão dessa realidade, certos graus na extensão de sua apreensão e na profundidade de penetração nela. (MEDVIEDEV, 2012, p. 196)

A criação ideológica de José Bezerra Gomes aponta uma inquietação sobre o casamento, como se refletisse um trauma. O autor possui duas obras com reflexão dos personagens sobre a temática do casamento, sendo elas: *A porta e o vento* e *Por que não se casa, Doutor?* Socialmente, o casamento é uma das instituições mais antigas existentes e exerce influências na poética sociológica na narrativas estudada. Além disso, também destaca-se a representação social a partir da perspectiva das personagens de *A porta e o vento*, compreendendo o casamento enquanto instituição, como as personagens sofrem influências socioculturais que as levam a querer agir de acordo com a ideologia.

O artigo se organiza da seguinte maneira: primeiro um breve resumo sobre José Bezerra Gomes. No segundo apresenta-se “A Poética Sociológica de *A porta e o vento*”, a fim de possibilitar ao leitor contato com a poética criativa do autor. Em seguida, é executada uma análise da poética sociológica e do trauma sobre o casamento em *A porta e o vento*, a partir de uma perspectiva romanesca e pela ótica das personagens, de forma a compreender como essas questões influenciam a criação ideológica. Por fim, nas considerações finais, que mostram as principais ideias apresentadas.

2 | JOSÉ BEZERRA GOMES

José Bezerra Gomes nasceu em 9 de março de 1911, no Sítio Brejuí, em Currais Novos - Rio Grande do Norte. O Sítio Brejuí possuía uma casa grande, uma residência ampla, alpendrada, com vários compartimentos. O sítio era marcado pela agricultura básica de sobrevivência ao lado de fruteiras e árvores nativas, assim como por possuir uma plantação de algodão. O poeta, escritor e ficcionista era conhecido em Currais Novos como Seu Gomes, ou ainda Dr. Zé Gomes. Bacharelou-se pela Faculdade de Direito da

Universidade Federal de Minas Gerais em Ciências Jurídicas e Sociais. Ao retornar para o Rio Grande do Norte, fixou residência em Natal, se dedicando à atividade de escritor, firmando-se como romancista, historiador, folclorista e poeta.

José Bezerra Gomes também era atuante na política, tornou-se vereador, defendia a cultura, instalou a biblioteca pública na cidade de Currais Novos, idealizou a bandeira do município e ainda participou do I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro em 1951, com Câmara Cascudo e Cecília Meireles.

Como escritor publicou os romances: *Os Brutos*, *Por que não se casa, Doutor?*; *A porta e o vento*; poemas com *Antologia Poética*; pesquisas sobre *Retrato de Ferreira Itajubá*, *Teatro de João Redondo*, *Sinopse do Município de Currais Novos* e *Retrospectiva da Vida do Presidente Tomás de Araújo*.

Na criação poética de José Bezerra Gomes é comum o retrato sociológico sobre o cultivo de algodão, que se constitui um dos temas do conjunto romanesco, no qual desenvolve a vivência dos seus personagens no sertão do Seridó, explorando campo e a cidade. Nas suas narrativas, é constante as semelhanças entre as personagens das tramas e a vida de José Bezerra Gomes, assim como dos lugares retratados. A criação ideológica de José Bezerra Gomes registra os aspectos da economia algodoeira, os acontecimentos históricos e sociais na região do Seridó Potiguar. De acordo com Luís Carlos Guimarães (2005, p. 249):

Contido na narração que não apela para o descritivo, José Bezerra Gomes tem seu *tour de force* no diálogo, de colocação exata, nunca postiza. O exagero, se há, vai por minha conta quando afirmo que a dinâmica do seu diálogo, nesse romance e em alguns de seus contos, só me lembra a do mestre Hemingway.

Em 25 de maio de 1982, José Bezerra Gomes faleceu em Natal, vítima de parada cardiorrespiratória, hipertensão arterial e infarto do miocárdio. Para recordar seus feitos pela cultura, instituiu-se a Fundação Cultural José Bezerra Gomes em Currais Novos, que editou, pela Cortez Editora, a plaquete *José Bezerra Gomes – sua Vida e sua Obra* em 1994.

3 | A POÉTICA SOCIOLÓGICA DE A PORTA E O VENTO

A porta e o vento relata, paralelamente, a vida de uma família do interior do Nordeste, que reside na fazenda Bom Retiro em Currais Novos e também a vivência na cidade, ao mesmo tempo que mostra os conflitos pessoais das personagens de cada espaço na perspectiva narrativa entre a primeira e terceira pessoa que narram a história, oscilando entre os capítulos que são numerados de 1 a 17. Na fazenda, vive o Major Alexandrino, dono da propriedade, a narrativa retrata a questão sociológica da década de 1930 a partir do aspecto econômico, que é o cultivo de algodão, atividade marcante no Seridó do Rio Grande do Norte.

O Major tinha uma casa na cidade, sempre mandava as mulheres limparem: “Maria Pequena varria a casa da rua e espanava a poeira.” (GOMES, 2005, p. 293). *A porta e o vento* aborda a temática regionalista, a vivência no sítio, os costumes, o convívio familiar, a capela e os currais próximos da fazenda. A representação econômica está na colheita da safra de algodão. Conforme Luís Carlos Guimarães (2005, p. 249): “A terra e o homem, a decadência da fazenda e da cultura do algodão, o ciclo do inverno e da seca, a cidadezinha do interior condensam as estações do romance que, situando-se no regional, não se tornam regionalizantes”. Isso faz refletir que José Bezerra Gomes segue a mesma proposta de José Lins do Rego, que elevou a decadência dos engenhos a literatura, fazendo compreender a assertiva de Antonio Candido quando fala sobre Lins do Rego: “Os seus heróis são de decadência e de transição, tipos desorganizados pelo choque entre um passado e um presente divorciado do futuro” (CANDIDO, 1992, p. 61).

Na metodologia se propõe uma análise teórica sobre o tema **a criação ideológica e o trauma sobre o casamento**, na busca por resultados, de forma a compreender o casamento, suas implicações como no âmbito social da obra *A porta e o vento*. Sobre a questão dos estudos literários, Antonio Candido destaca: “[...] quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar.” (CANDIDO, 1985, p. 5). Desse modo, o tema foi observado na perspectiva do narrador e das personagens principais, destacando suas escolhas e expectativas acerca do matrimônio. Segundo Siligmann-Silva (2008, p. 66): “Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer”. Desse modo, José Bezerra Gomes faz renascer a temática do casamento em sua narrativa através da elaboração imagística, conforme Siligmann-Silva (2008, p. 70):

A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço.

Na cidade, Santos e Laura são primos, há uma paixão proibida entre eles, mas que ao mesmo tempo é feita uma pressão sobre o casamento de cada um, principalmente de Santos, que insiste em ficar solteiro. No final ocorre a morte do Major Alexandrino e como consequência a falência da fazenda. A perda da lucidez acomete Santos, que passa a ver a realidade a partir de um tipo de sonho:

Santos se sentiu envolvido por um sono dentro do qual tudo lhe parecia indistinto...

Para si mesmo, sob a nebulosidade do seu espírito, tinha o corpo teso e era movido por mãos benévolas.

[...] Estava rodeado por rostos imperceptíveis...

Longe, perdia-se uma voz que acariciava o sofrimento de sua alma...

- Está sofrendo do juízo... (GOMES, 2005, p. 306).

Através da linguagem, José Bezerra Gomes expressa sua concepção social na perspectiva romanesca. De acordo com Bakhtin (2017, p. 124): “[...] o homem no romance é essencialmente falante; o romance precisa de falantes que tragam sua palavra ideológica original, sua linguagem”.

Na perspectiva de Siligmann-Silva (2008, p. 67), “[...] a memória do trauma é sempre uma busca de *compromisso* entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade”. Em *A porta e o vento*, Santos sofre, o trauma da vida, os problemas sociais, a angústia por não se realizar socialmente. Assim, o romance finaliza, parecendo como que os acontecimentos ficassem suspensos, visto que o leitor se pergunta o que acontece a seguir, principalmente com a personagem Santos, ao acordar do “sonho” que permeou sua mente, além disso o trauma do casamento expõe o narrador que não se realiza e impõe a derrota de não continuar o legado do avô, também a expectativa de que pudesse se casar com Laura. Nada se realiza.

4 | A IDEOLOGIA DO CASAMENTO

A ideologia do casamento enquanto representação social gera um debate na narrativa. A condição masculina requer a construção de uma família, principalmente para que se mantenha patriarcado na sociedade. Em *A porta e o vento* se manifesta o desejo que o homem exerça seu papel masculino, que é casar e como marido, pai e chefe de família, típico do modelo patriarcal. Vale salientar que o modelo patriarcal da família no Brasil seguiu as influências da família romana, a qual era formada por um conjunto de pessoas que estavam submetidas a um chefe que reunia seus membros em função do culto religioso, para fins políticos, econômicos e sociais. Pereira (1991, p. 23) exemplifica esse modelo de casamento:

Sob a *auctoritas* do *pater familias*, que, como anota Rui Barbosa, era o sacerdote, o senhor e o magistrado, estavam, portanto, os membros da primitiva família romana (esposa, filhos, escravos) sobre os quais o *pater* exercia os poderes espiritual e temporal, à época unificados. No exercício do poder temporal, o *pater* julgava os próprios membros da família, sobre os quais tinha poder de vida e de morte (*jus vitae et necis*), agindo, em tais ocasiões, como verdadeiro magistrado. Como sacerdote, submetia o pater os membros da família à religião que elegia.

Com as transformações sociais e culturais advindas da Segunda Guerra Mundial, a família em sua base passou por diversas mudanças, surgindo assim outros tipos, transformando o caráter do casamento, que passou a ser prezado a partir do contrato. Venosa (2005, p. 22) discorre:

No século XX, o papel da mulher transforma-se profundamente, com sensíveis efeitos no meio familiar. Na maioria das legislações, a mulher alcança os mesmos direitos do marido. [...] A unidade familiar, sob o prisma social e jurídico, não mais tem como baluarte exclusivo o matrimônio. Coube à ciência jurídica acompanhar legislativamente essas transformações sociais, que se fizeram sentir mais acentuadamente em nosso país na segunda metade do século XX, após a Segunda Guerra. Na década de 70, em toda

civilização ocidental, fez-se sentir a família conduzida por um único membro, o pai ou a mãe. Novos casamentos formam uma simbiose de proles.

Até 1977 não havia formas de romper o matrimônio, porém com o surgimento da lei do Divórcio, passou a surgir duas formas de romper com o casamento: a separação e o divórcio. Com o surgimento das pautas feministas e mulheres ganhando autonomia e independência, houve um considerável aumento no número de rompimentos do matrimônio.

Percebe-se ainda como os impactos da influência do matrimônio vêm de diversas áreas diferentes, seja pela Igreja, Família ou Escola, fazendo com que essa instituição seja algo idealizado por todos, além de ser o canal de reprodução das divisões de gênero, instituição essa que já possui transformações nos dias atuais, no entanto ainda carrega consigo o peso histórico-social na qual se fundou. Conforme Medviedev (2012, p. 191): “A avaliação social organiza tanto a própria visão e compreensão do acontecimento transmitido, quanto as formas de sua transmissão: a disposição do material, as digressões, os retornos ao passado, as repetições etc.”

Existe uma constante cobrança feita às personagens para que se casem, Santos e Laura. Essa exigência se manifesta por um insistente apelo, principalmente em relação a Santos, que por ser homem, mostrando a constante influência sociocultural que o casamento. Laura propõe uma aposta a Santos, ela lembra que ainda não casaram e quem dos dois seria o primeiro a realizar a união conjugal:

Santos vinha para casa da rua. Laura passava por debaixo da rede de Santos. Ficavam-lhe no sentido os olhos vivos da prima aconselhando:

– Precisa é se casar, Santos. Moça é o que não falta no mundo...

Santos comia encolhido na mesa. Acabava-se de almoçar e ficava mastigando o palito. (GOMES, 2005, p. 258)

Observa-se que no narrador expõe a situação de Santos, a relação com Laura, que passava por debaixo da rede como quem quisesse atrair sua atenção. Santos se demonstrava muito distraído quanto às exigências em relação ao casamento, sempre fugindo de afirmar ou confirmar suas pretensões enquanto homem, mesmo assim sempre era indagado: “– Já está bom de se casar, Santos? / Santos baixava a vista. Já arranjou uma noiva, Santos?” (GOMES, 2005, p. 275). Isso reflete o trauma sobre o casamento, que sempre vem na memória do personagem, indo e vindo. Para Siligmann-Silva (2008, p. 69), “[...] o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. O trauma mostra-se, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal.

Na narrativa, o casamento é representado como elemento importante da formação humana, principalmente pela ótica masculina, pois a imposição em relação ao personagem Santos é maior, mostrando para o leitor que o matrimônio geraria uma evolução enquanto

ser humano, que se tornaria uma realização individual com abrangência coletiva no âmbito social: casamento, formação da família, filhos, responsabilidade social. Observe:

Os de casa caçoavam de ambos:

- Sim, senhores... Quando será o casamento?

Santos tirava uma baforada de cigarro. Laura atalhava brincando:

- O negócio é só para dois... Não é Santos? (GOMES, 2005, p. 264)

Desse modo, as exigências sociais sobre o casamento vai gerando um trauma em Santos e o rapaz não quer se comprometer, prefere silenciar, fumar um cigarro para não ter que afirmar, ou melhor, firmar o compromisso. especialmente porque o casamento é tido como um objetivo da vida social. Segundo Medvedev (2012, p. 199):

O homem social está rodeado de fenômenos ideológicos, de “objetos-signo” dos mais diversos tipos e categorias: de palavras realizadas nas suas mais diversas formas, pronunciadas, escritas e outras; de afirmações científicas; de símbolos e crenças religiosas; de obras de arte, e assim por diante.

Em *A porta e o vento*, é possível identificar que as personagens procuram emitir sua posição ideológica ao retratar os momentos históricos e sociais da cidade de Currais Novos em sua narrativa, assim José Bezerra Gomes expõe “fenômenos ideológicos”, escreve afirmando as mudanças sociais no sertão do Seridó, especificamente em sua cidade natal, aproximando a memória social à perspectiva narrativa, que se reflete na linguagem.

Nos anos de inverno os caxeiros-viajantes enchiam o hotel da rua, com as malas cheias de cortes de seda e perfumes caros, para a festa da padroeira.

- Nossa Senhora Santana!

Os vendedores de jóias apareciam trazendo as últimas novidades em ouro e prata para vender.

O povo se aglomerava em redor da Igreja, para presenciar o louvor das novenas, com a banda de música postada no patamar.

Os balões subiam dentro da noite, iluminada pela claridade partida dos foguetões.

A voz do leiloeiro animando o leilão:

- Quem dá mais?

- Dou-lhe uma...

- Dou-lhe duas...

- Ninguém dá mais?

- Dou-lhe três...

Os carrocéis rodavam a noite inteira.

Uns vinham para a rua. Outros saíam dela...

O relato da festa representa um momento em que o narrador expõe como se processa o desenvolvimento social, a reunião das pessoas na cidade, o leilão que marca a tradição popular. Isso demonstra a memória social que permeia os acontecimentos no Seridó, a exaltação da cidade de Currais Novos como o mural para o romance. Na perspectiva de Bakhtin (2017, p. 128):

O que caracteriza o gênero romanesco não é a representação do homem em si, mas a representação da linguagem. Contudo, para se tornar imagem ficcional, a linguagem deve converter-se em discurso em lábios falantes, combinando-se com a imagem do falante que representa um universo social em estado moribundo, em extinção.

No que se refere a memória, Le Goff (2003, p. 421) afirma que em estudos recentes se observa uma aproximação da memória com a linguagem, com a atividade linguística. Ora, antes de uma ideia ser falada ou escrita, precisa primeiramente estar armazenada na memória. Em *A porta e o vento*, a oscilação de dois narradores em seus capítulos expressa essa aproximação entre a memória pela construção dos episódios e a linguagem exposta em cada um deles para que o leitor tenha ideia do que foi escrito e armazenado em sua memória sobre a narração. De acordo com Le Goff, a memória remete a um fenômeno individual e psicológico que possibilita atualização de impressões ou informações passadas, visando conservar de ideias e pensamentos, ou seja, seu testemunho em forma de narrativa. Na percepção de Siligmann-Silva:

Todo testemunho é único e insubstituível. Esta singularidade absoluta condiz com a singularidade da sua mensagem. Ele anuncia algo excepcional. Por outro lado, é esta mesma singularidade que vai corroer sua relação com o simbólico. A linguagem é um constructo de generalidades, ela é feita de universais. O testemunho como evento singular desafia a linguagem e o ouvinte. Sabemos que a fragmentação do real, o colapso do testemunho do mundo, como vimos, emperra sua passagem e tradução para o simbólico. A conhecida literalidade da cena traumática – ou o achatamento de suas imagens, que vimos acima – trava a simbolização (SILIGMANN-SILVA, 2008, p. 72)

Santos revela seu testemunho de vida enquanto narrador, expõe sua mensagem como quem tem a expectativa de continuar o legado do avô. Já o narrador em terceira pessoa observa, com singularidade, as necessidades de Santos, principalmente expondo o trauma sobre o casamento. Esse jogo de linguagem é bastante simbólica, serve como testemunho para que o leitor tenha o contato com imagens do sertão do Seridó, expondo a ideologia dominante em decadência. Ao observar o falante do romance e a linguagem, Bakhtin (2017, p. 124-125) destaca: “O falante no romance é sempre, em maior ou menor grau, um *ideólogo*, e sua palavra é sempre um *ideologema*. A linguagem peculiar do romance é sempre um ponto de vista peculiar sobre o mundo, que aspira a uma significação social”.

Observa-se na narrativa os acontecimentos na fazenda: “Os meninos entravam de casa adentro arrastando os cavalos de pau e minha avó corria com eles advertindo: - Vão brincar lá fora... Dentro de casa não... Seu avô está deitado...” (GOMES, 2005, p. 268). O

narrador destaca o safrão do algodão, demonstrando a perspectiva social:

Da prensa central vinha o latejado das máquinas descaraçando o algodão armazenado.

Os caminhões da firma passavam para Natal, carregados de fados de lã, para o embarque nos cargueiros encorados no Potengi:

- Algodão está subindo de preço como nunca...
- Muita gente vai vestir camisa nova este ano...
- O Seridó vai nadar em dinheiro outra vez...
- A safra desse ano é duas vezes maior do que a do ano passado...

[...]

Na prensa central não se desperdiçava nada do algodão apanhado, dele se tirando lã, farelo, óleo, multiplicando na grandeza do seu valor. (GOMES, 2005, p. 289)

Observa-se que a cidade vive o auge do ciclo do algodão, o aumento do poder econômico dos fazendeiros que cultivavam algodão e vendia sua safra em direção a Natal para a produção têxtil. Também é possível compreender, que durante o período da produção, grande parte da safra estava voltada para o mercado externo. É importante destacar que na industrialização brasileira é marcante os ciclos do algodão, da cana-de-acúcar e do café.

Na relação entre Santos e Laura há uma expectativa amorosa. Ambos têm um anseio na perspectiva do casamento, só que Santos normalmente desvia a atenção quando é interpelado sobre o assunto, chegando a ficar mudo. Em determinado momento, é Laura quem o desafia a fazer o que todos esperam. Vejamos:

Santos acendia um cigarro. A prima observava:

- Quantos com esse, Santos?
- Bem um maço, Laura...

Laura interpelava o primo mudo:

- Vamos fazer uma aposta?
- Vamos, Laura...
- Vamos ver quem casa primeiro, Santos?
- Você, Laura...
- Você, Santos... (GOMES, 1974, p. 269-270)

Laura propõe uma aposta a Santos, lembrando que ainda não casaram e quem dos dois seria o primeiro a realizar uma união conjugal. No entanto, o que Santos sentia era um trauma em se casar e tinha Laura apenas como uma irmã: “Protegia-se na companhia da Laura como se fosse de uma irmã...” (GOMES, 2005, p. 285). Portanto, a ideologia

do matrimônio indica que Santos devia se casar e, por isso, ele sofre com consequência dessas exigências. Santos não consegue exercer o seu papel de homem que por ser solteiro deveria se casar, isso se acarreta no trauma em relação ao casamento e o impede de realizar seus objetivos de vida.

Em relação a Santos, o jovem não vê o matrimônio como uma prioridade, ele parece alheio ao mundo que exige uma posição se vai se casar, sem objetivos, andando numa espécie de penumbra que o desconecta da sociedade. Em alguns momentos, Santos se vê envolvido com sua prima Laura, mas quando vem à memória as exigências sobre o casamento, a narrativa envolve um personagem distraído:

Santos se levantava com o sol alto. Lavava a boca e banhava o rosto. [...]

Nos seus passeios, pela rua, não tinha rumo. Passava por um conhecido tão distraído como se andasse dormindo [...]

A pessoa puxava por ele:

Veja se lembra quem é... Desculpava-se recobrando o ânimo:

Estou reconhecendo... E não estou... [...] (GOMES, 2005, p. 277).

Além disso, Santos se sentia aprisionado pela quantidade de cobranças de quando iria se casar, isso vai traumatizando-o. Quando Santos e Laura fazem uma visita a uma tia que os perguntam sobre quando irão casar: “Santos entrava feito um detento.” (GOMES, 2005, p. 284). No caso de Laura, tinha esperança que Santos a tivesse como esposa, no entanto, Santos não correspondia Laura como uma namorada, em alguns momentos eram vistos como noivos e as exigências aumentavam.

A solidão também atormentava o Santos, ele sentia-se abandonado, o vazio na casa e a ausência de Laura fazia o jovem ficar mais pensativo:

Santos acordava sem ânimo. Passava a maior parte do tempo calado.

Fugia tímido de tudo.

Estava no meio da rua e as pernas vacilavam.

Voltava para casa e se trancava no quarto.

Tinha fastio de tudo:

- A coalhada está ótima, Santos. Pode comer toda, Santos...

Encostava o prato pelo meio, biqueiro, queixando-se de tonturas...

Estou sem fome... Estou com dor de cabeça...

Quando Laura se ausentava, voltando para a casa dos pais durante as férias escolares, Santos se afundava na solidão que lhe envolvia a alma... (GOMES, 2005, p. 293)

Percebe-se Santos sozinho, triste, sem nenhuma animação. O rapaz vive um momento intranquilo, o silêncio o faz pensar no que pode acontecer, a ausência de Laura

também é uma tortura, a moça voltou para a casa dos pais e Santos não tem com quem dialogar e essa tristeza o atormenta.

Observa-se em *A porta e o vento*, a partir de uma perspectiva da divisão de gênero presente no âmbito social, que o casamento é uma espécie de pré-requisito para que o homem das duas narrativas exerça o seu real papel de masculinidade, forçando-o a realizar essa função mesmo que contra a sua vontade, impactando negativamente na sua construção enquanto indivíduo.

Vale ressaltar que o casamento é uma instituição muito presente na sociedade, exercendo influências diretas e indiretas na vida de cada indivíduo, advindas principalmente da religião, construindo um modelo de sociedade patriarcal que perpetua-se. A partir da ótica das personagens Santos e Laura, é possível perceber como o matrimônio era idealizado e reproduzido como o expoente máximo de realização de vida, exercendo uma pressão social nos jovens que tinham que cumprir o papel de casar mesmo contra as suas vontades.

A discussão a respeito sobre a criação ideológica de José Bezerra Gomes, em *A porta e o vento*, percebe-se a importância do debate sobre a formação social refletida na decadência da fazenda de algodão, que era tocada por o patriarca da família, avô de Santos e o casamento possui influências no narrador, perpetuando suas ideias em torno dos seus objetivos de vida, e isso está longe de ter um fim, uma vez que não toma uma decisão de se casar com Laura, o que faz enlouquecer por não se realizar. Assim, na ideia do casamento repousa uma reflexão sobre as condições sociais. Trata-se de tornar o matrimônio um sentido simbólico da realização humana e, ao mesmo tempo, representação e desmascaramento de costumes vigentes na sociedade.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho analisou a criação ideológica no romance *A porta e o vento*, de José Bezerra Gomes, tendo como abordagem da poética sociológica e o trauma sobre o casamento. Percebeu-se que *A porta e o vento*, romance foi publicado, pela primeira vez, em 1974, aponta uma temática regionalista, representando fatores econômicos da região, especificamente a produção de algodão na cidade de Currais Novos. O romance destaca dois espaços distintos, a fazenda Bom Retiro e a cidade, mostrando duas realidades, isso faz refletir sobre a memória social. Assim, a criação literária apresenta as observações em relação ao comportamento humano. Dessa forma, apontou-se que há duas perspectivas de narrador, um em primeira pessoa e outro em terceira, refletindo o comportamento dos personagens em relação ao casamento, sendo que um deles (Santos) encara o matrimônio como um trauma.

Daí observou-se que os narradores expõem, em forma de recordação, a memória

dos conflitos sociais vividos pelo sertanejo durante os anos 1930, com destaque para a colheita do algodão, também tornou-se evidente o trauma sobre o casamento, que sempre é uma espécie de pré-requisito masculino para a formação da família e, em consequência, o desenvolvimento da sociedade. Na narrativa, retrata que as personagens devem se casar, principalmente Santos, para que possam realizar o papel de social. Santos precisa casar para dar continuidade ao legado do avô, dono da Fazenda Bom Retiro, isso impacta na construção ideológica da obra. Nessa perspectiva, a criação literária de José Bezerra Gomes propôs uma discussão relacionada ao casamento, destacando-se os comportamentos dos personagens e que impacto a não realização do matrimônio exerceu influência na construção da sociedade retratada no romance.

Destacou-se que o casamento exerce influências na vida das pessoas, isso ocorre por diversas causas, principalmente por se configurar um modelo patriarcal que tende a perpetua-se. Em *A porta e o vento*, observou-se que as personagens Santos e Laura possuem um relacionamento íntimo que impõe questionamentos sobre um possível matrimônio, o que não acontece. Desse modo, a criação ideológica de José Bezerra Gomes trouxe o debate sobre a formação social e a decadência da fazenda de algodão, o trauma sobre o casamento expõe as ideias em torno dos seus objetivos de vida e da formação familiar.

Por fim, José Bezerra Gomes destacou em suas obras uma inquietação sobre o casamento, a vida pessoal pode ter refletido na obra do romancista, destacando o matrimônio como um trauma, saliente-se que Gomes nunca se casou, isso pode ter levado o autor a romantizar a temática. Observou-se que José Bezerra Gomes publicou dois romances que trazem a temática do casamento: *A porta e o vento* e *Por que não se casa, Doutor?* Desse modo, o casamento é uma representação social, compreendendo uma ideologia marcante para a formação da sociedade, impactando nas personagens os anseios e influências socioculturais que as levam a querer agir de acordo com tal ideologia. Os personagens expõem que o casamento é uma instituição social necessária para Santos e Laura, mas os mesmos não se realizam, sendo que o rapaz enlouquece. Assim, em *A porta e o vento*, observou-se que a fazenda Bom Retiro entra em crise com a morte do avô e Santos sente o lado amargo de não poder ter se casado e manter o legado da família, percebe-se a decadência das aristocracia rural na cidade de Currais Novos.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2017.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

_____. Um romancista da decadência. In: *Brigada Ligeira e outros escritos*. São Paulo: Ouro Sobre Azul,

2006.

GOMES, José Bezerra. A porta e o vento. In: _____. **Obras reunidas: Romances**. Natal: EDUFRN, 2005.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. História e Memória. 5. ed. Campinas, São Paulo, 2003. p. 423- 483.

MEDEIROS, Jéssica Thais. **Casamento e União Estável: A Equiparação Formal dos Institutos no Direito Sucessório**. 2016. 34 f. TCC (Graduação) - Curso de Direito, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Caicó, 2016.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. Tradução de Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Camargo Grillo. São Paulo: Contexto, 2012.

PEREIRA, Aurea Pimentel. **A nova Constituição e o Direito de Família**, Rio de Janeiro: Renovar, 1991.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008. p. 65-82

SOUZA, Joabel Rodrigues de. **Centenário de José Bezerra Gomes**. Currais Novos: Fundação Cultural “José Bezerra Gomes”, 2011.

VENOSA, Silvio de Salvo. **Direito Civil: direito de família**. Volume 6. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2005.

A MANIFESTAÇÃO DO DIALETO PAJUBÁ NA MÚSICA QUEER BRASILEIRA

Data de aceite: 01/06/2020

Martiniano Marcelino de Macedo Torres

Universidade Federal de Goiás

Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à
Educação

RESUMO: Neste trabalho, de cunho bibliográfico, abordo como o dialeto Pajubá se manifesta na música *queer* brasileira usando como referência e objeto de pesquisa a atriz, cantora e compositora Linn da Quebrada. Sabendo disso, é de extrema relevância trabalhar e pesquisar sobre o dialeto Pajubá, porque, dentro da comunidade acadêmica, existem poucos trabalhos sobre o tema, e também por ser um dialeto que nos ajuda a entender o quão a língua é importante para um determinado povo, pois, através dela, é estabelecida uma comunicação, uma exclusividade e uma identificação. Neste sentido, demonstro que, de fato, o dialeto Pajubá manifesta-se ativamente em canções brasileiras, principalmente em obras de artistas LGBTTTQI+, que é o caso de Linn da Quebrada. Certifico o fato, fazendo um levantamento bibliográfico sobre questões de gênero e sobre a carreira da Linn da Quebrada, e realizando uma contextualização histórica

sobre o objeto de pesquisa, passando por questões da sociolinguística. Por fim, por meio da leitura e análise de três canções do álbum Pajubá, verifico que o dialeto que dá nome ao álbum se faz presente nas composições e é um elemento representativo de um grupo social.

PALAVRAS-CHAVE: Dialeto. Pajubá. Sociolinguística. *Queer*.

THE PAJUBA DIALECT MANIFESTATION IN BRAZILIAN QUEER MUSIC

ABSTRACT: In this bibliographical work, I approach how the *Pajubá* dialect manifests itself in Brazilian queer music, using actress, singer and songwriter Linn da Quebrada as reference and research object. Knowing this, it is extremely important to work and research on the *Pajubá* dialect, because within the academic community there are few works on the subject, and also because it is a dialect that helps us understand how important language is for a particular people, because, through it, communication, exclusivity and identification are established. In this sense, I demonstrate that, indeed, the dialect *Pajubá* is very actively manifested in Brazilian music, especially in the works of artists LGBTTTQI +, which is the case of the singer Linn da Quebrada. I certify the fact

by making a bibliographic survey on gender issues and the career of Linn da Quebrada, and performing a historical contextualization on the research object, going through questions of sociolinguistics. Finally, by reading and analyzing three songs from the album **Pajubá**, I find that the dialect that names the album is present in the compositions and is a representative element of a social group.

KEYWORDS: Dialect. Pajubá. Sociolinguistics. Queer.

INTRODUÇÃO

O Pajubá é um dialeto popular que tem influências da língua portuguesa e expressões de origem africana. Seu uso iniciou-se nos terreiros de Candomblé e umbanda e, logo depois, o dileto foi adotado pela comunidade de travestis como uma forma de “código secreto”. Mais tarde, também começou a ser usado entre a comunidade LGBTTTQI+ em geral, transformando-se em uma linguagem específica desse determinado grupo social. Além disso, o Pajubá conta com um dicionário com mais de 1300 verbetes chamado **Aurélia, a dicionária da língua afiada** (2006), de autoria do jornalista Vitor Angelo e do pesquisador Fred Libi.

Tendo isso em vista, este artigo pretende abordar o dialeto Pajubá e como ele é utilizado na comunidade LGBTTTQI+, por meio de canções de figuras representativas da música brasileira, como Linn da Quebrada. Esse tema é relevante para mim, enquanto pesquisador, uma vez que há poucos estudos sobre ele na comunidade acadêmica e também porque é uma forma de linguagem muito usada entre a comunidade LGBTTTQI+, com a qual eu me identifico.

Para analisar os desdobramentos desse novo dialeto da comunidade LGBTTTQI+, é necessário considerar alguns estudos sobre a sociolinguística. A sociolinguística é um ramo da linguística que estuda o comportamento linguístico e a identidade dos falantes de uma determinada língua e suas relações sociais e culturais. De acordo com Cezario & Votre:

A sociolinguística é uma área que estuda a língua em seu uso real, levando em consideração as relações entre a estrutura linguística e os aspectos sociais e culturais da produção linguística. Para essa corrente, a língua é uma instituição social e, portanto, não pode ser estudada como uma estrutura autônoma, independente do contexto situacional, da cultura e da história das pessoas que a utilizam como meio de comunicação. (CEZARIO; VOTRE, 2019, P. 141)

O objetivo geral desta pesquisa é, basicamente, contribuir com a comunidade acadêmica no que se refere ao tema contemporâneo e pouco estudado até então. Os objetivos específicos são aprofundar meus conhecimentos sobre o assunto, analisar a relação da língua e seus falantes, descobrir fontes históricas sobre o dialeto em questão, descobrir influências da religião no dialeto, analisar a influência do Pajubá na composição das letras de canções populares brasileiras no que se referem ao meio LGBTTTQI+.

homenagear e dar visibilidade acadêmica aos artistas que, através da música LGBTTTTQI+, retratam o sofrimento de ser o que é em uma sociedade machista e LGBTfóbica que é a nossa sociedade brasileira.

Sendo assim, esta pesquisa visa responder as seguintes questões: Em que medida um código específico pode ser representativo de uma comunidade?; quais são as origens do dialeto Pajubá?; como o dialeto Pajubá é abordado na comunidade LGBTTTTQI+?; e como a cantora Linn da Quebrada explora o dialeto Pajubá em suas canções do álbum **Pajubá** (2017)?

REFERENCIAL TEÓRICO

Gênero e Sexualidade

Questões de gênero e sexualidade sempre foram alvo de debate em nossa sociedade. Entender como se estrutura a formação do gênero no ser humano é algo muito complexo que requer pesquisas e discursões envolvendo várias áreas do conhecimento. Com o passar dos anos todo esse debate vem sendo amplamente discutido, principalmente por mulheres e pela minoria que é vítima de preconceito pela sociedade. Podemos colocar nesse grupo de “minorias¹”, a questão do racismo, da LGBTfobia, preconceitos contra pessoas com algum tipo de necessidade especial e outros.

A historiadora norte-americana Joan Scott afirma que o gênero, enquanto categoria de análise, não pode restringir-se somente a questões envolvendo homens e mulheres, nem apenas ao reprimido, mas sim como algo historicamente construído, que vem constantemente sendo reconstruído. Segundo Scott (1995), “o termo gênero não implica necessariamente na tomada de posição sobre a desigualdade ou o poder, nem mesmo designa a parte lesada (e até agora invisível)”. Podemos dizer que tal tema é mais procurado pelas “minorias” porque vemos, em nossa comunidade, um grande índice de preconceito ao comportamento feminino e a tudo que é taxado como “diferente do normal”. E é justamente o diferente que o Pajubá pretende mostrar para as pessoas, mostrar que o diferente existe e que precisa ser respeitado por todos, independentemente se você aceita ou não. Falar de gênero é falar de algo que está se “atualizando” a todo momento.

Ainda que teóricas e intelectuais disputem quanto aos modos de compreender e atribuir sentido a esses processos, elas e eles costumam concordar que não é o momento do nascimento e da nomeação de um corpo como macho ou como fêmea que faz deste um sujeito masculino ou feminino. A construção do gênero e da sexualidade dá-se ao longo de toda a vida, continuamente, infundavelmente. (LOURO, 2008. p.18)

Nesse sentido, percebemos que tratar de gênero e sexualidade humana está muito

1. Conforme a revista **La Gandhi Argentina** (1998), “as minorias nunca poderiam se traduzir como uma inferioridade numérica, mas sim como maiorias silenciosas que, ao se politizar, convertem o gueto em território e o estigma em orgulho gay, étnico, de gênero”.

além de nomear o que é masculino ou feminino, ou até se é homem ou mulher. E que para desconstruir tal prerrogativa, é necessário lutar pelos direitos e evidenciar que, ser homem ou mulher está muito além do padrão e paradigmas estabelecidos pela sociedade cisheteronormativa. Sobre esse assunto, a professora Guacira Lopes Louro afirma que:

Esse tipo de luta requer armas peculiares. Supõe estratégias mais sutis e engenhosas. Talvez por isso a alguns escape a força dos embates culturais. Mas os movimentos sociais organizados (dentre eles o movimento feminista e os das minorias sexuais) compreenderam, desde logo, que o acesso e o controle dos espaços culturais, como a mídia, o cinema, a televisão, os jornais, os currículos das escolas e universidades, eram fundamentais. A voz que ali se fizera ouvir, até então, havia sido a do homem branco heterossexual. Ao longo da história, essa voz falara de um modo quase incontestável. Construíra representações sociais que tiveram importantes efeitos de verdade sobre todos os demais. (LOURO, 2008, p. 20)

Origem do Pajubá

Assim como havia dissertado antes, o Pajubá é um dialeto que tem história e que, desde algum tempo, vem conquistando seu lugar na sociedade brasileira, sendo muito bem aceito pelas minorias e utilizado por elas no seu dia a dia. O Pajubá, hoje em dia, virou uma forma de identificação de grupos oprimidos pela sociedade padronista. Com isso, muitos artistas, principalmente os cantores LGBTTTQIs, começaram a aderir ao dialeto Pajubá na composição de suas letras musicais com o intuito de fazer com que a comunidade LGBTTTQI+ sintam-se muito bem representada.

Para entender esse processo construtivo e gradativo, temos primeiro que entender o que é o dialeto. O Pajubá possui, em sua construção, diversas influências como por exemplo, da Língua Portuguesa, e dos dialetos africanos que, por sua vez, possui forte manifestação em religiões como o Candomblé e a Umbanda. Entretanto, o dialeto Pajubá possui outras influências, como por exemplo, o idioleto, o pidgin e o crioulo que, por sua vez, são línguas faladas e que também possuem, origens africanas. Nesse estudo, abordo somente o dialeto Pajubá pois está diretamente relacionado a comunidade LGBTTTQI+. E para compreender melhor o significado de dialeto, o autor Crystal (1988) diz que “dialeto é uma variante de uma língua, distinta em termos social ou regional e identificada por um conjunto particular de palavras e estruturas gramaticais”. Ainda como definição:

Um dialeto, sem deixar de ser intrinsecamente uma língua, se considera subordinado a outra língua, de ordem superior. Ou, dizendo-se de outra maneira: o termo dialeto, enquanto oposto a língua, designa uma língua menor incluída em uma língua maior, que é, justamente, uma língua histórica (ou idioma). Uma língua histórica - salvo casos especiais - não é um modo de DIALETO, ALGO DIATÓPICO E /OU DIASTRÁTICO, mas uma família histórica de modos de falar afins e interdependentes, e os dialetos são membros desta família ou constituem famílias menores dentro da família maior. (COSERIU, 1982, p. 11-12).

Sociolinguística

Saber e entender dessas definições é muito importante para compreender o que é o Pajubá, enquanto fenômeno linguístico, e para afirmar cientificamente, saindo do senso comum, que o Pajubá pode sim ser um objeto de estudo acadêmico.

Outro ponto que deve ser compreendido é a sociolinguística, pois, no caso do Pajubá, é importante para compreender o porquê a comunidade LGBTTTQI+ sente-se representada com o dialeto e que, com isso, é mais uma forma de identidade. Sobre a sociolinguística, a autora Maria Cecília Mollica declara que:

“(...) é uma das subáreas da Linguística e estuda a língua em uso no seio das comunidades de fala, voltando a atenção para um tipo de investigação que correlaciona aspectos linguísticos e sociais. Esta ciência se faz presente num espaço interdisciplinar, na fronteira entre língua e sociedade, focalizando precipuamente os empregos linguísticos concretos, em especial os de caráter heterogêneo. (MOLLICA, 2015. p. 09)

Diante disso, o Pajubá torna-se uma “marca registrada” da comunidade LGBTTTQI+. Contudo, como havia dito anteriormente, o dialeto Pajubá possui muita história. Podemos começar dizendo que o Pajubá possui raízes da Língua Portuguesa, e também de línguas africanas, como o Iorubá, por exemplo.

O pajubá tem origem na fusão de termos da língua portuguesa com termos extraídos dos grupos étnico-linguísticos nagô e Iorubá que chegaram ao Brasil com os africanos escravizados originários da África Ocidental e reproduzidos nas práticas de religiões afro-brasileiras. Os terreiros de Candomblé sempre foram espaços de acolhimento para as minorias, incluindo a comunidade LGBT+, que passou a adaptar os termos africanos em outros contextos. (REIF, 2019)

Como Reif pontuou, é importante apontar também que a religião teve um papel fundamental na disseminação do dialeto Pajubá. Para exemplificar temos o Candomblé, que é uma religião de matriz africana, que chegou ao Brasil em meados do século XVI juntamente com o tráfico de negros escravizados, e que utiliza expressões do Iorubá em seus cultos, cultos esses que aceitam pessoas independentemente do gênero, orientação sexual, condição financeira e cor da pele. Atualmente, o Candomblé é a religião que mais possui adeptos LGBTTTQI+ em sua composição, pelo fato de não possuir tais preconceitos que estão presentes em outras religiões no Brasil.

Pajubá: um dialeto marginal

“Bixona”, “Pretona” e “PositHIVona”, é assim que Flip Couto se identifica nas redes sociais. Flip é gay e militante da causa LGBTTTQI+, luta pelo fim do racismo e pelo fim do preconceito a pessoas portadora do vírus HIV. Em uma entrevista para a revista Trip da *uol.com* (2019)², ele diz que “[...] a gente pode falar que o terreiro acolheu de várias formas as lutas da comunidade LGBT e não é à toa que o Pajubá vem com toda essa

2. A entrevista está disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/conheca-as-raizes-historicas-e-deresistencia-do-pajuba-o-dialeto-lgbt>> Acesso em: 20 nov. 2019

linguagem de terreiro, de dialetos africanos, com a intenção de proteger”. Flip acrescenta ainda que

Essa comunidade criou ferramentas para, através da linguagem, criar um senso de pertencimento. É um campo para dizer que é nosso. A gente pode conversar sobre o que quiser no metrô, no ônibus, na rua e vamos se entender. É criar um mundo dentro do mundo.

O Pajubá ganhou uma visibilidade nacional por meio do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) aplicado em 2018, em que havia uma questão cujo objetivo era interpretar e conceituar dialeto a partir do Pajubá. Por ser uma questão com base interpretativa ligada à comunidade LGBTTTQI+, surgiram reações positivas e negativas com base nas posições políticas e religiosas. Certos grupos atacavam a questão por fazer “apologia” a linguagem não usada no cotidiano, e outros grupos parabenizavam por abordar esse tema que é tão pouco trabalhado em nossa sociedade.

Por ser utilizado pelas “minorias”, o dialeto acabou tornando-se algo identitário. Usado, inicialmente, pelas travestis e transsexuais acabou se difundindo por toda comunidade LGBTTTQI+. Todavia, há uma desavença por parte das travestis e transsexuais em relação ao uso do Pajubá, no cotidiano de gays e lésbicas. Isso é justificado pelo fato de que o dialeto está sendo tão divulgado que está perdendo a essência que era no início, algo tido como uma forma de “comunicação secreta”.

Apesar de tudo, as travestis e transsexuais começaram, também, a ocupar o cenário artístico, tanto no teatro, como na música. Linn da Quebrada iniciou sua carreira na música, especificamente no *funk*, e, com o passar dos anos, foi explorando outros gêneros musicais, até chegar no álbum **Pajubá** que é fruto de muito trabalho e de muita representatividade.

Essa representatividade, contudo, custa muito caro, não somente no sentido financeiro, mas também no âmbito da aceitação no meio musical. É inquestionável o quanto de dificuldade que esses artistas enfrentam ao longo de sua carreira para tentar conquistar um espaço no mercado musical para, só assim, começarem o processo de representatividade no meio artístico. Outro fator que é levado em conta é o contexto social no qual está inserido aquele indivíduo, “exemplos disso são a periferia e o público LGBT, os quais são homogeneizados na mídia tradicional por uma visão hegemônica e distanciada da realidade” (VILLAÇA, 2011). Sendo assim, devido à forte desigualdade social, a maioria da comunidade LGBTTTQI+ encontra-se em bairros periféricos das cidades, conseqüentemente, a música produzida é a que está mais acessível e a que mais retrata a realidade apagada pelas mídias tradicionais que, nesse caso, são os estilos musicais como o *Funk*, o *Rap* e o *hip-hop*.

O pajubá na música queer

O movimento *Queer*³ teve origem nos Estados Unidos e começou a ser consolidado

3. Termo de origem da língua inglesa usado para designar pessoas que são colocadas à margem da sociedade por não

por volta dos anos 80. O termo *queer* antigamente era usado pela sociedade de uma forma muito pejorativa pois era um termo que se usava para identificar os “estranhos” da sociedade que, na época, eram todos da comunidade LGBTTTQI+. Eles eram chamados de “estranhos” pois não seguiam uma linha de comportamento heteronormativa estabelecida pela sociedade, inclusive, podemos perceber vestígios desses traços preconceituosos até os dias atuais.

O *queer* nega e desconstrói, portanto, a combinação binária tida como estável, natural, sagrada e lógica/biológica pela heteronormatividade: sexo= gênero=desejo sexual. Nessa direção a teoria queer, pois, concebe os seres humanos e suas práticas sexuais muito além de oposição homossexual/heterossexual, mulher/homem, masculino/feminino. Os sujeitos, assim, não estão circunscritos no que Butler (2003) chama de ‘inteligibilidade’ produzida e naturalizada socialmente. Conseqüentemente, ao recusar-se a enquadramento, o queer é ‘subversivo, insultuoso iconoclasta’ pois pluraliza e desnaturaliza identidades e recusa/questiona as relações de poder. (SANTANA; SANTOS, s/d, p. 04)

O movimento *Queer* foi muito bem aceito entre a comunidade LGBTTTQI+, pois ela achou, nesse movimento, uma forma de representatividade e conseqüentemente uma forma de criação artística e sociocultural. Segundo Miskolci:

O interesse queer por travestis, transexuais e pessoas intersex se deve ao compromisso científico de crítica dos apanágios identitários e concepções de sujeitos unitários e estáveis. A Teoria Queer busca romper as lógicas binárias que resultam no estabelecimento de hierarquias e subalternizações, mas não apela à crença humanista, ainda que bem-intencionada, nem na “defesa” de sujeitos estigmatizados, pois isto congelaria lugares enunciatórios como subversivos e ignoraria o caráter contingente da agência. A crítica da normalização aposta na multiplicação das diferenças que podem subverter os discursos totalizantes, hegemônicos ou autoritários. (MISKOLCI, 2009, P. 175)

Podemos perceber que o movimento *queer* mostra que identidades de reconhecimento podem ser criadas a partir de experiências culturalmente construídas na relação entre indivíduos.

No Brasil, o termo *queer* não é um termo inteligível. Normalmente, as pessoas não se identificam falando que elas são *queers*, mesmo havendo uma sigla só para elas dentro da comunidade. Isso acontece porque elas não têm acesso à definição do que é ser *queer*. “Aqui não há *queer*, mas há o ‘traveco’. Não há o *queer*, mas há ‘o viadinho’. Não falam *queer*, mas falam ‘a sapatona’”. (VIEIRA, 2015). Porém, com a disseminação do termo pela mídia, esperase ser mais comum pessoas se identificarem como *queers* em nossa sociedade. É como cita Santana e Santos em seu artigo

Já em se tratando de artistas e músicas queer, até antes dos anos 2000 praticamente inexistia registro vultoso bibliográfico ou fonográfico da magnitude de figuras emblemáticas dos anos 1970, como Dzi Croquettes, Secos e Molhados, Edy Star, por exemplo. Vale ressaltar que o próprio Faour (2016), em sua obra já considerada única a dar conta da sexualidade na MPB em suas diversas facetas, não conhece ou ignora a teoria queer e emprega termos para o que estaria inserido hoje na performance de artistas-queer, tais como “underground, super-gay, pensamento pós-gay, politicamente incorreto”, mesmo sem estar sendo preconceituoso ou fazendo juízo de valor. Pelo contrário, diz Faour ao citar os grupos vanguardistas queer Textículos de Mary e Cansei de Ser Sexy, dentre

seguirem o padrão da heterossexualidade ou do binarismo de gênero.

outros: "...o mainstream nunca chegou para eles... Pode ser que um dia se possa ouvir o jargão gay e os mais sinceros e abusados desejos dos gays numa FM. Sejam eles de "bom" ou do mais safado "mau gosto" (FAOUR, 2016, p. 431 apud SANTANA; SANTOS, S/D, p. 07)

Nesse sentido, é importante pensar que, no Brasil, a arte *queer* ainda sofre muito preconceito dentro do próprio meio artístico, no caso musical. Isso porque causa

"estranhamento" às pessoas que estão acostumadas a pensar somente por um lado da arte; o lado da arte branca, hetero-normativa e europeia. Mas o movimento *Queer* chegou e está conquistando seu local no mercado musical. Os pioneiros nesse movimento "póscontemporâneo" que chegou ao Brasil, são elxs: Linn da Quebrada e Johnny Hooker. Penso que o movimento *queer* serve para nos auxiliar a construir uma própria teoria transviada somente nossa, e que possa empoderar nossos corpos subalternos.

Linn da Quebrada: Artista ou QUASE artista?

De acordo com Oliveira (2017), em seu artigo "Linn da Quebrada e Pajubá:

hipermidiatização e música *queer* periférica", a realidade é muito dura e que quando se é um artista LGBTTTQI+, essas dificuldades triplicam de tamanho. A Mc Linn nasceu na periferia da capital paulista, mas durante toda sua vida foi criada pela sua tia no interior do estado de São Paulo. Linn sempre foi criada em um lar muito conservador e seus parentes eram todos seguidores da religião Testemunhas de Jeová.

No início, Linn achava muito errado ser gay devido à toda doutrinação que sofreu por parte da igreja e pressão da família. Mesmo com tudo isso, Linn percebeu que é algo dela e que faz parte de sua pessoa como um indivíduo social e cultural. Sendo assim, Linn se "assumiu"⁴ homossexual para sua família e, conseqüentemente, enfrentou muito preconceito. Logo em seguida, Linn revelou sua transsexualidade e, desde então, começou a trabalhar no ramo de fazer arte e produzir músicas. Para Oliveira:

Linn Santos, conhecida como Mc Linn da Quebrada, tem uma produção artística musical que reflete seu posicionamento de mundo, a qual se desdobra em produção

de subjetividade e informação. Em sua carreira, Linn utiliza o funk como espaço do questionamento das normas. Destacam-se as letras e performances, as quais são referência para um movimento da posição dos corpos dissidentes, das feminilidades e da representação das minorias, em mídias alternativas e tradicionais. (OLIVEIRA, 2017, p. 02)

Mc Linn da Quebrada é atualmente uma das artistas mais influentes e conhecidas quando o assunto é representatividade, luta pelos direitos LGBTTTQI+ e uso do Pajubá em músicas populares brasileiras. Toda essa luta pelo reconhecimento artístico deu início em meio a um cenário de muito preconceito e ódio gratuito que está enraizado em nossa sociedade brasileira. Além disso, Linn expõe para grandes produções midiáticas que

4. A palavra "assumiu" foi colocada entre aspas porque quando pensamos em assumir algo, automaticamente, nos remete a assumir algo de errado que a pessoa fez. E no contexto de sexualidade utilizar a palavra assumir é algo inaceitável, pois quando uma pessoa se revela LGBTTTQI+ ela não está fazendo, absolutamente, nada de errado. Apenas está revelando uma condição sexual de se relacionar com outras pessoas. É importante salientar, também, que ninguém é obrigado a expor a sua sexualidade para as outras pessoas, pois isso é um detalhe íntimo de cada indivíduo.

corpos diferenciados existe sim, e que devem ser respeitados por todos. E é exatamente isso que Linn aborda em seus álbuns, a desconstrução de um corpo perfeito estabelecido pela nossa sociedade hegemônica.

Essas definições também apontam para aspectos sensíveis de apresentação do seu corpo, um corpo que convoca todas essas identidades que são partilhadas com outros sujeitos integrantes desses grupos minoritários; e como esse mesmo corpo é também utilizado para a performance midiática que ela assume em seus vídeos, o lugar da performer. Linn da Quebrada afirma ser “terrorista de gênero”, formulando um discurso de que não pretende se posicionar de forma apaziguadora. Colocamos o gênero no plural no título dessa seção porque consideramos que além de “aterrorizar” as identidades de gênero hegemônicas, Linn da Quebrada tensiona os gêneros midiáticos com os quais se relaciona – vídeos, samba, funk, rap. (FERREIRA; MOTA JÚNIOR, 2017)

Linn percebeu que a produção de música não estava condizendo com a realidade que ela estava passando na periferia, pois, nas mídias, saíam grandes produções de homens brancos, arrodados de mulheres brancas possuindo “corpos perfeitos” e tudo isso, regado a muito luxo e muito ouro. Linn, a partir daí, decidiu mudar. E em uma entrevista para o jornal online **Nexo**

Jornal, ela falou sobre a recepção dela no mundo da arte, declarando que “a arte como um todo, eu acho que nunca foi um espaço muito receptivo a mim, assim como outros espaços não são receptivos a corpos estranhos, corpos estranhos como o meu. E eu tô problematizando para encontrar solução”. Vendo isso, Linn decidiu produzir *funk*.

Como citei anteriormente, Linn iniciou como *Mc Linn da Quebrada* que fazia referência à sua realidade de pobre, negra, mulher transsexual e moradora de um bairro periférico nas letras escritas por ela. Linn sempre abordou questões enfrentadas pela comunidade LGBTTTTQI+ com relação à família, à igreja e à escola; e sempre fez questão de mostrar isso de forma “ousada” com o intuito de chocar e provocar o pensamento sobre o tema a seus seguidores e quem mais a conheça.

Além da *Mc Linn da Quebrada*, existem muitos outros artistas e grupos musicais que estão empenhados quando o assunto é representatividade da comunidade LGBTTTTQI+. Como por exemplo: *Kaya Conky*, *Liniker e os Caramelows*, *Pablo Vittar*, *Mc Rico Dalasam*, *Aretuza Love*, *Gloria Groove*, *Mulher Pepita*, *Mc Xuxu*, *Lia Clark*, entre outros⁵. Todxs essxs artistas cooperam por mais igualdade na música e representatividade. Uma coisa muito importante que tem em comum entres elxs é que quase todxs fazem música para integrar o movimento *queer*.

METODOLOGIA

Esta pesquisa é de cunho bibliográfico/documental. Nesse sentido, foi realizado o

5. Palavras que possuem o “X” em sua composição são, normalmente, utilizadas pela comunidade LGBTTTTQI+ para não fazer distinção de gênero. Também pode ser usada quando temos dúvida de qual pronome usar em relação a uma determinada pessoa. O “X” também pode ser substituído pela letra “E” em alguns casos. Por exemplo, *Todxs* ou *Todes* que agrupam o feminino e o masculino da palavra (Todas e Todos).

levantamento bibliográfico sobre o tema, como por exemplo, em trabalhos de conclusão de curso, artigos científicos, dissertações de mestrado e teses de doutorado. Outros materiais, como publicações em revistas e jornais, foram consultados e imagens foram analisadas. Além disso, houve a consulta a plataformas *online* para assistir e escutar as produções audiovisuais da cantora e compositora Linn da Quebrada.

Segundo Lima e Miotto (2007, p. 41), na pesquisa bibliográfica, “a leitura apresenta-se como a principal técnica, pois é através dela que se pode identificar as informações e os dados contidos no material selecionado”. Ainda segundo as autoras, a pesquisa bibliográfica “implica em um conjunto ordenado de procedimentos de busca por soluções, atento ao objeto de estudo, e que, por isso, não pode ser aleatório” (p. 38).

Tendo isso em vista, foi após a leitura das obras selecionadas sobre o tema proposto que analisei as 3 (três) letras de canções da cantora Linn da Quebrada - “Necomancia”, “A Lenda” e “Coytada” – a fim de averiguar a presença e a relevância do dialeto Pajubá na comunidade LGBTTTQ+ e de que forma tal dialeto manifesta-se na arte representativa desse grupo social. Também analisei a capa do álbum **Pajubá**, lançado em 2017 pela cantora Linn da Quebrada e que contém nele além das canções “Necomancia” “A lenda” e “Coytada”, mais 12 (doze) produções audiovisuais.

ANÁLISE DE DADOS

Álbum Pajubá e suas imagens identitárias

Assim como as músicas, a capa e o disco do álbum Pajubá é bem expressiva e já adianta que algo muito específico será abordado nas canções. O álbum **Pajubá** foi lançado no dia 06 de Outubro de 2017 por Linn da Quebrada, e imediatamente as músicas estavam disponíveis em várias plataformas de música na internet. Por conter músicas representativas e muito bem elaboradas, Linn resolveu deixar a capa do álbum com uma personalidade única.

Linn da Quebrada consegue elaborar um produto que desde o material físico do cd já te dá pistas de que você não irá consumir uma obra comum. Em tons pastel, a capa mostra uma pessoa, semelhante ao que presumimos ser um homem, de vestido, passando ferro em uma peruca. O encaixe do cd é a imagem de uma bunda aberta, mostrando o ânus, no exato lugar em que colocamos o dedo no disco para retirá-lo. (MOREIRA, 2018, p. 44)

Na capa, a cantora Linn da Quebrada tentou mostrar através de uma única imagem o cotidiano de uma travesti que precisa se arrumar para sair à noite com o objetivo de trabalhar. Na maioria dos casos, tal trabalho é a prática da prostituição. A chapinha de cabelo, por ser um item caro no mercado, era trocada pelo próprio ferro de passar roupas para esticar os fios de cabelo da peruca que, mais tarde, iria usar para compor sua vestimenta. Já no disco, Linn preferiu ousar ainda mais mostrando que o álbum tem o objetivo de impactar as pessoas que, aparentemente, nunca viram algo do tipo. O objetivo

da imagem é dar uma prévia das músicas que fazem parte do álbum. Tais músicas não se limitam a reafirmar padrões pré-definidos pela sociedade moralista, sociedade esta que reproduz e valoriza o discurso dizendo que as pessoas não devem pensar ou criticar e, muito menos, discutir sobre algo que viu ou leu.



Figura 1 - Capa do álbum Pajubá, lançado em 2017, pela cantora e compositora Linn da Quebrada.

Fonte: <www.linndaquebrada.com>, 2017.



Figura 2 - Disco do álbum Pajubá

Fonte: <www.linndaquebrada.com>, 2017

ANÁLISES DAS MÚSICAS⁶

A canção “Necomancia” faz alusão a um tipo de (des)culturalização/bruxaria às avessas, ou seja, Linn promove a desconstrução do falocentrismo⁷, mostrando que tal importância dada é desnecessária, e que a insistência da prática só estimula o sistema cis-heteropatriarcado⁸ na sociedade. Já a bruxaria às avessas, que também se faz presente

6. ANEXO I

7. “Falo” significa Pênis, “Centrismo” significa: Colocar ao centro, endeuasar algo; ou seja, o falocentrismo é o ato de tornar superior/endeusar o pênis (órgão sexual masculino).

8. O prefixo “cis” nos remete a uma pessoa que politicamente mantém um status de privilégio em detrimento das pessoas

na canção, nos remete à figura feminina, ou seja, a mulher transsexual que, assim como as bruxas, são duramente discriminadas e vítimas de preconceitos. A expressão “às avessas” significa, diretamente, o oposto, o contrário. No contexto musical citado, podemos pensar na questão da tentativa que as mulheres transsexuais e as bruxas têm em desmistificar a profissão que é julgada pela ignorância da sociedade e que, a todo momento, têm que provar que as ideias pensadas estão erradas.

Nesse sentido, a canção retrata um contexto social de desigualdade social e, principalmente, da supremacia da figura masculina da sociedade em que o falo (“neca⁹”) é um elemento endeusado. Dessa forma, a *byxaria* (byxas + bruxaria) se dá como um contradiscurso a uma valorização falocêntrica, ainda muito presente no meio LGBTQI+, principalmente no meio gay.

Na obra, a autora preocupou-se em utilizar, como forma linguística de abordagem, o dialeto Pajubá, com o objetivo de expressar seus anseios e relatar um pouco da vivência social de uma travesti negligenciada pela sociedade. Linn utiliza palavras e expressões do Pajubá com o intuito de deixar a música mais acessível, linguisticamente falando, para a comunidade LGBTTTQI+ e, de certa forma, representativa. Um exemplo seria “boca de si fudê” que teria como significado ‘algo de bom’. Ou, ainda, uma pessoa que está se destacando entre os demais.

A compositora a todo momento cita o falocentrismo que, numa visão antropológica, refere-se ao culto ao pênis, bem como a um padrão de masculinidade, heteronormatividade e potenciais machistas estabelecidos pela sociedade culturalmente padronista. Na medida em que tanto a misoginia quanto a homofobia se apresentam como consequências do paradigma falocêntrico, o desprezo contra o “mundo” feminino é uma consequência desse pensamento, ou seja, a prática falocêntrica é a negação de tudo aquilo que não for estritamente masculino, viril e dominador. Com esse conceito, podemos explicar o preconceito contra as gays afeminadas que, além de sofrerem uma exclusão social pela sociedade, também são alvo de repressão dentro da própria comunidade LGBTQI+, justamente pelo fato de apresentarem traços femininos no seu comportamento como indivíduo seja, a forma de como ele vai se sentir atraído amorosamente e sexualmente por outro indivíduo; que no caso do hetero é a atração afetivo-sexual de uma pessoa por outra pessoa de sexo oposto. Já o “patriarcado” nos remete ao comportamento social instalado em nossa sociedade, na qual, a figura cis-masculina sempre terá uma “dominância” em relação as outras pessoas. Essa condição se dá porque vem sendo estimulada e preservada desde muito séculos em nossa sociedade.

Outro ponto a ser destacado é a questão racial que a Linn deixa subentendido no decorrer da canção, pois, quando ela cita “melanina” e logo depois “poucos reais”, nos mostra o quanto o Brasil é desigual em relação a oportunidades de emprego e isso se trans, dentro da cis-normatividade. Ou seja, é uma pessoa que se identifica com o sexo designado ao nascer e usufrui de todos privilégios dessa condição. O prefixo “hetero” nos remete a orientação sexual do indivíduo, ou

9. Neca é um termo do dialeto Pajubá, na qual faz referência ao pênis.

agrava quando falamos de desemprego de pessoas negras, e complica mais ainda quando se trata de uma travesti negra, pobre e de periferia, que não possui dinheiro nem para comprar o alimento básico para se manter viva. E que, devido a esses fatores sociais, muitas são submetidas a prostituição como meio principal de sobreviver como um ser sub-humano.

O videoclipe foi filmado e produzido no centro de Salvador, justamente por ser uma localidade onde diversos corpos dissidentes se entrecruzam. O centro é o lugar principal onde as travestis costumam trabalhar, seja nas ruas ou nos *inferninhos*¹⁰; o centro também é o lugar que as “bixas” pretas afeminadas ocupam nas noites aos finais de semana. Além disso, as cenas foram gravadas perto do Bar Caras & Bocas (situado na Avenida Carlos Gomes), que vem sofrendo vários ataques de cunho LGBTfóbico por ser considerado um *bar gay friendly*¹¹. Na segunda parte do videoclipe, foi dada ênfase à prática da *byxaria/necomancia* que foi escolhida para valorizar a arte *Drag* que foge de um padrão estético normativo estabelecido pela comunidade conservadora.

A música “A Lenda” é a última produção do álbum **Pajubá**. Assim como as outras canções que compõem a obra, “A Lenda” também é bastante singular a ponto de representar muito bem a história de vida e as dificuldades que Linn precisou enfrentar diariamente.

Finalizando o disco, “A Lenda” conta a história de Linn “uma bicha esquisita”, que era testemunha de Jeová e foi desassociada da igreja, sofreu com abandono do pai e vivia com a tia e a mãe empregada. Essas são vivências extremamente comuns e relacionáveis para jovens negro e/ou LGBT’s que são produtos das periferias e precisam ir contra um número cansativo de impeditivos, como a violência cotidiana e policial, a falta de recursos financeiros, infraestrutura habitacional e o descaso com o ensino público. (MOREIRA, 2018. p. 47)

Percebe-se o quão difícil é a vida de uma pessoa LGBTTTQI+. A realidade trágica que Linn vivenciou durante sua fase de adolescente não é muito diferente do cenário enfrentado por todo indivíduo “assumidamente” LGBTTTQI+ no Brasil. Inicialmente, o preconceito e a rejeição parte dos familiares mais próximos como pais, irmãos, tios e primos, que na grande maioria, são fervorosamente religiosos e negam qualquer tipo de comportamento que se diferencie do que está sendo imposto pela bíblia. Logo após, vêm a questão da rejeição social nas mais variadas facetas da sociedade. Linn aborda muito bem o fato da exclusão das travestis nos meios sociais. A parte “Eu fui expulsa da igreja. Porque ‘uma podre maçã deixa as outras contaminada’”, explicita a questão do preconceito por parte da religião, pois além de discriminá-las, também são capazes de agredir o psicológico e até o físico com a “pura” intenção de “expulsar” os espíritos malignos que vivem naquele corpo.

Outra problemática que Linn da Quebrada expõe na música é o fato de que a grande maioria das famílias brasileiras é composta somente por uma figura feminina e os

10. Lugar pequeno e escuro, na qual é praticado a prostituição. Normalmente localizados nos centros e bairros da periferia de cada cidade.

11. Termo usado para referir-se a lugares e instituições que buscam acolher toda comunidade LGBTTQI+.

filhos. O abandono da figura paterna com a família é muito precoce. Isso ocorre porque o homem não aceita a conjuntura de ser pai, muitas das vezes inesperadamente, e ter responsabilidades com a vida de uma criança, sendo assim, toda responsabilidade cai para a figura feminina que, normalmente, é a mãe, tia ou avó. A cantora mostra bem essa realidade na parte “abandonada pelo pai, por sua tia foi criada”.

Ainda sobre a figura feminina, no conjunto de versos: “Enquanto a mãe era empregada, alagoana arretada/Faz das tripas o coração, lava roupa, louça e o chão/Passa o dia cozinhando pra dondoca e patrão” a mazela da desigualdade social é mais uma vez colocada em destaque. Podemos perceber que a atividade doméstica é destinada à figura feminina, pois historicamente, os afazeres domésticos eram/são atribuídos às mulheres, devido à restrição ao espaço privado. O detalhe de ser nordestina é outro ponto a ser considerado, uma vez que milhares de mulheres saem do Nordeste todos os anos em busca de um emprego na casa de pessoas ricas e brancas para conseguir sustentar a casa e a família que deixou para trás; e, conseqüentemente, ter uma qualidade de vida melhor. No trecho “alagoana arretada”, essa realidade foi muito bem evidenciada.

Já no videoclipe da música, o que mais chama a atenção é o fato de que as imagens apresentam pouca luz, remetendo a um ar de mistério. Esse recurso de pouca iluminação foi usado em quase todas as produções audiovisuais do álbum, fazendo com que se tornasse uma característica específica dele, assim como o recurso de *slow motion*¹² para enfatizar cada movimento realizado no clipe. No geral, a produção do álbum foi bastante simplista e de grande impacto, pois o objetivo de Linn era causar um espanto e um estranhamento em relação as músicas produzidas. É justamente isso que Moreira cita em seu Trabalho de Conclusão de Curso:

A simplicidade dos vídeos engloba até os figurinos e maquiagens, deixando claro que “Pajubá” não se propõe a ser uma produção com moldes

cinematográficos, como foi o caso do Lemonade da Beyoncé e, por isso, faz sentido Linn chamá-lo de “Lemonade Transvyado”. Em muitos momentos, Linn e Jup parecem querer assustar a quem assiste, invertendo papéis com tudo e todos que (re) produzem violências sociais. (MOREIRA, 2018, p. 53)

E na estrofe que ela fala “Hoje, meu corpo, minhas regras,/ meus roteiros, minhas pregas” demonstra um certo domínio com o próprio corpo. Mostrando que, apesar de todos os empasses enfrentados por ela, a vontade de ser empoderada, dona de si e independente falou mais alto. Com isso, Linn tenta repassar uma mensagem de apoio a todas as pessoas, principalmente às travestis, que devemos sempre correr atrás para alcançar nossos objetivos e expectativas de vida.

Já música “Coytada” também faz parte do álbum Pajubá (2017), que foi idealizado e produzido pela cantora e compositora Linn da Quebrada. Nessa canção, a Linn utiliza muita conotação sexual para se expressar, na qual já é uma identidade do próprio álbum

12. Termo em inglês que significa câmera lenta, muito usado em produções cinematográficas e clipes musicais.

da cantora. Na música, Linn aborda a questão do papel do homem na sociedade, papel esse, que é muito bem definido e estereotipado. Outra nuance que Linn expõe é o fato de que todo homem dito “padrão” é endeusado e desejado por todos, tanto por mulheres como por gays.

“Coytada” e “Dedo Nucué” são faixas que falam sobre sexo com diferentes abordagens. A primeira inverte papéis e trata de corpos afeminados que recusam o padrão de homem (tu podia até ser último boy do planeta / que eu vou dar pra Deus e o mundo / vou dar até pro capeta! / mas se depender de mim / tu vai morrer na punheta). (MOREIRA, 2018, p. 47)

Nesse aspecto, Linn da Quebrada também retrata o cenário de preconceito e rejeição das gays afeminadas por parte da sociedade e pela própria comunidade LGBTTTTQI+ que também acaba reproduzindo o padrão de beleza estabelecido pela sociedade padronista, em que somente é homem aquele que apresentar traços de “macho”, ser branco, cabelo liso e loiro, olhos claros, possuir uma barriga definida e ter dinheiro. Para homens que se enquadram nesse estilo, Linn deixa bem claro que todos vão “morrer na punheta”¹³.

Para confirmar os fatos supracitados no último parágrafo, pesquisas e matérias em vários sítios na internet apontam que trejeitos “femininos” praticados por homens são motivo de chacota e menosprezado dentro do próprio meio gay. Na matéria¹⁴ (2017) escrita pelo Pedro HMC diz que um estudo realizado pela renomada revista britânica *Attitude* diz que: “71% dos 5.000 homens gays que responderam ao estudo, admitiram não se sentirem atraídos por caras com atitudes muito femininas”. Além disso, a revista *Attitude* realizou um questionário com os participantes e uma das perguntas era se eles concordavam com tal afirmação: “Afeminados prejudicam a imagem ou reputação dos gays?” e “41% dos 5.000 homens que responderam, afirmaram que sim!”

Os dados revelados por essa pesquisa são revoltantes, pois percebemos que a cultura do machismo não se restringe somente ao Brasil, mas está presente fora dele também. Tal pesquisa também nos faz pensar sobre a sexualidade e vida sexual dos homens gays afeminados, pois sofrem exclusão dos próprios gays com o discurso de “se for para ficar com um afeminado eu prefiro ficar com mulher”. Além disso, sofrem rejeição dos homens bissexuais, pois estes priorizam ficar com uma mulher ao invés de um homem afeminado e, por incrível que pareça, também são vítimas de rejeição por outros homens gays afeminados. Há uma cultura no meio gay do “endeusamento” do homem masculino, viril e dominador.

Durante a composição da letra, Linn apropria-se de novas expressões da língua, criada para referir-se a um determinado público: os não-binários¹⁵. Ela evidencia esse uso na palavra “todes”¹⁶ que não se limita ao feminino e nem ao masculino. Essa forma de

13. Ato de se masturbar praticado por homens.

14. Disponível em: <<https://poenaroda.com.br/comportamento/70-dos-gays-diz-nao-curtir-afeminados-revelapesquisa/>>

15. Não-binário ou gênero-queer é um termo usado para referir-se a pessoas que não se limitam em se identificar no masculino ou feminino, podendo transitar pelos dois ou por nenhum dos dois.

16. Todes ou Todxs é uma forma de comunicação escrita ou falada para se referir a uma pessoa não-binária.

“brincar com as palavras” é importante para o enriquecimento da própria língua portuguesa e evolução da mesma. A comunidade de pessoas não-binárias vem crescendo dia após dia. Tentar incluir essas pessoas em uma letra de música é algo pertinente.

1 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tema escolhido para desenvolver esta pesquisa é pouco abordado pela comunidade acadêmica. Quando surgiu a ideia sobre o tema e fui em busca de bibliografia específica, encontrei poucos artigos científicos sobre o dialeto “Pajubá” na música *queer* brasileira. Poder pesquisar, expor ideias encontradas e citar conhecimentos vividos por mim no meu contexto social como ser humano crítico e pensante, e participante da comunidade LGBTTTQI+, é uma experiência sem fim.

Com as análises bibliográficas, as minhas perguntas supracitadas foram, satisfatoriamente respondidas com as análises das músicas da Linn da Quebrada. Pude verificar que os dialetos podem ser representativos de um determinado grupo social. Já nas músicas analisadas, percebi a presença do dialeto Pajubá como característica identitária da comunidade LGBTTTQI+. Sendo assim, a cantora aborda o Pajubá de forma musical em suas canções evidenciando a singularidade do dialeto como forma de identificar uma parcela da sociedade que ainda está à margem.

Além disso, a sociolinguística é algo que me interessa muito e devido a esse interesse, eu possuo inclinação para estudos da linguagem e suas relações com seus falantes e na construção de identidades. Nesse sentido, esta pesquisa busca, não somente, atingir resultados satisfatórios para a comunidade acadêmica em geral, mas também para a sociedade mostrando que a cultura LGBTTTQI+ é muito rica historicamente e que pode sim ser objeto de trabalhos científicos. Muito mais importante que a cultura LGBTTTQI+, é mostrar que “travesti não é bagunça” pois todas possuem seu valor ético na sociedade, e que, suas histórias de vida precisam ser reconhecidas e enaltecidas, pois são, todos os dias, vítimas cruéis do Estado “laico” e “igual para todos” enraizado em nosso país.

REFERÊNCIAS

CAPELHUCHNIK, Laura. MONTEIRO, Ricardo. 2018. Disponível em: < <https://www.nexojornal.com.br/video/video/A-m%C3%BAsica-e-os-corpospol%C3%ADticos-entrevista-com-Linn-da-Quebrada>> Acesso em: 23 Nov. 2019.

CEZARIO, Maria Moura; VOTRE, Sebastião. Sociolinguística. In: MARTELOTTA, Mário Eduardo (Org.). **Manual de linguística**. São Paulo: Contexto, 2009.

COSERIU, Eugene. **Lições de Linguística Geral**. Rio de Janeiro: Ao livro Técnico, 1982.

CRYSTAL, David. **Dicionário de Linguística e Fonética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

FERREIRA, Thiago; MOTA JÚNIOR, Edinaldo. Transformações de gêneros: análise de sensibilidades e audiovisuais nos videoclipes de Linn da Quebrada. In: **Anais do I Congresso TeleVisões**. Niterói, 2017.

HMC, Pedro. **Põe na Roda**. São Paulo. 2017. Disponível em: <<https://poenaroda.com.br/comportamento/70-dos-gays-diz-nao-curtir-afeminados-revelapesquisa/>> Acesso em 19 Nov. 2019.

LA GANDHI ARGENTINA. Editorial, ano 2, n. 3, nov. 1998.

LIBI, Fred; VIP, Angelo. **Aurélia, A Dicionária da língua afiada**. 24. ed. São Paulo: Editora Bispa, 2006.

LIMA, Telma Cristiane Sasso de; MIOTTO, Regina Célia Tamasso. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. In: **Revista Katál**. Florianópolis, v. 10, n. esp. p. 37 – 45, 2007.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, Sexualidade e Educação**. uma perspectiva pós-estruturalista. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

MC LINN DA QUEBRADA. **Pajubá**. São Paulo: Web, 2017. 1 CD.

MISKOLCI, Richad. **A teoria Queer e a sociologia**: o desafio de uma analítica da normalização. Porto Alegre, p. 175, 2009.

MOLLICA, Maria Cecília. Fundamentação teórica: conceituação e delimitação. In: MOLLICA, Maria Cecília; BRAGA, Maria Luiza (orgs.). **Introdução à sociolinguística**: o tratamento da variação. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2015, p. 9-14.

MOREIRA, Filipe de Souza. Muito, mas muito talento: as diferentes propostas artísticas e comunicacionais de as bahias e a cozinha mineira e Linn da Quebrada. 2018. Disponível em < <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26738>>

OLIVEIRA, Paul Parra Alves de. Linn da Quebrada e Pajubá: hipermediatização e música queer periférica. **Anais do Pensacôm Brasil**. São Paulo, 2017.

QUEBRADA, Linn da. **A Lenda**. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k4DpkHftQJg>> Acesso em: 08 Dez. 2019.

QUEBRADA, Linn da. **Coytada**. 2017. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=IUq4WWJRngE&has_verified=1> Acesso em: 08 Dez. 2019.

QUEBRADA, Linn da. **Necomancia**. 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=VD9jLPLpR4>> Acesso em: 08 Dez. 2019.

REIF, Laura. **Muito além do lacre**. De onde vêm as raízes históricas do pajubá, o dialeto LGBTQ+ que já foi usado como linguagem em código e instrumento de resistência, Revista Trip, São Paulo. 2019. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/conheca-as-raizes-historicas-e-de-resistencia-do-pajuba-o-dialeto-lgbt>>. Acesso em: 20 Nov. 2019.

SANTANA, Gilvan da Costa; SANTOS, Elza Ferreira. Música Queer Brasileira. Disponível em < http://www.editorarealize.com.br/revistas/conquer/trabalhos/TRABALHO_EV106_MD1_SA9_ID166_15032018144217.pdf>. Acesso em 23 ago. 2019.

SCOTT, Joan. W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução Christine Rufino Dabat; Maria Betânia Ávila **Educação & Realidade**. Porto Alegre. vol. 20, n. 2, jul./dez. 1995.

VIEIRA, Helena. Teoria *Queer*, o que é isso? **Revista Forum**, 2015. Disponível em: <<https://www>>.

VILLAÇA, Nizia. **Periferia pop na idade média**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

ANEXOS

NECOMANCIA

Porra Linn botou pressão

E eu vou cair pra cima

Tá funcionando a ilusão

Me fiz feminina

Dá pra ver na cara dessa bixa o que ela tem

Além de bela e perigosa

Não deve nada a ninguém Ela é raivosa, sedenta e vai amaldiçoar você

Não tá bonita, nem engraçada, tá boca de si fudê

Olha pra cara da mona que fala das mana que trava batalha puxando navalha na vala da rua tomou bordoadas que

ela não se cala se vinga na vara e não pára

Bumbum não pára

Afeminada, bonita e folgada

Lugar de fala

Ela que fala

Pegou verdade e jogou na sua cara E disse ai! Ai que bixa! Ai que baixa! Ai que bruxa!

Isso aqui é bixaria

Eu faço necomancia!!!!

E eu disse ai! Ai que bixa! Ai que baixa! Ai que bruxa!

Isso aqui é bixaria Eu faço necomancia!!!!

Com minhas garras postiças esmaltadas

A maquiagem borrada

Eu ando pronta pra assustar Mas isso não é halloween

A gente tá tão bonita

Só porque é Drag Queen

Ai que Bixa

Ai que baixa

Ai que bruxa

Isso aqui é bixaria

Eu faço necomancia Então deixa sua piroca bem guardada na cueca Se você encostar em mim

faço picadinho de neca lih aiiii, o machão ficou com medo?

Mas pra que eu quero sua pica

Se eu tenho todo esses dedos

Eu disse

Ai que Bixa

Ai que baixa

Ai que bruxa

Isso aqui é bixaria

Eu faço necomancia

Eu tenho fogo no rabo

Melanina, poucos reais Eu sou tão misteriosa oculta sendo voraz Oculta sendo voraz oculta sendo...

Eu sou tão misteriosa Oculta sendo voraz.

Fonte: linndaquebrada.com

Álbum: Pajubá (2017)

Compositores: Linn da Quebrada / Daniel

Garcia Felicione Napoleão

A LENDA

Vou te contar a lenda da bicha esquisita

Não sei se você acredita, ela não é feia

(nem bonita)

Mas eu vou te contar a lenda da bicha esquisita

Não sei se você acredita, ela não é feia (nem bonita)

Ela sempre desejou ter uma vida tão promissora

Desobedeceu seu pai, sua mãe, o Estado, a professora

Ela jogou tudo pro alto, deu a cara pra bater

Pois pra ser livre e feliz tem que ralar o cu, se foder

De boba ela só tem a cara e o jeito de andar

Mas sabe que pra ter sucesso não basta apenas estudar Estudar, estudar, estudar sem parar Tão esperta essa bichona, não basta apenas estudar

Fraca de fisionomia, muito mais que abusada

Essa bicha é molotov, o bonde das rejeitada

Eu tô bonita? (tá engraçada)

Eu não tô bonita? (tá engraçada) Me arrumei tanto pra ser aplaudida mas até agora só deram risada

Eu tô bonita? (tá engraçada)

Eu não tô bonita? (tá engraçada) Me arrumei tanto pra ser aplaudida mas até agora só deram risada

Abandonada pelo pai, por sua tia foi criada Enquanto a mãe era empregada, alagoana arretada

Faz das tripas o coração, lava roupa, louça e o chão

Passa o dia cozinhando pra dondoca e patrão

Eu fui expulsa da igreja (ela foi desassociada)

Porque “uma podre maçã deixa as outras contaminada”

Eu tinha tudo pra der certo e dei até o cu fazer bico

Hoje, meu corpo, minhas regras, meus roteiros, minhas pregas Sou eu mesmo quem fabrico

Eu tô bonita? (tá engraçada)

Eu não tô bonita? (tá engraçada) Me arrumei tanto pra ser aplaudida mas até agora só deram risada

Eu tô bonita? (tá engraçada)

Eu não tô bonita? (tá engraçada) Me arrumei tanto pra ser aplaudida mas até agora só deram risada

Eu tô bonita? (tá engraçada)

Eu não tô bonita? (tá engraçada) Me arrumei tanto pra ser aplaudida mas até agora só deram risada

Eu tô bonita? (tá engraçada)

Eu não tô bonita? (tá engraçada) Me arrumei tanto pra ser aplaudida mas até agora só deram risada

Disponível em: <linndaquebrada.com>

COYTADA

Escuta bem que essa podia ser pra você viu Na verdade, quem sabe ela não é?

Coytada

Coytada Coytada Coytada Se eu tenho dó?

Não tenho nada!

Tu podia té ser último boy do planeta
Que eu vou dar pra deus e o mundo
Vou dar até pro capeta
Tu podia té ser último boy do planeta
Que eu vou dar pra deus e o mundo
Vou dar até pro capeta
Mas se depender de mim
Mas se depender de mim
TU VAI MORRER NA PUNHETA!

Sua bixinha safada
(Tu vai morrer na punheta)
Cê só quer dar pras gay bombada
(Tu vai morrer na punheta) E eu sol muito afeminada
(E tu vai morrer na punheta) Sou nova Eva sou Tieta!! Coytada
E tu vai morrer na punheta
(E tu vai morrer na punheta)
Coytada Vo dá pra todos no planeta Vo dá até ficar cansada E pra eu cansar. olha...

Disponível em <linndaquebrada.com>
(Tu vai morrer na punheta) Vou dá pra todes na balada!
(Tu vai morrer na punheta)

Manhã, tarde, madrugada Daqui até minha quebrada
Eu sentando você sentada
(Tu vai morrer na punheta)
De santa eu não tenho nada (Tu vai morrer na punheta) Seu vacilão, estou vacinada!
(Tu vai morrer na punheta)
Graças a vocês sou arrombada
(Tu vai morrer na punheta) E tu vai continuar apertada
(Tu vai morrer na punheta)
Eu vou tirar minha camiseta Vou mostrar as minhas teta

CHUPO CU CHUPO BUCETA!

(Tu vai morrer na punheta)

Tô sentando cê tá sentada

Coytada Coytada

Coy-coy- coy -coy

A POTÊNCIA DA NARRATIVA E A COMUNIDADE DOS CELIBATÁRIOS EM *AS CANÇÕES*, DE EDUARDO COUTINHO

Data de aceite: 01/06/2020

Mírian Sousa Alves

doutora e Estudos Literários pela UFMG, mestre em Cinema e Vídeo pela York University (Toronto-CA) e professora efetiva no Departamento de Linguagem e Tecnologias do CEFET-MG. É também docente no programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (POSLING) do CEFET-MG. miriansousalves@gmail.com (CEFET-MG)

Renata de Oliveira Ramos

especialista em História da Cultura e da Arte pela UFMG e mestranda no programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (POSLING) do CEFET-MG. renataor@gmail.com (CEFET-MG)

RESUMO: Este artigo visa investigar a função exercida pelos narradores em seus exercícios de anamnese no documentário *As canções*, de Eduardo Coutinho, bem como as relações que o filme articula entre a narrativa, a memória e o exercício do poder. O objetivo é perceber de que forma o documentário *As canções*, de Eduardo Coutinho, ao evidenciar as relações que se estabelecem entre som, experiência e memória, exalta a potência da narrativa e reconfigura as relações de poder que perpassam a prática do fazer documentário.

PALAVRAS-CHAVE: cinema documentário, narrativa oral, memória, Eduardo Coutinho, comunidade dos celibatários.

ABSTRACT: This article aims to investigate the role exercised by the narrators in their anamnesis' process in the documentary "As canções", directed by brazilian filmmaker Eduardo Coutinho. This research also intends to comprehend the relations between narrative and power, articulated by the film. By highlighting the relations established between sound and memory, the documentary "As canções", by Eduardo Coutinho, exalts the force of the narrative and reconfigures the power relations that permeate the practice of documentary filmmaking.

KEYWORDS: documentary cinema, oral narrative, memory, Eduardo Coutinho, bachelor community.

INTRODUÇÃO

Estamos imersos num contexto em que a multiplicação de mídias produz um efeito de desmaterialização, tal como percebemos nas redes sociais, em discursos de ódio que se proliferam, em grande parte, devido ao relativo anonimato garantido pela rede. Discursos de

vozes (textos, imagens) sem corpo. Corpos desmaterializados, vozes que não possuem um corpo que se apresenta.

O que se destaca é o que aqui nomeamos como estética do confessional. Uma estética que vai do big-brother ao testemunho evangélico, que se vale de uma forma-relato, suposta verdade-do-indivíduo, mas que acaba por apresentar-se como poderosa mediação de narrativas prontas, que desembocam em um efeito de desmaterialização do corpo. Uma baixa-ficção que atravessa corpos, nega o artifício que faz falar, nega a presença do corpo. Como se o corpo fosse um tubo, uma passagem de ar para a narrativa pasteurizada e palatável, pronta para ser consumida. O corpo, nesse caso, substitui a imagem do eu avalista da verdade da palavra, verdade que apaga o real.

Quando, ao contrário, a tela expõe um corpo que fala, como veremos mais adiante na análise dos procedimentos de elaboração do documentário, não essa fala da estética do confessional, mas uma fala-acontecimento do corpo presente, a potência do filme “salta”, é uma pessoa ali, a fala encarnada, construída e performada no encontro com o diretor e com o equipamento cinematográfico. Ao longo desse artigo, mostraremos de que forma esse procedimento específico permite que a entrevista se torne cinema.

CONTEXTO HISTÓRICO E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O documentário, no Brasil, tem ampliado seu campo de produção, consumo, divulgação, fruição e pesquisa. A partir dos anos 60, é verificável uma busca que consiste em permitir e estimular a elaboração de representações de si pelos próprios sujeitos da experiência, aqueles que, nos documentários tradicionais, eram e são os “objetos” clássicos, indivíduos, de um modo geral, apartados dos meios de produção e difusão de imagens.

Eduardo Coutinho teve um papel predominante na constituição desse cenário do documentário a partir dos anos 80, recriando essa forma calcada na conversa. Segundo Ismail Xavier, sua marca está na

afirmação de um diálogo que se põe na contracorrente da mídia, pois o cineasta busca em todos o que o tempo está a lhes sabotar: a condição de sujeito, mesmo que se saiba ser talvez impossível que esta se exerça plenamente nos termos da autoformação e do autocultivo tal como posto pela tradição humanista. (XAVIER, 2003, p. 65)

Essa forma coutiniana de fazer filmes e de se relacionar com os sujeitos, que Ismail Xavier considera contracorrente da mídia, assume um valor político de resistência principalmente pela afirmação da presença do corpo e da ênfase na relação, em detrimento da fetichização do outro e do clichê. De maneira sintética, a escritora portuguesa Alexandra Lucas Coelho descreve a proposta do documentário *As canções*:

As Canções passa-se num palco, um a um os *protagonistas* vêm, sentam-se, falam de uma canção, pelo meio cantam-na, com isso vem amor, dor, morte, riso. Falam e cantam para Coutinho, que não aparece para nós mas está diante deles — porque quer saber.¹

1. COELHO, Alexandra Lucas. “O resto é silêncio”.

No filme, o elemento narrativo primordial é a lembrança das personagens ou o processo de anamnese à qual essas se submetem nos diálogos travados com Coutinho ao longo do documentário. Uma das perguntas propostas por este artigo diz respeito à natureza dessas lembranças e às possíveis conexões e afecções permitidas pelos relatos e pelas canções nos sujeitos que participam do discurso fílmico.

Ao refletir sobre a arte contemporânea, Lyotard refere-se à maneira como a memória e a narrativa podem se relacionar no âmbito da prática psicanalítica. Para isso, Lyotard utiliza o conceito de anamnese, ideia que ilumina a abordagem de Coutinho no processo de permitir a fala e a narração não interrompida de seus entrevistados. Sobre a anamnese, explica Lyotard apud Fabrini:

Do mesmo modo que “o paciente tenta elaborar a sua perturbação presente, associando livremente elementos aparentemente inconsistentes com as situações passadas, o que lhe permite descobrir sentidos ocultos de sua vida e seu comportamento”, o artista atual, em face do esgotamento das vanguardas e da desorientação daí decorrente, passou (...) a elaborar em sua obra os elementos do passado artístico, remoto ou recente (...), por livre associação, em busca de saídas para a criação artística pós-vanguardista.²

O termo anamnese, fértil também como ponto de vista para pensar a produção artística contemporânea, supõe um procedimento que excita um campo aproximativo entre as inquirições da história, das artes plásticas, do audiovisual e da construção de si. Outro autor que se apropria do termo é Nicolau Sevcenko. Numa entrevista acerca do sentido da história, o autor usa o conceito de anamnese referindo-o a Nietzsche, segundo o qual não há nenhuma força mais limitadora da capacidade humana de explorar as possibilidades do fluxo da vida que o ressentimento, pois este lhe mantém presente a um evento passado, que não se supera e por isso volta-se a ele, fazendo que as possibilidades da vida definham, por se manterem em um único curso. É a anamnese que permite o tempo todo mudar de rota, caminho, compromisso. Assim, é mais importante para ele a anamnese do que a memória, pois ela liberta mais.³

A memória aparece aqui associada à naturalização do passado, num vetor que, do passado ao presente fixa identidades e representações. A anamnese, por sua vez, associa-se à possibilidade de recriação da vida a partir de fluxos contemporâneos e afirma a história como possível catalisadora de acontecimentos. Os fatos passam a ser considerados secundários em relação ao procedimento de selecioná-los e articulá-los.

Entre Lyotard e Sevcenko, o conceito adquire nuances sutilmente diferenciadas. Se para Lyotard trata-se de descobrir sentidos ocultos através de livre associação, para Sevcenko trata-se de afirmar a criação de sentidos através de um trabalho da memória. Ambos, porém, afirmam o procedimento de ver e recolher os fragmentos que, rearticulados num pretense todo, ou em um efeito de todo, pode constituir uma composição contemporânea, na apresentação, afirmados por seu caráter maquínico e

2. FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A Arte Depois das Vanguardas*. SP: UNICAMP, 2002. p. 189.

3. Sevcenko, Nicolau. *Revista Atrator Estranho*.

não pela afirmação de alguma alucinada verdade ou essência.

O termo anamnese, afirma um campo discursivo em que se articulam efeito de sentido, criação, forma, ação do presente, exaltação do artifício, movimento que tem como eixo a flecha do presente para o passado, tal como ocorre nas narrativas dos entrevistados de Coutinho no filme “As canções”, como veremos na próxima seção deste artigo.

ANÁLISE DA PRODUÇÃO FÍLMICA

A análise do documentário *As canções* visa ampliar os estudos existentes no campo das humanidades e da construção da memória, especialmente no que diz respeito à relação que essa estabelece com a narrativa oral e com o exercício do poder. Dividida em três atos, a análise aqui proposta investiga de que forma os personagens, canções e histórias selecionados para compor o filme explicitam o exercício da anamnese e articulam a ideia do comum, tal como abordada por Peter Pál Pelbart, como veremos na conclusão deste artigo.

PRIMEIRO ATO: O CINEMA COMO LUGAR POLÍTICO E A “ILUSÃO DA NÃO-ILUSÃO”

Em “Pela continuação do mundo com o cinema”, Jean-Louis Comolli nos lembra que somos, por poucas gerações, quase contemporâneos do cinema. Assistimos seu crescimento e assimilamos sua forma de pensamento. Afirma o autor:

o devir-cinema do mundo não se fez sem nós. Isso quer dizer que o lugar do espectador [...] é um lugar estratégico, ligado às relações de força em jogo nas sociedades [...], um lugar político. [...] o espetáculo está em todos os lugares, desde as telas grandes e pequenas até as *mise-en-scènes* sociais e midiáticas. [...]Somos corpos e espíritos permanentemente mobilizados pelas imagens.

E somos, obviamente, também mobilizados pelas atuações que se desenrolam diante da câmera. Que jogos políticos são estabelecidos pela montagem do filme de Coutinho? O que suas imagens e sons fazem de nós individualmente e coletivamente?

Se no cinema ficcional há a necessidade da ilusão consentida – somos todos cúmplices da ilusão proposta pelo espetáculo e por isso pactuamos com o tempo e espaços diegéticos ao longo da exibição do filme – no cinema documentário, a relação entre autor e espectador possui seu próprio pacto ilusório. A esse respeito, expõe Comolli:

O espectador do documentário e doravante aquele da telerrealidade são tranquilizados pela “regra do jogo” (social, cultural, publicitária) segundo a qual aqueles que ali estão, ali estão mesmo, são eles próprios, e não “representados” por atores profissionais – o que significa dotá-los de uma espécie de inocência ou ingenuidade, como se fossem “virgens” de qualquer dimensão espetacular, como se, portanto, o espetáculo ainda não estivesse em toda parte, do berço ao túmulo.⁴

4. COMOLLI, 2008, p. 29.

A ficha técnica do filme “As Canções”⁵ mostra-nos que houve, por exemplo, alguém responsável pelo trabalho de preparação vocal dos entrevistados, feito por Cecília Spyer, ou pela maquiagem, feita por Rose Verçosa. Por maior que seja a sensação de espontaneidade das falas gravadas, não se trata de uma imagem supostamente natural, direta, sem mediação, como indica nossa tendência inicial de percepção da obra.

Tratando-se de um discurso, não há como negar seu posicionamento político. Sabemos que no cinema documentário, cada escolha técnica e estilísticas é um posicionamento político, com implicações diretas na construção de sentido. Ao adotar a estética participativa, Coutinho já assume seu compromisso com a verdade da imagem em oposição à crença ingênua do cinema documentário tradicional, que visava a imagem da verdade.

A explicitação do dispositivo de filmagem no início dos longas anteriores de Coutinho já oferecem pistas ao espectador coutiniano. O filme não trará uma verdade absoluta sobre determinado tema, mas reunirá como em um catálogo, histórias de vida, capazes de afetar o espectador. As narrativas do filme não têm assim qualquer compromisso com a verdade dos fatos vividos por cada um dos narradores. Trata-se, antes, da verdade do filme, que tem na fabulação sua principal técnica narrativa.

O resultado final exhibe assim os relatos decorrentes do encontro fílmico do cineasta com os narradores escolhidos. A técnica de Coutinho beira sempre o risco de não-realização da obra. Uma vez definido o dispositivo de filmagem, basta saber se a intensidade do acontecimento discursivo decorrente do processo de produção terá potência suficiente para justificar a produção do filme imaginado. Assim, em função do método de trabalho que marcou a produção dos últimos filmes da carreira de Coutinho, o cineasta colocava-se sempre na iminência da impossibilidade. Paradoxalmente, era a fragilidade do encontro quem comumente amplificava a potência das narrativas filmadas.

SEGUNDO ATO: A NOÇÃO DE DISPOSITIVO EM AS CANÇÕES

Houve também em “As canções” uma seleção prévia dos personagens, histórias e lembranças narradas para compor o documentário. A pesquisa, coordenada pela poeta e cineasta Laura Liuzzi durou dois meses, período em que foram entrevistadas 237 pessoas. Dessas, 42 foram filmadas e na versão final do filme, permaneceram apenas 17 entrevistados, de 22 a 82 anos e 19 canções.

Há canções que se repetem, uma vez que foram escolhidas por mais de um participante e há personagens que, ao longo da conversa com Coutinho, cantam mais de uma canção. A equipe de pesquisa selecionou participantes em diversos pontos da cidade do Rio de Janeiro (da zona sul e da zona norte), e também buscou pessoas pela internet

5. O filme “As canções”, de Eduardo Coutinho, ganhou o prêmio de Melhor Documentário no Festival do Rio 2011 e obteve indicação como finalista em três categorias para o Grande Prêmio Brasil de Cinema 2012.

e através de anúncios de jornais.

Os pesquisadores foram para as ruas segurando um cartaz com a seguinte pergunta: “Alguma música já marcou sua vida? Cante e conte sua história”. As pessoas, a partir daí, ofereciam-se para cantar sua música predileta e contavam como essa música compunha sua história pessoal. As gravações foram feitas em vídeo. Coutinho escolheu as histórias que julgou melhores e cujas músicas realmente desempenharam um papel importante na história de vida narrada pelo entrevistado.

Na edição final, o documentarista costurou todos esses testemunhos narrados. A pesquisadora Juliana Muylaert Mager, em sua dissertação de Mestrado, concluída em 2014, retoma a reflexão feita por Paul Ricoeur a respeito da relação memória / testemunho. Para o pensador francês, o testemunho dá forma à memória, fazendo com que as recordações tornem-se linguagem, o que confere ao cinema documentário e aos testemunhos uma postura ativa diante do “real” e do passado. Nas entrevistas de história oral, o que está em jogo é:

[...] o trabalho de transformar lembranças, episódios, períodos da vida (infância, adolescência, etc.), experiências, enfim, em linguagem. Em situações desse tipo (como em inúmeras outras) a linguagem não “traduz” conhecimentos e ideias preexistentes. Ao contrário: conhecimentos e ideias tornam-se realidade à medida que, e porque, se fala. O sentido se constrói na própria narrativa.⁶

No caso de Coutinho é importante salientar que a etapa da pré-produção difere-se um pouco da pré-produção usual de um filme documentário. O processo inclui a definição do dispositivo fílmico e o trabalho realizado pela equipe de pesquisa, que não conta com a participação do cineasta.

Coutinho faz questão de não se encontrar com os entrevistados nesta etapa do trabalho para evitar a perda de naturalidade do ato de narrar, que poderia ocorrer no momento das gravações, caso as histórias estivessem sendo contadas pela segunda vez para o mesmo ouvinte. Assim, a história é contada a Coutinho pela primeira vez durante a realização das filmagens.

Nessa etapa, Coutinho junta-se à equipe técnica, conversa com os personagens e dá orientações gerais aos diretores de fotografia e à equipe de filmagem. Diversos críticos apontaram “As canções” como um filme que participaria de uma trilogia, junto com “Jogo de cena” e “Moscou”, formando um conjunto de filmes onde o diretor teceria uma reflexão sobre a relação de seu documentário com o teatro e a ficção. Como afirma Mager, tratam-se de filmes que “discutem a memória em suas relações afetivas com as canções, os sonhos, as lembranças e que fazem as histórias ecoar no espaço passando ou não de corpo em corpo”.⁷

Apesar da tentativa de distanciamento da forma tradicional do documentário jornalístico (Globo repórter) e, posteriormente do documentário cinematográfico,

6. ALBERTI apud MAGER, 2014, p. 99 (Dissertação de Mestrado)

7. MAGER, 2014.

Coutinho ainda se viu, em alguns momentos, sob o risco do clichê. Mesmo criando novos dispositivos de filmagem, há sempre o risco do relato clichê, observou diversas vezes o documentarista. Sobre o filme “Jogo de cena”, afirmou Coutinho ao jornalista Felipe Bragança, durante uma entrevista:

o melodrama é um troço que está mais vivo do que nunca e que aqui no Brasil tomou outro tamanho, virou algo espantoso. Não é mais um gênero clássico. E não é só na novela. Eu digo o seguinte: como as pessoas eram alimentadas pelo melodrama em 30 anos de novela e, como é o mesmo tema, ao falarem sobre a vida delas, cotidiana, íntima, elas acabam realimentando futuros melodramas. Essa coisa de *feedback* é extraordinária, vai para a novela, vai para a TV. É absolutamente espantoso. Agora, aí é que está o problema que eu acho. As pessoas vivem esse melodrama: o melodrama é vivido [...] A presença dessa cultura ali, na fala delas, isso é impressionante.⁸

Uma reflexão semelhante fez o diretor após a produção de *Edifício Máster*: “houve momentos nos quais foi preciso defender o entrevistado dele mesmo, em que a lógica do pior – central nos programas sensacionalistas e populares – se impôs, e o que se ouviu foi a pior história, a maior desgraça, a grande humilhação”.

TERCEIRO ATO: SOBRE LÍNGUAS, CANÇÕES E COMUNIDADES

Na passagem de uma língua para outra, algo sempre permanece, mesmo que não haja ninguém para se lembrar desse algo. Pois um idioma retém em si mais memórias que os seus falantes e, como uma chapa mineral marcada por camadas de uma história mais antiga do que aquela dos seres vivos, inevitavelmente carrega em si a impressão das eras pelas quais passou. Se as “línguas são os arquivos da história”, como Ralph Waldo Emerson escreveu, elas carecem de livros de registro e catálogos. (HELLER-ROAZEN, *Ecolalias*, 2010, p. 67).

O filme documentário *As canções* soa como a possibilidade deste catálogo produzido por Coutinho. De um relato a outro, algo permanece, para além dos próprios indivíduos que ali narram suas histórias. A reflexão feita por Pelbart a respeito da noção de comunidade parece iluminar a compreensão do documentário. Assim explica o autor, ao citar Giorgio Agamben, em “A comunidade que vem”:

O comum era o logos. A expropriação do comum numa sociedade do espetáculo é a expropriação da linguagem. Quando toda a linguagem é sequestrada por um regime democrático-espetacular, e a linguagem se autonomiza numa esfera separada, de modo tal que ela já não revela nada e ninguém se enraíza nela, quando a comunicatividade, aquilo que garantia o comum, fica exposto ao máximo e entrava a própria comunicação, atingimos um ponto extremo do niilismo. Como desligar-se dessa comunicatividade totalitária e vacuizada? É aí que Agamben evoca uma resistência vinda de uma “singularidade qualquer” ou “do qualquer um”.⁹

Em “As canções”, Coutinho parece responder bem a essa questão. Diante do esgotamento das formas encontradas pelo cinema documentário (inclusive pelo cinema participativo-reflexivo, que foi a saída encontrada pelo esgotamento da linguagem do cinema clássico), uma nova possibilidade se apresenta.

8. MAGER, 2014, p. 134.

9. AGAMBEN apud PELBART. Elementos para uma cartografia da grupalidade, p. 9.

Mesmo apostando na fabulação do homem comum, na força da palavra e no não-direcionamento autoritário do documentarista, as formas clichêizadas continuaram presentes, como resposta da inserção dos próprios sujeitos na telerrealidade, como analisa o próprio Coutinho após a produção de *Edifício Máster* (2002). Tentando fugir das formas gastas pelo documentário, Coutinho permitiu que cada participante narrasse uma história qualquer, intervindo o mínimo possível em seus relatos.

No entanto, ao verificar as histórias de vida dos 37 participantes, escolhidos entre os moradores dos 276 apartamentos conjugados do edifício de Copacabana, que deu nome ao filme, o cineasta percebeu que, ao colocar-se diante da câmera, os participantes, mesmo sem notar, repetiam a lógica televisiva do excesso, do trágico e do espetacular, optando por narrar o melhor ou o pior momento de suas vidas. Houve inclusive quem cantasse diante da câmera, dispositivo que será depois o elemento base para a construção do documentário *As canções* (2011), objeto central de reflexão deste artigo.

Em *Elementos para uma cartografia da grupalidade*, Pelbart mostra que a sociedade não substitui a noção de comunidade, já que essa, enquanto unidade, não passa de uma noção ilusória. O que o autor propõe é o conceito da comunidade ausente, ou comunidade dos que não têm comunidade.

Pois a comunidade, na contramão do sonho fusional, é feita de interrupção, fragmentação, suspense, é feita dos seres singulares e seus encontros. Daí porque a própria ideia de laço social que se insinua na reflexão sobre a comunidade é artificiosa, pois elide precisamente esse entre.¹⁰

No filme de Coutinho, as próprias narrativas de desilusões amorosas parecem reafirmar essa ilusão de unidade perdida. Os sujeitos enamorados parecem lastimar a impossibilidade de união com o outro. E, em nenhum momento, a edição busca fusionar tais depoimentos em uma massa compacta, capaz de criar blocos ou unidades. Há sim um respeito pela singularidade e, se os encontros ocorrem – e eles ocorrem – quando, por exemplo, dois personagens elegem a mesma canção para descrever suas histórias – Coutinho trata-os como tais: apenas encontros. Não se trata de igualar as vivências ou criar interpretações para os testemunhos expostos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível concluir que o filme *As canções* exhibe-se como um microcosmo da comunidade. Testemunhos coletados aleatoriamente na cidade do Rio de Janeiro expõem-se, dessa forma, como a comunidade ausente. Diante das singularidades dos testemunhos expostos, os espectadores podem, no entanto, também viver encontros com as narrativas que se expõem na tela e, por vezes, relembram canções exibidas que tocam as singularidades que estão do outro lado da tela. Talvez por atuarem as canções como

10. PELBART, Peter Pál. *Elementos para uma cartografia da grupalidade*, p. 6.

“cápsulas de memória”, como nos mostra Schaeffer, as histórias de *As canções* ativam também a memória dos espectadores que, por vezes, cantam junto com o filme, enquanto reelaboram também seus arquivos de histórias pessoais.

Como já é sabido, o tempo no cinema possui suas complexidades. Trata-se sempre da conjugação de três temporalidades: o tempo presente (o presente da projeção fílmica), o tempo filmado (tempo vivido pelos entrevistados enquanto narravam para a câmera), que compõe o material bruto de filmagem, e o tempo diegético, que, no caso de *As canções*, corresponde ao tempo rememorado individualmente pelos narradores. Alguns referem-se a sensações vividas há mais de 30 anos e emocionam-se ao tocar essa camada temporal (como o sujeito que chora compulsivamente, ao lembrar da mãe cortando os moldes de costura dos vestidos de noiva) ou o depoimento que fecha o documentário com a mulher que diz “já conheço os passos dessa estrada e sei que não vai dar em nada”, enquanto narra o esfacelamento de um amor presente em sua vida durante mais de 30 anos.

Ao perguntar a essa entrevistada se o fato de falar ajuda a cicatrizar a dor, Silvia Helena responde a Coutinho que o filme veio para colocar um “fecho de ouro” na estória, sobre a qual já falou por anos em análise. O documentário de Coutinho reafirma-se aí como o espaço do divã onde os entrevistados podem falar por muito tempo sem ser interrompidos, grande raridade nos dias atuais, como já pontuou Comolli em suas reflexões sobre o tempo da entrevista no documentário. Ao poder falar por mais de cinco minutos, sem ser interrompidos, os narradores de *As canções* acabam descobrindo lembranças e emoções que nem eles conheciam.

“Vou colecionar mais um soneto, outro retrato em branco e preto”, é como termina o relato da personagem Silvia, cantarolando a música “Retrato em branco e preto”, composta por Chico Buarque e Tom Jobim. O filme, de fato, exhibe-se como um álbum de coleções, capaz de afetar os espectadores que, como os entrevistados, também integram a “comunidade ausente”, a qual se refere Peter Pál Pelbart. O autor também a ela se refere como “comunidade dos celibatários”. Como narra Pelbart,

[...] Deleuze pergunta, então: o que resta às almas quando não se aferram mais às particularidades, o que as impede então de fundir-se num todo? Resta-lhes precisamente sua “originalidade”, quer dizer um som que cada um emite quando põe o pé na estrada, quando leva a vida sem buscar a salvação, quando empreende sua viagem encarnada sem objetivo particular, e então encontra o outro viajante, a quem reconhece pelo som. [...] contra a moral europeia da salvação e da caridade, uma moral da vida em que a alma só se realiza pondo o pé na estrada, exposta a todos os contatos, sem jamais tentar salvar outras almas, desviando-se daquelas que emitem um som demasiado autoritário ou gemente demais, formando com seus iguais acordos e acordes, mesmo fugidios. A comunidade dos celibatários é a do homem qualquer e de suas singularidades que se cruzam: nem individualismo, sem comunialismo.¹¹

Fazendo uso das estratégias aqui expostas, o documentário *As canções* reafirma sua potência de amplificar as emoções das narrativas que se expõem durante a elaboração do filme. Ao revelar os entrevistados na tela e suas narrativas, Coutinho ressalta a

11. PELBART. Elementos para uma cartografia da grupalidade, p. 10.

“comunidade dos celibatários” e o encontro dessas singularidades que só se cruzam porque se reconhecem pelo som, como exposto por Pelbart, e porque o processo de edição fílmica permitiu a existência desse encontro.

REFERÊNCIAS

BRAGANÇA, Felipe. *Eduardo Coutinho*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

COELHO, Alexandra Lucas. *O resto é silêncio*.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A Arte Depois das Vanguardas*. SP: UNICAMP, 2002.

GUIMARÃES, César. “O rosto do outro: ficções e fabulação no cinema segundo Deleuze”. In LINS, D. (Org.) *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. Trad. Fábio Akcelrud Durão. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

MACIEL, Maria Esther. *Memória das coisas: ensaios sobre literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

MACIEL, Maria Esther. *Vidas entrevistadas – sobre o filme Edifício Master, de Eduardo Coutinho*. Revista Et Cetera (Curitiba), v. 9, p. 210-217, dez. 2006.

MAGER, Juliana Muylaert. *História, memória e testemunho: o método do documentarista Eduardo Coutinho em Jogo de Cena (2007)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014.

PELBART, Peter Pál. *Elementos para uma cartografia da grupalidade*. O Indivíduo, o Comum, a Comunidade, a Multidão (2010: São Paulo, SP). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento544502/elementos-para-uma-cartografia-da-grupalidade-o-individuo-o-comum-a-comunidade-a-multidao-2010-sao-paulo-sp>>. Acesso em: 29 de Abr. 2020.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et.al]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SCHAEFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris, 1966.

SEVCENKO, Nicolau. Revista Atrator Estranho.

XAVIER, Ismail. *Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna*. In Catálogo ForumDocBH 2003, p 58-65.

Referências filmográficas

As Canções (BRA, 2011). Direção: Eduardo Coutinho, dvd, cor, 90 min.

Edifício Máster (BRA,2002) Direção: Eduardo Coutinho, dvd, cor, 110 min.

EDUARDO Coutinho. Entrevista a Carlos Nader. Espaço Filmes, 7 out. 2014, 112 min.

A REFRAÇÃO HOMOFÓBICA NO JORNALISMO: ESTUDO DE CASO SOBRE O ASSASSINATO DE BRUNA

Data de aceite: 01/06/2020

Data de submissão: 02/05/2020

Piero Dutra Vicenzi

Universidade Católica de Pelotas (UCPel)

Pelotas – RS

<http://lattes.cnpq.br/1035498683402342>

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo analisar a refração da realidade homofóbica brasileira pelo jornalismo, mais específico, na notícia do assassinato de Bruna, publicada em 2017 pelo jornal pelotense Diário Popular, na versão impressa e no site. Desse modo, desenvolve análise discursiva da notícia a partir de quatro categorias analíticas baseadas em discussões teóricas abordando conceitos como Construção Social da Realidade, Notícia e sua produção, Discurso e Teoria Queer. Para dar luz às teorias citadas, utilizamos pensadores como Berger e Luckmann (2014), Alsina (2009), Correia (2009), Traquina (2005), Sobral (2009) e Butler (2016). Nesse sentido, a pesquisa explora o objeto em questão a partir de aspectos como estrutura do texto jornalístico (técnicas utilizadas na redação), contexto jornalístico e noticioso, valores-notícia

adotados na mobilização do saber de narração jornalístico e, por fim, o discurso enunciado pelo sujeito enunciativo da notícia (Diário Popular). Isso porque falamos do Brasil, país que mais mata travestis e transexuais no mundo, segundo relatório publicado em 2016 pela ONG *Transgender Europe*. Portanto, o trabalho busca demonstrar o posicionamento concordante e invisibilizante do veículo noticioso durante a narração do acontecimento com uma realidade brasileira marcada pelo discurso de ódio. Pois, ainda pode-se destacar que o Grupo Gay da Bahia (GGB) utiliza informações coletadas na mídia para elaborar relatórios anuais acerca do número de LGBTI+ mortos no país. Assim, se conclui que o jornalismo refrata uma realidade em consonância com padrões socialmente aceitos, uma realidade marcada pela homofobia e discriminação dos sujeitos que desconstruem as normas de inteligibilidade dos corpos.

PALAVRAS-CHAVE: Jornalismo. Discurso. Notícia. Queer. Homofobia.

ABSTRACT: The article aims to analyze the refraction of Brazilian homophobic reality by journalism, more specific, in Bruna's murder news, published in 2017 by the newspaper Diário Popular (Pelotas – RS, Brazil). In face of this, it develops a discursive analysis of the news from

four analytical categories, based on theoretical discussions about Social Construction of Reality, News and its production, Discourse and Queer Theory. To give light to the aforementioned theories, we used thinkers such as Berger and Luckmann (2014), Alsina (2009), Correia (2009), Traquina (2005), Sobral (2009) and Butler (2016). In this sense, the research explores the object in question from aspects such as structure of the journalistic text (techniques used in writing), journalistic and news context, news values adopted in the mobilization of the knowledge of journalistic narration and, finally, the uttered discourse by the subject who announced the news (Diário Popular). That's because we talk about Brazil, the country that kills the most travestis and transsexuals in the world, according to a report published in 2016 by the NGO Transgender Europe. Therefore, the article seeks to demonstrate the concordant and invisible positioning of the news vehicle during the narration of the event with a Brazilian reality marked by hate speech. Because, it can still be highlighted that the Gay Group of Bahia (GGB) uses information collected in the media to prepare annual reports on the number of LGBTI + killed in the country. Thus, it is concluded that journalism refracts a reality in line with socially accepted standards, a reality marked by homophobia and discrimination of subjects who deconstruct the bodies' intelligibility norms.

KEYWORDS: Journalism. Discourse. News. Queer. Homophobia.

1 | INTRODUÇÃO

Como o jornalismo se relaciona com a realidade do país que mais mata travestis e transexuais no mundo (TGEu, 2016)? Sendo a notícia o principal produto da atividade jornalística, para responder à pergunta inicial, devemos, portanto entender como esta age na realidade. Até porque, para realizar pesquisas como a da TGEu, utilizam-se dados coletados na mídia. Para tanto, podemos partir da definição de realidade, na perspectiva de Berger e Luckman (2014), entendida como uma qualidade pertencente aos fenômenos que reconhecemos ter um ser independente da nossa própria vontade, ou seja, a realidade se apresenta “pronta” e é anterior aos sujeitos sociais.

Tal abordagem nos permite compreender a linguagem como o meio através do qual a experiência social dos sujeitos se objetiva e é tipificada. Em outras palavras, apreendemos a realidade pela linguagem. Enquanto um campo de atividade humana, também pela linguagem o jornalismo se insere na realidade social, bem como, seu principal produto: a notícia. Esta que pode ser definida como “uma representação social da realidade cotidiana, produzida institucionalmente e que se manifesta na construção de um mundo possível” (ALSINA, 2009, p. 299). Sendo esses “mundos possíveis” interpretações sobre os acontecimentos aos quais se referem, isto é, a realidade discursiva (SOBRAL, 2009) oriunda da negociação de sentido entre sujeito enunciador (quem produz) e enunciatário (a quem se dirige).

Para narrar o mundo em notícias, os jornalistas partilham saberes próprios da tribo interpretativa (TRAQUINA, 2005), que possibilitam formas de ser/estar no mundo,

de produzir, circular e interpretar discursos. Desse modo, o processo de produção da notícia inicia a partir dos valores-notícia, critérios seguidos na escolha de acontecimentos perante tantos outros. Para desenvolver a ação enunciativa (a notícia, propriamente dita), o jornalista segue padrões socialmente aceitos e, muitas das vezes, normativos e hegemônicos.

Assim como a realidade, os “padrões” são anteriores aos sujeitos e perpetuados pelos próprios através de interações sociais. Como exemplo dessas normas de inteligibilidade, podemos destacar os “sentidos” discursivamente inscritos nos corpos, como sexo, gênero e sexualidade. Considerados caracteres construídos (BUTLER, 2016), há quem os desconstrua, os sujeitos constituídos enquanto queer. Ao cruzar a barreira da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2016), tais sujeitos confrontam as noções mais básicas da constituição identitária, além de reforçar o caráter construtivo e cultural dos padrões. Contudo, cruzar uma barreira discursiva é também um jogo de poder, e gera consequências.

2 | SUJEITO ENUNCIADOR E CORPUS DE ANÁLISE

Conforme mencionado, a análise tem por base a notícia do assassinato de Bruna, publicada no site do jornal pelotense Diário Popular em 09 de julho de 2017. Antes de prosseguir, cabe mencionar que, na versão impressa, o acontecimento da morte de Bruna foi publicado um dia após, 10 de julho de 2017. As mesmas informações divulgadas no site foram reorganizadas em dois parágrafos na abertura de uma reportagem sobre assassinatos ocorridos naquele final de semana em Pelotas, São José do Norte e Capão do Leão. O texto noticioso foi veiculado na editoria Segurança da versão impressa.

Ainda, antes de partir para a análise, devemos comentar sobre o sujeito enunciador, isto é, o jornal Diário Popular (DP). Em circulação diária há mais de 120 anos, é o mais antigo do Rio Grande do Sul e ocupa o terceiro lugar dentre os jornais mais antigos do Brasil em circulação ininterrupta. Em formato tabloide e impresso em cores, aborda temas como política, economia, esporte, segurança, cultura e entretenimento. Definido como “testemunha fiel da história e porta-voz dos interesses do sul do Estado” (DIÁRIO POPULAR, 2018), abrange os 23 municípios da Zona Sul do Rio Grande do Sul.

Em 09 de julho de 2017, a manchete no site do DP enunciava: “Jovem é morto a tiros em Pelotas”. A interpelação pelo sujeito no gênero masculino nos move a realizar este estudo, uma vez que temos por objetivo observar a materialidade linguística do texto noticioso para, assim, identificar a refração da realidade homofóbica brasileira pelo jornalismo. Composta por quatro parágrafos, a matéria fala sobre o 57º homicídio cometido em Pelotas no ano de 2017: a morte de Bruno Santos da Silva, de 22 anos (a travesti Bruna). Por se acreditar ser um objeto mais específico, iremos nos deter a analisar

somente a notícia publicada no site, conforme ilustra a imagem 1 abaixo.

The image shows a screenshot of a news article on the website of the Diário Popular (DP). The article is titled "Jovem é morto a tiros em Pelotas" (Young man is shot dead in Pelotas) and is categorized under "Violência" (Violence). The sub-headline reads: "Vítima tinha 22 anos e foi encontrada próximo ao campo do Sudeste, na Ambrósio Perret" (Victim was 22 years old and was found near the Sudeste field, in Ambrósio Perret). The article is written by Vinicius Peraça. The main text reports that a 22-year-old young man, Bruno Santos da Silva, was found dead near a football field in Ambrósio Perret, Zona Leste da cidade. The body of the victim showed signs of aggression, including wounds on the face, and a firearm was found nearby. The article also mentions that the victim was well-known in the neighborhood and that the motive for the crime is still under investigation. A photograph shows a police car at the crime scene. The article includes social media sharing options and a list of related news items.

Imagem 1 – notícia publicada no site do DP

Fonte: site DP (2018)

3 | ANÁLISE E DISCUSSÃO DE DADOS

A partir do até aqui exposto, partimos à análise da materialidade linguística do texto noticioso em questão. Para isso, baseado nas discussões teóricas acerca das principais categorias do presente trabalho, como Construção Social da Realidade (BERGER E LUCKMANN, 2014), Notícia e sua produção (ALSINA, 2009; CORREIA, 2009; TRAQUINA, 2005), Discurso (SOBRAL, 2009) e Teoria Queer (BUTLER, 2016), o estudo se dará através de quatro categorias analíticas: estrutura do texto jornalístico, as técnicas utilizadas na redação do texto; contexto jornalístico e noticioso; valores-notícia adotados na mobilização do saber de narração jornalístico e, por fim, o discurso enunciado pelo sujeito enunciativo da notícia, o jornal pelotense Diário Popular.

3.1 Estrutura do texto jornalístico

Por estar inseridos em uma comunidade interpretativa transnacional, a tribo jornalística (TRAQUINA, 2005), os jornalistas partilham saberes de narração, técnicas de estrutura do texto noticioso e uma linguagem própria. Exemplo disso, é o lide que, segundo Manual da Folha de S. Paulo (2018), “em sua forma clássica, responde às questões básicas da reportagem: O quê? Quem? Quando? Onde? Como? Por quê? (não necessariamente nessa ordem)” (p. 73). Em nosso objeto, o lide foi organizado em dois parágrafos. O primeiro, composto por dois períodos, responde três das seis perguntas básicas do lide.

De forma rápida, concisa e direta, nos dois primeiros períodos é possível saber o quê, onde e quando aconteceu, e ainda, um dos “quem” nos é indicado. Então, podemos compreender que o acontecimento ao qual a notícia enunciada por “Jovem é morto a tiros em Pelotas” se refere é o 57º homicídio ocorrido em Pelotas (grifada para situar a cidade e posto como um quem envolvido, um sujeito ativo, responsável por registrar), no domingo (9). O fato ocorreu na [Rua] Ambrósio Perret, Zona Leste da cidade [Pelotas].

O segundo parágrafo do texto serve como sublide (complemento de informações) e responde mais duas perguntas, além de especificar uma das já respondidas nos dois períodos anteriores. A última linha permite compreender como ocorreu o homicídio, pelo disparo de arma de fogo. Esta última informação é destacada segundo a Polícia Civil (fonte 1) e a Brigada Militar (fonte 2), ou seja, segundo fontes oficiais. No entanto, o lide clássico utilizado pelo jornalista na notícia não responde ao “por quê?” do acontecimento. Tal resposta fica aberta na citação direta, marcada pelo uso de aspas, da fala do tio de Bruna, Israel da Silveira (fonte 3), no último período do terceiro parágrafo. Também é através da fonte 3, em uma citação indireta, que a vítima do 57º homicídio de 2017 é apontada como travesti. O último período da notícia se dedica a informar que a investigação do crime será realizada pela Delegacia de Homicídios e de Desaparecidos. Porém, aparece deslocado ao lado do corpo da notícia e abaixo da imagem utilizada.

Outra técnica comum é a organização da notícia em Pirâmide Invertida (PI). Ou seja, a redação de uma notícia começa pelos dados mais importantes (lide), seguido de informações complementares organizadas em blocos decrescentes de interesse (CANAVILHAS, 2006, p. 5). Assim, a notícia da morte de Bruna foi construída de modo a apresentar os fatos considerados mais importantes/relevantes pelo jornalista nos dois primeiros parágrafos (lide e sublide).

3.2 Contexto jornalístico e noticioso

Ao observarmos a página online da editoria do site do DP na qual nosso objeto foi publicado, predominam notícias envolvendo violência, tragédias e homicídios, identificadas através de cartolas, uma ou mais palavras utilizadas para definir o assunto da matéria acima do título. De maneira geral, tal editoria se presta a informar sobre criminalidade. A notícia do assassinato de Bruna foi classificada com a cartola “violência”. No entanto, o site possui cartolas para homicídios – e a resposta do lide para “o quê” é o 57º homicídio do ano, como apontado. Desse modo, entendemos que a editoria do veículo, em conjunto com a cartola, agrega valor à informação e a situam em um contexto de violência.

Ao noticiar o assassinato de Bruna, o jornalista adota uma conduta interpretativa do acontecido. Na transmissão de tal, não constrói uma “nova” realidade, mas sim, produz uma realidade discursiva em consonância com o sistema de crenças sociais, com os padrões hegemônicos de inteligibilidade. Assim, compreendemos que as notícias possuem papel

ativo na refração e perpetuação de normas acerca dos fenômenos sociais.

3.3 Valores-notícia

Para dar conta da proposta inicial do trabalho, precisamos ainda identificar o que tornou o acontecimento do assassinato de Bruna noticiável. Os valores-notícia servem de “óculos” para os jornalistas ver o mundo e são também partilhados pela tribo interpretativa. Ao nosso objeto, aplicaremos os valores-notícia de seleção, entendidos como os critérios utilizados pelos jornalistas na escolha de um acontecimento perante outros tantos (TRAQUINA, 2005).

O primeiro valor-notícia mobilizado nos salta aos olhos no título: a **morte** de um “jovem”. De acordo com Traquina (2005), este valor é fundamental aos jornalistas e explica o negativismo da comunidade interpretativa refratado diariamente. Outro valor percebido é o **conflito** ou **controvérsia**, identificado pela violência – seja ela física ou verbal, uma vez que o corpo da vítima apresentava sinais de agressão, especialmente no rosto. No objeto, tal valor também se manifesta na cartola da editoria Segurança do DP, e está ligado à **infração** (violação e transgressão de regras), em se tratando de um homicídio. Ainda é interessante lembrar que os acontecimentos possuem diversos valores-notícias, pois estes se ativam em conjunto. E que, além deles, a organização jornalística e a política editorial do veículo também influem na seleção dos acontecimentos enquanto notícia.

3.4 Discurso jornalístico

Ao mobilizar a linguagem de acordo com as técnicas partilhadas pela tribo jornalística (ação enunciativa), o jornalista produz um enunciado sobre o acontecimento da morte de Bruna. Porém, por ser publicado em um veículo de comunicação, entendemos o DP como sujeito enunciador, ou seja, quem produz o enunciado, em função de sua posição de fala como agente no campo jornalístico. A ação enunciativa gera um sentido, produzido entre o DP e seus leitores, com efeito de verdade, caráter sério e relevante e com consequências sobre o contexto no qual a notícia se insere. Segundo Correia (2009), o jornalista, ao proferir um discurso sobre os acontecimentos, o faz respeitando os “valores socialmente aceitáveis”, através de palavras medianamente partilhadas, com raciocínios que se tornam razoavelmente partilhados por todos. Assim, em nosso objeto, observamos que o sujeito enunciador (DP) descreve Bruna (a vítima) como um jovem, ou seja, adota o gênero masculino para definir a identidade do sujeito pelo discurso que sugere a diferenciação dos corpos pela sua materialidade física (o órgão sexual) – tal discurso está em consonância com o padrão de inteligibilidade de sexo, gênero e sexualidade confrontado por Butler (2016), a heterossexualidade compulsória.

No texto, o sujeito enunciador se refere à Bruna sempre utilizando o gênero masculino, em palavras como “jovem”, “morto”, “encontrado”, “Bruno”, “ele”. A identidade travesti (queer) da vítima é identificada de acordo com a fonte 3 (o tio), no terceiro parágrafo da

notícia. Ao adotar citações (diretas e indiretas) de fontes, o jornalista sugere um caráter impessoal do relato, ou seja, a ideia de que o acontecimento estivesse sendo contado por si próprio. E, ao apresentar a identidade queer de Bruna no penúltimo parágrafo do texto sugere, de acordo com as técnicas da PI, que a informação não é relevante à compreensão do fato. Porém, a notícia se insere em um contexto marcado pela violência, uma vez que o Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo (TGEu, 2016). Desse modo, a informação da identidade queer de Bruna se torna um dado relevante à compreensão do evento, que envolve agressões ao corpo e o homicídio, e poderia ser uma resposta a “como?” adotada pelo enunciador. Mas, tal dado foi negligenciado ao adotar as fontes 1 e 2 para responder como ocorreu o acontecimento, o que, mais uma vez, reforça o caráter impessoal do relato e gera um efeito de distanciamento do papel de mediador/interprete do jornalista. Todos esses apontamentos anteriores agem e se inserem na relação entre o sujeito enunciador e o enunciatário na produção do sentido do enunciado, na realidade segunda do discurso refratada pelo objeto de estudo.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir, podemos acrescentar que a negociação do sentido começa na escolha de um acontecimento perante tantos outros, pelos valores-notícia partilhados pela tribo jornalística. A partir de então, o profissional inicia seu saber narrativo e mobiliza a linguagem para produzir certo enunciado – na análise acima, o processo começa com a morte de Bruna, seguida da controvérsia (violência) e infração (homicídio). Contudo, este enunciado será produzido em consonância com padrões hegemônicos considerados socialmente aceitos, partilhados pelos agentes sociais e inserido em um contexto. E, negligenciar a identidade queer da vítima no discurso sugere a negação de outras perspectivas bem como, a produção de um efeito de sentido de acordo com a heterossexualidade compulsória.

E, uma vez que o texto noticioso apresenta a morte de um jovem ao invés do assassinato de uma travesti, o acontecimento não se soma às estatísticas nacionais, sendo que o Grupo Gay da Bahia utiliza dados coletados em matérias jornalísticas para elaborar seus relatórios. Dessa forma, podemos entender que o jornalismo refrata uma realidade em consonância com padrões socialmente aceitos, uma realidade marcada pela homofobia e discriminação dos sujeitos que desconstroem as normas de inteligibilidade dos corpos. No caso específico de nosso objeto de estudo, o sujeito enunciador (DP) não apenas refratou tal realidade, mas a negligenciou e mascarou os números que corroboram no entendimento da realidade homofóbica brasileira.

REFERÊNCIAS

ALSINA, Miquel R. **A Construção da Notícia**. Petrópolis: Vozes, 2009.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A Construção Social da Realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. 36. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

BUTLER, Judith P. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CANAVILHAS, João. **Webjornalismo**: da pirâmide invertida à pirâmide deitada. 2006. 17 f. Artigo – Universidade Beira Interior, Covilhã, 2006.

CORREIA, João Carlos. **Teoria e Crítica do Discurso Noticioso**: notas sobre jornalismo e representações sociais. Covilhã: LabCom, 2009.

DIÁRIO POPULAR. **História**. Disponível em: <<https://www.diariopopular.com.br/historia/>> Acesso em: 09 nov. 2018.

FOLHA DE S.PAULO. Manual da redação: as normas de escrita e conduta do principal jornal do país. 21. ed. São Paulo: Publifolha, 2018.

JOVEM é morto a tiros em Pelotas. Diário Popular. Pelotas, 09 jul. 2017. Disponível em: <<https://www.diariopopular.com.br/seguranca/jovem-e-morto-a-tiros-em-pelotas-125436/>> Acesso em: 26 out. 2018.

LAGATA, Carla; BALZER, Carsten; BARREDO, Lukas. **Informe anual del TMM 2016**: 2.190 asesinatos son sólo la punta del iceberg. Espanha: Transgender Europe, 2016. v.15.

LEVANTAMENTO aponta recorde de mortes por homofobia no Brasil em 2017. Huffpost Brasil. São Paulo, 19 jan. 2018. Disponível em: <goo.gl/Fu2Uex> Acesso em: 29 out. 2018.

SEGURANÇA: Diário Popular. Pelotas: n. 259, 10 jul. 2017.

SOBRAL, Adail. **Do dialogismo ao gênero**: as bases do pensamento do círculo de Bakhtin. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**: a tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional. Florianópolis: Insular, 2005.

ARQUITETURA WAURÁ - DESCRIÇÃO DO PROCESSO CONSTRUTIVO DA CASA TRADICIONAL DO POVO WAURÁ

Data de aceite: 01/06/2020

Data de submissão: 03/03/2020

João Mário de Arruda Adrião

Universidade do Estado de Mato Grosso *campus*
Barra do Bugres, Departamento de Arquitetura e
Urbanismo

Barra do Bugres – Mato Grosso

<http://lattes.cnpq.br/9465711389050291>

Tirawá Waurá

Escola Estadual Indígena de Educação Básica
Piyulaga

Aldeia Piyulaga – Alto Xingu – Mato Grosso

<http://lattes.cnpq.br/0960024893951693>

Thalysson Paulo Alves Pacheco

Universidade do Estado de Mato Grosso *campus*
Barra do Bugres, Departamento de Arquitetura e
Urbanismo

Barra do Bugres – Mato Grosso

<http://lattes.cnpq.br/0350866563331270>

RESUMO: Localizados no estado de Mato Grosso, no Parque Indígena do Xingu, o povo indígena Waurá, tem sua cultura transmitida através das gerações. Esse artigo tem como objetivo documentar o processo construtivo da *pãí*, casa tradicional Waurá, técnica vernacular de construção em madeira, moldada pelo contexto ambiental em que está inserida,

evidenciando o processo de construção praticado por esse povo, que utiliza materiais locais e tira partido de suas características na definição da forma da casa.

PALAVRAS-CHAVE: Etnoarquitetura, Vernacular, Estrutura de madeira, Arquitetura em madeira, Arquitetura indígena.

WAURÁ ARCHITECTURE - DESCRIPTION OF CONSTRUCTION PROCESS OF THE WAURA PEOPLE'S TRADITIONAL HOUSE.

ABSTRACT: Located at the Xingu Indigenous Park, Mato Grosso, the Waurá people, have their culture being transmitted through the generations, including the construction system of their vernacular house, wood construction technique, molded by the environmental context in which it's inserted. This article aims to document the constructive process of the housing, evidencing the process of construction practiced by those people, using local materials and takes advantage of its characteristics in the definition of the shape of the house.

KEYWORDS: Ethno-architecture; Vernacular; Wood structure, Wood architecture.

1 | INTRODUÇÃO

Ao norte do estado de Mato Grosso na região do Alto Xingu (Parque Indígena Xingu) está situada a aldeia Piyulaga, da etnia *Wauja*, onde ainda é viva a prática construtiva tradicional, consequência de um conhecimento ancestral.

Zanin (2006, p22) diz que a arquitetura de culturas indígenas são uma expressão cultural resultante das relações com o contexto físico, social e com as formas de manutenção da vida, aspectos intimamente ligados ao potencial do ambiente.

A etnoarquitetura é entendida como uma arquitetura produzida por uma determinada etnia, onde suas características construtivas têm influência do contexto físico cultural em que ela está inserida. (PORTOCARRERO, 2010. p187)

A casa tradicional indígena, construída de madeira e coberta de palha, tem sua forma definida pelo material utilizado, a espessura adequada de cada peça, a espécie adequada, a época da coleta dos materiais, conhecimento passado de pai para filho ao longo do tempo. Podem apresentar diferenças de dimensões, número de pilares, acabamento das portas, porém todas variações de um mesmo modo de construir.

Segundo relato de um morador da aldeia Piyulaga,

Os nossos ancestrais não tinham condições de viver no mundo, não tinham casa, o povo morava embaixo das árvores. Sol e Lua se preocupavam com o povo, como conseguirmos a moradia para nossos criados. Logo depois perguntava seu avô (Kuamamoto) onde conseguirmos a casa para nossos criados. O avô pediu, Sol e a Lua iram na aldeia do rato (mukuto) para pedir um apoio para copiar o modelo da casa e forma da casa do cacique. Além disso, Sol e Lua retornava na aldeia levantava uma casa enorme e média, para oferecer esta casa para nossos antepassados, para melhorar as condições de vida do povo. Hoje, ainda o povo Waurá continua morar nesta casa, nos mesmos materiais que o antepassado utilizava para construção da moradia. Esta casa é única que os Waurá, temos conhecimentos de construir, sabem quais madeiras pode utilizar, que tempo pode construir a casa, para receber a cobertura da casa é único que os Waura usam sapé. Por isso, os Waurá consideram a natureza como sobrevivente humana, que buscam os recursos necessários utilizar as condições de vida. (Tirawá Waurá, 2018)

Pretende-se neste trabalho apresentar relato do desenvolvimento da construção dessa edificação tradicional, ilustrando as etapas, materiais e técnicas utilizadas pelos nativos. A descrição dessa e outras técnicas construtivas vernaculares podem ser importantes para fomentar a discussão acerca da forma em que interagimos com o ambiente em que estamos inseridos.

2 | MATERIAIS E MÉTODOS

Foi realizada uma visita no local, onde foi possível realizar observações, levantamentos e entrevistas. Durante as observações foi possível fazer registros fotográficos de construções acabadas e em andamento.



Figura 1 - Casas na aldeia Piyulaga

Fonte: Autor, 2017

Para realizar o levantamento utilizamos uma das casas, que atualmente serve de alojamento do ISA (Instituto Socioambiental).



Figura 2 – Alojamento ISA

Fonte: Autor, 2017

Por último, através de um depoimento com o professor Tirawá Waurá, pudemos coletar informações referentes às características e usos da construção.

3 | RESULTADOS E DISCUSSÃO

As casas das etnias residentes no alto Xingu apresentam forma e dimensões similares, são casas de “planta ovalada nas extremidades e um segmento central de lados paralelos, numa extensão que podia chegar a 30 m de comprimento por 13 m de largura” (PORTOCARRERO, 2010. p.129).

A casa tradicional Waurá, *pãĩ*, apresenta diversas dimensões, variando de acordo

com a necessidade da família, que pode ser composta por até 15 pessoas. No centro da casa é o local onde fica acesa uma pequena fogueira, para aquecer durante a noite, onde são preparados alguns alimentos, e a fumaça ajuda a manter seca a madeira e o sapé, evitando assim o apodrecimento precoce desses materiais.

A construção de uma casa dura “5 meses ou mais”. Começa com a seleção e retirada das madeiras adequadas (Matapi, Uya e Talalaka, na língua nativa), de modo a terminar a construção e sua cobertura antes da primeira chuva. A durabilidade de uma casa pode chegar a 7 anos e após esse tempo uma nova casa é construída. Eventualmente a cobertura pode ser substituída, sendo mantida a estrutura da casa (WAURÁ, 2011. p.30).

3.1 Etapas da Construção

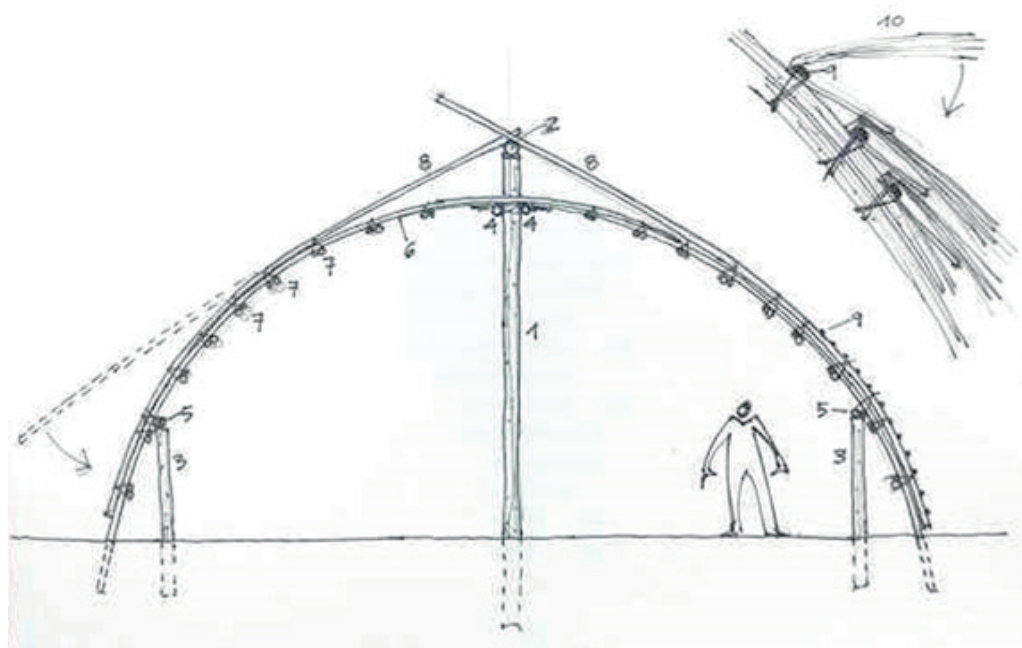
A construção da casa tem início com a colocação de dois ou mais pilares centrais, dependendo das dimensões da casa, e da viga cumeeira.

Em seguida é feita a marcação da dimensão da casa e a colocação dos pilares perimetrais. Nos pilares centrais são amarradas duas vigas intermediárias, cerca de 1,00 metro abaixo da cumeeira e nos pilares perimetrais é amarrada as vigas perimetrais formada por um feixe de 2 ou 3 troncos com 8 a 10cm de diâmetro, para permitir sua continuidade nas partes curvas da estrutura.



Figura 3 – Viga de feixes de madeira apoiada sobre os pilares perimetrais

Fonte: Autor, 2017



- | | | |
|--------------------------|-----------------------|------------|
| 1 – Pilar central | 5 – Vigas periféricas | 8 – Caibro |
| 2 – Viga cumeeira | 6 – Arco | 9 – Ripas |
| 3 – Pilares periféricos | 7 – Espaçadores | 10 – Sapé |
| 4 – Vigas intermediárias | | |

Figura 4 – Corte esquemático de uma casa Waurá

Fonte: Autor, 2017

Os arcos são apoiados e amarrados sobre as vigas intermediárias e periféricas, são troncos de aproximadamente 6cm de diâmetro fixados na base, que definem a curvatura da cobertura/parede, enterrados no solo a uma distância de aproximadamente 0,70m dos pilares periféricos e com espaçamento de 0,60m entre si e curvados.

O processo se repete de ambos os lados, e os troncos são amarrados aos troncos idênticos que são dispostos do lado oposto da casa, formando assim um arco. Nesses arcos são então amarrados feixes de troncos flexíveis, os espaçadores (Figura 4) unindo e mantendo o espaçamento entre eles.

Em seguida são fixados à viga de cumeeira os “caibros” (Figura 4), que são depois curvados apoiando nos feixes de troncos e na viga periférica, e amarrados nestes, definindo assim a forma final da cobertura/parede.

Nos caibros são então fixadas as “ripas” (Figura 4), troncos finos e flexíveis dispostos aproximadamente a cada 0,20m, que vão receber a cobertura de sapé (Figura 04 e 5). Depois da casa coberta, o sapé é aparado na base da casa, ficando ligeiramente elevado do solo, evitando assim a umidade.



Figura 5 – Cobertura de sapé antes e depois de aparada

Fonte: Autor, 2017

4 | CONCLUSÃO

O objetivo desse trabalho foi demonstrar como se desenvolve a construção tradicional do povo indígena Waurá, localizados na região do Alto Xingu, a partir de relatos e materiais gráficos obtidos no local.

Percebe-se que a forma da casa é definida pelas características do material utilizado, peças mais robustas nos pilares e vigas retas, e peças finas e flexíveis nas vigas curvas e “caibros”, que definem o desenho da curvatura da cobertura.

Foi possível demonstrar que existe uma grande ligação entre a construção tradicional e o meio cultural em que ela está inserida, reforçando o conceito de etnoarquitetura, onde seus materiais e processos construtivos estão intimamente ligados à cultura, podendo as casas Waurá ser classificadas como vernaculares, por utilizar materiais e técnicas nativas da própria região em que estão inseridas.

Apesar de haver pequenas diferenças formais entre as construções, é nítido que todas possuem uma mesma tipologia construtiva, esta praticada por inúmeras gerações.

REFERÊNCIAS

PORTOCARRERO, J, A, B. **Tecnologia Indígena em Mato Grosso: habitação**. 1. ed. Cuiabá, MT: Entrelinhas, 2010

WAURÁ, Arapawa. **Arquitetura na aldeia Waurá**. in *Cultura e Sociedade*. Org.: Elias Januário e Fernando Seleri Silva. Faculdade Indígena Intercultural – Universidade do Estado de Mato Grosso. 2011

ZANIN, N. Z. **Abrigo na natureza: construção Mbyá-Guarani, sustentabilidade e intervenções externas**. 2006. 180 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto alegre, 2006.

CULTURA E RELIGIOSIDADE POPULAR, CONGADA EM ANGICAL: BREVE DISCUSSÃO

Data de aceite: 01/06/2020

Data da submissão: 05/04/2020

Vera Regiane Brescovici Nunes

Universidade Federal do Oeste da Bahia –
UFOB – Campus de Santa Maria da Vitória –
Santa Maria da Vitória Bahia. <http://lattes.cnpq.br/8121560686126084>.

Pedro Fernando Sahium

Universidade Estadual de Goiás – UEG-
Anápolis – Goiás CV: <http://lattes.cnpq.br/3455052974561633>

Washington Maciel da Silva

Pós-doutorando em História pela Universidade Estadual Paulista. Doutor em Ciências da Religião e Mestre em História Cultural pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás–Estágio Doutoral em História com a *Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México*. Licenciado em História – Universidade Estadual de Goiás e Licenciado em Ciências Sociais – Universidade Luterana do Brasil. E-mail: washingtonmacieldasilva@gmail.com

RESUMO: O objetivo do presente texto foi discutir conceitos de cultura e religiosidade popular para apresentar a Congada como manifestação cultural que se mantém viva na cidade de Angical localizada na Região Oeste da Bahia. A discussão sobre a religiosidade

popular é trabalhada pelo viés do sincretismo e das práticas religiosas. Fundamenta-se a pesquisa pelas Ciências da Religião, Sociais, Artes e História. Na condução da pesquisa, a religião popular possui função social. Os resultados obtidos sobre a Congada na localidade, contou com a contribuição oral das famílias que participam dos festejos e de uma professora de Artes Visuais. A partir dos relatos se observou a permanência do rito como fenômeno religioso, ele assegura a memória da escravidão e os anseios de liberdade e defesa da cultura africana. Destaca-se que é apenas uma breve abordagem, uma pesquisa em construção.

PALAVRAS – CHAVE: Cultura. Religiosidade. Manifestação Popular. Congada.

ABSTRACT: The aim of this text was to discuss concepts of popular culture and religiosity to present Congada as a cultural manifestation that remains alive in the city of Angical located in the West Region of Bahia. The discussion about popular religiosity is worked through the bias of syncretism and religious practices. Research on Religion, Social Sciences, Arts and History is based. In conducting the research, popular religion has a social function. The results obtained about Congada in the locality, counted

on the oral contribution of the families that participate in the festivities and of a teacher of Visual Arts. From the reports it was observed that the rite remains as a religious phenomenon, it ensures the memory of slavery and the yearnings for freedom and defense of African culture. It is noteworthy that it is only a brief approach, a research under construction.

KEYWORDS: Culture. Religiosity. Popular Manifestation. Congada.

1 | INTRODUÇÃO

O conceito de cultura segundo Wagner (2012), é especialmente grandioso e de alcance além do geográfico, que para entendê-lo muitas vezes parte-se da análise comparativa ao abordar os fenômenos sociais, culturais e religiosos ou até do universo que os envolve. Porém, durante a realização de um estudo é necessário não esquecer-se das particularidades de cada prática, saber, crença e religiosidade amplamente comentados na vasta literatura das Ciências Humanas e Sociais.

Para que houvesse uma maior compreensão sobre a Congada, se fez necessário iniciar esta discussão a partir dos conceitos culturais populares. Para compreendê-los buscaram-se aportes teóricos relevantes, que enfatizassem as formas culturais no desenvolvimento da religiosidade brasileira. Nesse sentido, o Brasil foi palco de um processo de colonização desigual e fragmentado, que permitiu o aparecimento de inúmeras manifestações culturais, muitas dessas como formas de crítica às realidades sociais, com profunda ligação às crenças cristãs, levando em consideração o sincretismo cultural desenvolvido nessas regionalidades.

A religião aqui apresentada mostra uma funcionalidade social, um sistema simbólico, estruturado e estruturante destacado em Bourdieu (1974), que possibilita criticar a realidade social, quer seja por motivações políticas, culturais ou econômicas. As hibridizações étnicas no Brasil fornecem conteúdos simbólicos suficientes para interpretações variadas, e com significâncias diversificadas.

O estudo da congada estabelecida na Bahia permitiu perceber as categorias teóricas citadas nesta pesquisa. Como também, que as formas culturais de interpretação e resignificação estão imbrincadas com as características religiosas populares. A tradição familiar em realizar esse rito popular se revela como fundamental para a manutenção da fé e suas aspirações sociais.

Antigas regiões marcadas pelo sistema escravista mostram uma constância desse festejo popular, que se torna parte da cultural local, com representações da população regional. Assim, a cultura possibilita que futuras gerações conheçam legados anteriores.

Para compreender a Congada, em Angical, foi necessário abordá-la pela ótica da cultura popular e enfatizá-la como uma prática que contém os saberes e uma crença híbrida; pois essa dinâmica do acervo cultural moldou a religiosidade popular no Brasil.

Nesse sentido, relembra-se da colonização como um processo desigual e fragmentado tanto na abrangência quanto na tipologia aplicada às regiões do país, por isso, tal enredo permitiu o aparecimento das várias manifestações culturais e religiosas como críticas às realidades sociais, pois se desenvolveram sincreticamente mediante as vivências locais e “cristianizadas pela coerção”.

Desta forma, o estudo da congada em Angical, objetivou conhecer e divulgar mesmo que sucintamente uma tradição que se repete anualmente, independente das transformações tecnológicas do momento, a tradição é mantida pela herança cultural familiar, revelando-se fundamentalmente conectada à continuidade do rito e a manutenção da fé, porque se inserem aspirações antigas e atuais sociais como uma “prática crítica” — isso é uma religiosidade sincrética. Ainda, é conveniente comentar que as regiões em que o sistema escravista foi mais intenso, a prática possui constância por ter se tornado parte do acervo cultural local.

2 | MATERIAIS E MÉTODOS

A pesquisa está subsidiada pela fonte bibliográfica de cunho fenomenológico, ação essa primordial para o estudo, pesquisa, classificação e organização e análise do fenômeno religioso. Todo o material analisado pertence aos estudos das Ciências Humanas, Sociais e da Religião. Os autores que fornecem os nortes conceituais são: Geertz (1989), Boas (2004), Laraia (2009) e Bourdieu (1974). No suporte Histórico-cultural ampara-se em Azzi (1978), Abdala (2002), Burke (2003), Canclini (1997), Hall (2003) e Wagner (2012).

O material utilizado na pesquisa se baseou em relatos orais e alguns relatos escritos disponibilizados por membros da família Almeida e uma professora de Artes do município. Estas possibilitaram uma abordagem para discussão do contexto histórico das religiosidades populares no Brasil, especialmente a congada e sua relação como pertencente à cultura popular brasileira. O rito rememorado é um processo identitário, ressignificado pela representação e identidade, presentes nas tradições da população regional da Bahia.

3 | NOÇÕES DE CULTURA

A cultura é discutida pela antropologia e segundo Levi-Strauss ocorre a partir da primeira regra ou norma, como uma proibição, por exemplo: o incesto. Pois “[...] os símbolos devem ter uma forma física, pois do contrário não podem penetrar em nossa experiência, mas o seu significado não pode ser percebido pelos sentidos” (LARAIA, 2009 p.56).

A pretensão por um conceito que contemplasse toda espécie humana levou Boas

(2010) a inteirar-se do cotidiano das sociedades consideradas primitivas com o objetivo de elaborá-lo. Assim, percebeu que todos os grupos humanos, não outras formas de vida, manifestam esta propriedade ou capacidade de fazer e receber cultura, com destaque para as produções realizadas ao longo do tempo, como exemplo, todas as manifestações.

Nessas sociedades, Boas (2010) analisou alguns condicionantes grupais como o tamanho reduzido, o desconhecimento da escrita, tecnologia sem máquinas, e a constituição social constituída a partir de laços familiares, para efetivamente comparar se esses fatores contribuíam para as diferenças culturais. Durkheim (2008) adentrou as sociedades primitivas africanas para compreender a cultura totêmica e percebeu que os indivíduos pertencentes ao mesmo clã se consideram parentes, mesmo não apresentando laços de consanguinidade, enquanto que na pesquisa de Boas, as relações sociais ocorrem a partir dos laços consanguíneos.

O objetivo de Boas (2010) era compreender as particularidades, os conhecimentos adquiridos por grupos de sociedades consideradas menos desenvolvidas. Com isso, viu a cultura como um traço distintivo da humanidade. Resistiu em classificar, como outros, em estabelecer diferenças e hierarquias entre determinadas culturas, no sentido de relativizar uma em detrimento a outra.

Ele reagiu ao evolucionismo e propôs que não se utilize nenhum método comparativo puro, só com dados quantitativos para analisar as culturas simples. A comparação por si só não consegue analisar e compreender culturalmente determinado grupo; a sua história é fator preponderante para a descoberta dos traços culturais existentes que compõem determinada comunidade.

O homem, por se constituir de ser dotado de inteligência e fazer uso da linguagem para se expressar, distancia-se do animal exatamente por esses processos orgânicos e sociais. Enquanto orgânico, o homem tem necessidades que, para satisfazê-las, varia de uma cultura para outra. É o que determina a diferença entre o ser humano e o animal e faz com que seja considerado um ser cultural. As ações e pensamentos não são determinados pela genética, mas por um processo de aprendizado. Superando o orgânico, o ser humano, de certa forma, libertou-se da natureza.

No viés do modernismo e contemporaneidade, a cultura pode ser definida em três caracterizações: a primeira se refere ao modo de vida de uma coletividade, ou seja, a um sistema de signos criados pelos grupos sociais; a segunda se refere às obras e práticas da arte, da atividade intelectual e do entretenimento. Não ocorre na dimensão do plano de vida do indivíduo, mas na construção de determinados sentidos. Nesse caso, pode ocorrer como resistência ou valorização do desenvolvimento humano e irão compor esse conceito os diferentes códigos, como: a música, dança, literatura, artes visuais, teatro, audiovisual, arquitetura e artesanato, as indústrias criativas.

A terceira ressalta o fator de desenvolvimento social. Assim, as atividades culturais são realizadas com intuítos socioeducativos diversos para estimular atitudes críticas, como,

por exemplo, o desejo de atuar politicamente no apoio ao desenvolvimento cognitivo de portadores de necessidades especiais, ou em atividades terapêuticas para pessoas com algum tipo de doença quer seja crônica ou não.

Para a Cunha (2010), a cultura ocorre a partir das relações sociais e dos modos de vida de uma sociedade com a mediação do simbólico, para (GEERTZ, 2011), ela acontece em teias de significados que o homem tece com a contribuição das intervenções que sofre e produz com o meio. Essa intervenção no meio ocorre com a intermediação simbólica. Assim, os símbolos são fundamentais para o entendimento de uma cultura, pois sem eles ela não existiria. Seria assim, sob essa forma física, que a cultura se materializa pelo simples fato de o homem não ser apenas produtor de cultura, mas também produto dela, que o molda à medida que vai adquirindo conhecimento.

A religião contribui para a compreensão cultural de determinada comunidade. Através de sistemas simbólicos. Geertz (1989) afirma que os significados individuais possuem sentidos diversos de acordo com o contexto do qual se inserem. São conjuntos de símbolos que se relacionam uns com os outros que resultarão em modelos em relação aos padrões culturais. Dessa forma, para compreender o outro e seu modo de vida, o homem sempre buscou explicações em civilizações anteriores e distintas, percebeu que as relações de causa e efeito diferem entre os indivíduos e suas culturas. Assim, uma das formas de compreensão cultural é a utilização de instrumentos que permitem desvendar e entender o mundo do outro, para assim analisá-lo como um todo, como promovedor e recebedor de cultura, que para Silva (2000), se constitui na construção e consolidação identitária.

4 | RELIGIÃO E AS FUNÇÕES SOCIAIS

A crença e a prática religiosa são “o *ethos*¹ de um grupo torna-se intelectualmente razoável porque demonstra representar um tipo de vida idealmente adaptado aos estados de coisas atuais que a visão de mundo descreve” (GEERTZ, 2011, p. 67). Situa-se o indivíduo moral e esteticamente num mundo estruturado através do que sistemas simbólicos. Assim, a “religião como uma língua ou, um instrumento de comunicação e conhecimento, veículo simbólico há um tempo estruturado e estruturante, se constitui quanto ao sentido dos signos e do mundo que os primeiros permitem construir”(BOURDIEU, 1974, p. 28).

As funções sociais desempenhadas pela religião por um grupo ou uma classe,

1. “Se refere, aos aspectos morais (e estéticos) de uma dada cultura, os elementos valorativos. O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético, e sua disposição é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete (...) torna-se intelectualmente razoável porque é levado a representar um tipo de vida implícito no estado de coisas real que a visão de mundo descreve. Essa demonstração de uma relação significativa entre os valores que o povo conserva e a ordem geral da existência dentro da qual ele se encontra é um elemento essencial em todas as religiões, como quer que esses valores ou essa ordem sejam concebidas. O que quer que a religião possa ser além disso, ela é, em parte, uma tentativa (de uma espécie implícita e diretamente sentida, em vez de explícita e conscientemente pensada) de conservar a provisão de significados gerais em termos dos quais cada indivíduo interpreta sua experiência e organiza sua conduta” (GEERTZ, 2011, p.93).

diferenciam-se de acordo com a posição que este ocupa na estrutura das relações de classe e na divisão do trabalho. As relações de transação, concorrência que se estabelecem no interior do campo religioso, constituem o princípio da dinâmica deste campo. O sistema de símbolos atuará a partir de significados individuais, que terá sentido diverso de acordo com o contexto da qual se inserem, pois “São abstrações da experiência fixadas em formas perceptíveis, incorporações concretas de ideias, atitudes, julgamentos, saudades ou crenças” (Geertz, 1989, p. 68). Em outras palavras, são conjuntos de símbolos que se relacionam uns com os outros que resultarão em modelos em relação aos padrões culturais.

Segundo Geertz (1989), o homem seria incompleto sem a ajuda do padrão cultural, assim, ele necessita e depende do símbolo ou do sistema simbólico para viabilizar sua existência; a religião é parte integrante da cultura por ser constituída de sistema simbólico que dá significado à vida de uma comunidade. Por desempenhar tais funções, agrega ao longo do tempo bens simbólicos que são incorporados ao contexto histórico-político e cultural, passíveis de mudanças e novas (re) significações (GEERTZ, 2011).

5 | RELIGIOSIDADE POPULAR NO BRASIL

No Brasil, os diferentes cultos preocuparam as autoridades eclesiásticas espalhadas pela colônia, que impuseram doutrina oficial sobre todos, do colono até o escravo. A diversidade de santos e ritos religiosos incomodavam à sociedade eclesiástica, ações devocionais que fugiam do “perfil pregado” pela liturgia católica. A consequência de tal conflito cultural, foi a (i)enculturação católica do escravo ao se ser coagido (literalmente) a adaptar-se ao culto cristão e a sua ritualística como a crença predominante — pelo menos foi objetivo do colonizador, porém o sincretismo é a capacidade de resistência da religiosidade popular por meio do culto à memória no presente. Isso possibilitou a densidade da diversidade religiosa do popular; reconhecem-se as regionalidades do culto católico, que condicionaram diferentes maneiras de celebrar os mesmos santos e ritos religiosos. O festejo ao santo era claramente uma ação religiosamente sincrética, expressada pela missa, procissão, romaria ou novena.

Nesse sentido, os santos e ritos sofreram profundas ressignificações mediante a vivência com herança cultural e a realidade social experimentada naquela época, conduzindo à construção regionalizada da cultura e da estrutura social. Como observa Azzi (1978),

[...] os santos e anjos, tradicionalmente louros, foram aqui obrigados a imitar os homens - nem todos brancos, alguns pretos - muitos mulatos – tornando-se eles também, brancos, pretos, mulatos. Até nossa senhora amulatou-se e engordou- criou peitos de mãe nas mãos de nossos santeiros. E do próprio Cristo imagem que mais se popularizou no Brasil foi a do judeu bem moreno, o cabelo e a barba pretos, ou então castanhos, e não do nosso senhor ruivo, que supõe a ser histórico ou o ortodoxo.(AZZI, 1978,p.66)

Assim, o catolicismo oficial diluiu-se em meio às diversas religiosidades que regionalmente foram criadas e recriadas, ficaram conhecidas como crenças e ritos do Catolicismo Popular (AZZI, 1978). A colonização foi um campo fértil para miscigenação étnica, cultural e religiosa, sobretudo, porque houve (i)enculturação religiosa, que não perdeu a sacralidade e nem sua efetividade, mas (re) significou-se ao recriar todo um novo *ethos* religioso específico do campo religioso brasileiro - Catolicismo ao modo brasileiro.

A formação da sociedade brasileira, com sua mistura de etnias, culturas e religiões produz uma sociedade tangivelmente híbrida (CANCLINI, 1997). Por sua vez, o multiculturalismo manifesta-se pela diversidade religiosa, pela fragmentação dos vários indivíduos e suas experiências. A sociedade, devido a esses fatores, é considerada multicultural, como delega Hall (2003),

[...] conheço intimamente os dois lugares, mas não pertenço completamente a nenhum deles. E esta exatamente a experiência diáspora, longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda, perto o suficiente para entender o enigma de uma chegada sempre adiada.(HALL, 2003, p.415)

Os encontros sociais e culturais, acima descritos, formaram uma religião também plural, com várias formas de composição social e variadas maneiras de representar a devoção aos santos. Hoje, apresenta-se um Brasil multicultural, que sobrevive nas circularidades culturais expostas pelas festas religiosas, como a congada. É neste exemplo, que se pode ver o diálogo e interação cultural em pleno funcionamento na circularidade cultural de uma prática ou tradição. Como constatou Burke (2003),

[...] devemos ver as formas híbridas como os resultados de encontros múltiplos e não como o resultado de único encontro, quer encontros-sucessivos adicionem novos elementos a mistura, que reforçarem os antigos elementos.(BURKE, 2003, p. 31)

Burke (2003), não tem o objetivo de definir ou encerrar a discussão sobre o hibridismo cultural, mas, aponta para a importância da circularidade cultural e aqueles que a compõem. Contudo, deve-se lembrar do conflito, afinal, as sociedades híbridas ainda sofrem com a marginalização de suas práticas, crenças, tradições ou cosmovisão pela *mirada* eurocêntrica. Isso não quer dizer que a cultura popular segundo a diversidade religiosa, foram facilmente aceitas pelo modelo eclesiástico, o que ainda se percebe é a marginalização da religiosidade popular como um espaço “não sagrado” e ligado ao profano (lembrando que são alguns casos). Pode-se afirmar, todavia, que existe uma relação de dominante e dominado presente no campo religioso, por meio da suposta hegemonia do mito fundador, que legitima tradição do colonizador e posiciona o colonizado simplesmente como um herdeiro cultural, ao condicioná-lo à submissão do conteúdo e a prática cultural repassado para o popular.

Nesse sentido, afirma Abdala (2002),

[...] há diferença na veiculação dessas culturas, elas foram difundidas, sobretudo através de texto - textos impressos são compostos, na oralidade, por meio das causas, contos mitos e lendas populares. Esses dois tipos de culturas podem coexistir lado a lado em

um mesmo território, entendemos que são esses povos colonizados pela Ibéria, nas Américas e na África. (ABDALA, 2002, p. 16-17)

A distinção entre os povos ou etnias era lembrada a partir da narrativa do colonizador, devido ao discurso fundante de pureza que visava legitimar e enaltecer à sua historicidade, segundo o princípio da teologia tradição católica ao promover a conquista e colonização ultramarina. O culto sincrético é uma forma da religiosidade popular, que evidencia às suas próprias lógicas segundo a resistência autorreguladora do catolicismo popular. Contudo, as interações entre as culturas no território são inevitáveis e, conseqüentemente, a hibridização da cultura religiosa e étnica, assim, esse caminho tornou-se o espaço da devoção do popular.

6 | CONGADA NO BRASIL

A congada é uma expressão cultural e religiosa, de influência africana, que em algumas regiões brasileiras homenageia principalmente São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. O contexto é o mesmo em todos os estados, variando os passos de dança e os instrumentos utilizados.

Segundo Tinhorão (2000), a primeira coroação de rei foi em uma irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em Pernambuco. Ainda afirma que a coroação de congo era tradição lusitana no século XVI. Já para Brandão (1986) destaca que a congada é uma criação popular, coletivizada, persistente, tradicional e reproduzida por meio dos sistemas comunitários de transmissão do saber. Contudo, apresenta características singulares de cada região, mas há semelhanças como a presença da corte real, que possuem nomes de reinos africanos como Congo ou mesmo Moçambique.

A festa é realizada anualmente, e tem como objetivo louvar seus santos protetores, os santos dos pretos, como: São Benedito, Santa Ifigênia e Nossa Senhora do Rosário. A particularidade da festa é o coroamento do rei negro e o louvor ao santo católico que torna a festa diferenciada. A congada é composta por elementos ricos em significados que representam as singularidades de cada comunidade.

Silva (2012) afirma que,

a corte assim como a família real ou reino do Congo é comum em todas as manifestações, o rei, que possui em sua maioria um nome de origem africana, a rainha, príncipes e princesas, são considerados tradição entre os congadeiros possuindo permanência vitalícia. A corte é o grupo de pessoas mais próximo da família real, compondo-se de fidalgos, secretários, cacique, general e capitão, e as crianças que participam da manifestação cultural são sempre chamadas de conguinhos. O cortejo é o momento que define o início da celebração nas ruas, sempre após a missa realizada dentro da igreja em homenagem ao santo específico, este momento é marcado pelo encontro da corte e dos ternos nas ruas ou praça onde será realizada a homenagem ao santo padroeiro, este também é o momento de entoarem cantos, danças e a encenação. Os *ternos* são os - brincadores ou soldados, músicos oficiais da festa, os instrumentos utilizados por eles são em sua maioria, tambores, caixa, reco-reco, violão, cavaquinho e pandeiro. (SILVA, 2012, p.7)

Assim, o ritual segue na companhia do capitão que acompanha com um bastão e um apito, marcando o ritmo. A vestimenta da família real é a mais luxuosa e segue à frente do cortejo. A Congada é uma tradição cultural relacionada aos negros e acompanha as gerações futuras, sobretudo, por meio da oralidade e da ancestralidade norteando suas organizações, assim como a herança do universo simbólico e cultural das sociedades africanas, que Canclini (1997), entende como partes de uma teatralização. Essa teatralização simbólica é demonstrada pelas vestimentas e instrumentos como tambores maracanãs (caixas grandes) e o ripiliques (caixas pequenas) utilizados nos rituais, que dramatizam a luta e história dos negros.

6.1 A Congada no Município de Angical

Na região oeste baiana, localiza-se a cidade de Angical, a uma distância de 620 quilômetros de Brasília capital federal. A cidade é conhecida pelas manifestações culturais (não somente a congada), mas também a música local, que faz dessa pequena cidade um espaço representativo da cultura do estado.

A congada na cidade iniciou-se com uma família de sobrenome Almeida que se instalou naquele local. De acordo com relatos orais de um descendente, os irmãos Almeida como eram chamados, instalaram-se no século XVII no sítio do Brejo de Angical vindos de Portugal, escolheram o local, para suas atividades agrícolas e pecuárias, com isso empregaram mais de trezentos escravos procedentes do Congo e Angola como mão de obra na fazenda. Fundaram a cidade e construíram a Igreja de Nossa Senhora Santana. A família incentivava os escravos para que praticassem os costumes de sua terra.

Os irmãos Almeida presentearam os escravos com a imagem da Virgem do Rosário, que passou a ser padroeira local, como também foi escolhido o dia primeiro de janeiro para celebração do seu festejo. Assim, o mito fundador dessa manifestação foi à imagem de Nossa Senhora do Rosário. Quando se refere a mito fundador Hall (2003) destaca,

Os mitos transitórios: não apenas estão fora da história, mas são fundamentalmente históricos. São anacrônicos e têm a estrutura de uma dupla inscrição. Seu poder redentor encontra-se no futuro, que ainda está por vir. Mas funcionam atribuindo o que predizem à sua descrição do que já aconteceu, do que era no princípio. Entretanto, a história, como a flecha do Tempo, é sucessiva, senão linear. A estrutura narrativa dos mitos é cíclica. Mas dentro da história, seu significado é frequentemente transformado.(HALL, 2003, p.29-30)

Estes escravos organizaram a festa e rituais oriundos de sua pátria. Introduziram a congada, que a princípio era composta por até quarenta integrantes, de calças e camisas brancas e anáguas engomadas. O xale de cores vivas atravessavam os ombros. E de suas pontas prendiam laços e fitas. Sobre a cabeça um capacete revestido por penas e fitas coloridas.

O mestre de cerimônia possui a autoridade de chefe, é denominado de Rei Congo, a ele compete dirigir os movimentos, as cantorias e demais atividades. É escolhido pelos

membros, é sempre o mais velho. A forma de vestir difere dos demais, usa capa e coroa.

Desde a abolição o festejo passou a ser assumido por pessoas da sociedade, como os seus promotores, que representam ao mesmo tempo, rei e rainha, precedendo sempre uma promessa à Virgem do Rosário para alcançar uma graça. A pessoa responsável pelos festejos prepara-se para a festa durante todo ano. As comemorações iniciam-se com um cortejo em que o Rei todo paramentado com rica capa púrpura acompanhado pela rainha, trajada com joias e ricas roupas e adornos, saem as ruas acompanhados pelos seus pajens e cortesãos ao ritmo de tambores e reco-recos. Cantando músicas como:

“Marcha/ marcha,/ e vamo-nos embora/ toca sicumbi. Para o nosso Rei passar.Lê, Lê, Lê/ toma lá chimbambuê/ e o ammê/ para curiá”.² Ao chegar à igreja pedem licença com a musica:” licença pedimos hoje/ A Senhora do Rosário/ Nós vamos festejar”. E continuam na igreja:

“Minha virgem do Rosário/ hoje é o vosso dia/ (bis) aqui está quem vos festeja/ com prazer e alegria”. (bis).

E assim seguem as músicas e a celebração. Na ausência do padre, reza-se a ladainha em honra a virgem do Rosário.

Depois da abolição o festejo foi aberto à população em geral. Cada um contribui da forma desejada. Os contribuintes são considerados “irmãos de mesa”. Atualmente a Congada em Angical é uma manifestação popular, a cidade se enfeita a cada dia primeiro de janeiro para receber uma centena de fiéis, que chegam para o festivo evento. No dia de reis, o Congado visita as lapinhas e os presépios com indumentárias compostas por chapéus com fitas coloridas, xale e coroa.

Segundo Cardoso (2016),

o Congado, ao mesmo tempo que faz referência à coroação dos reis do Congo também homenageia Nossa Senhora do Rosário. Além dos elementos integrados por parte do cristianismo, com o passar das décadas e a disposição de novas matérias-primas e formas de produção de vestimenta, o único elemento que se mantém artesanal é o tambor manuseado pelo membro conhecido como caixeiro. Além desse elemento o Congado reúne a bandeira da santa e os “capacetes” (chapéus enfeitados em forma pontiaguda). (CARDOSO, 2016, p.30)

Essa manifestação é tradicional na cidade e perdura até na atualidade, porém, como há poucos registros escritos, muitas outras cantigas e instrumentos podem ter deixado de serem usados nas comemorações mais recentes.

7 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar cultura é compreender etnias, culturas e civilizações; uma ação importante para entender as manifestações culturais como fontes do fenômeno religioso. A partir de diferentes práticas, somam-se elementos que irão constituir os costumes e crenças. A religião contribui para apreensão a partir de seus atos simbólicos, seja por meio da prática

2. Material fornecido pelo descendente da família Almeida.

sincrética ou não. Mas, neste texto, discutiu-se a religiosidade pela ótica do catolicismo popular, tendo como o fato primordial para sua dinamização, a colonização e a inserção da cultura africana no processo de formação cultural, político, social e religioso.

O Brasil é um país multicultural, nesse sentido, cada região apresenta suas diversidades culturais por meio de suas manifestações populares como foi apresentada na região do oeste baiano, a cidade Angical. Que mantém viva a Congada. Uma festa de origem negra, mas que atualmente é de acesso a todos que se identificam com a prática. Estudar a cultura é permitir que futuras gerações tenham conhecimento e convivência com o legado. A religiosidade popular é composta pelas várias práticas, ritos, saberes gestos que constroem o sentido das representações e identidades do popular.

O Brasil é um país enriquecido pelo multiculturalismo devido às formas da colonização, e se revela tangivelmente como um local para religiões sincréticas devido aos históricos e constantes contatos culturais híbridos. As culturas populares regionais são marcadas pela tradição na linhagem familiar que garante continuidade do rito na sociedade local. A memória e tradição são fundamentais para permanência da cultura de um povo, etnia ou grupo e conservação de um rito religioso, como a congada no município de Angical que se mantém viva por meio das ações da sua comunidade.

REFERÊNCIAS

ABDALA, Junior Benjamim. **Fronteiras Múltiplas Identidades Plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural**. São Paulo: SENAC, 2002.

AZZI, Riolando. **Formação Histórica do Catolicismo Popular Brasileiro**. In: AZZI, Riolando, et al. **A religião do Povo**. São Paulo: Paulinas, 1978. p. 44-71.

BOAS, Franz. **Antropologia Cultural**. Trad. Celso Castro. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. **A mente do ser primitivo**. Petropolis: Vozes, 2010. Coleção Antropologia.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas: Gênese e Estrutura do Campo Religioso**. (Org). Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1989.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. Coleção primeiros passos. Ed. Brasiliense, 7º edição, 1986. p.56.

CARDOSO, Evanildo Santos. **Manifestações da Cultura e do Sagrado em Barreiras e Angical – Bahia**. Entre-Lugar, Dourados, MS, v.7, n.13, 2016

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas – para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997.

CUNHA, N. **Cultura e Ação Cultural**: uma contribuição a sua história e conceitos. São Paulo: SESC, 2010.

DURKHEIM, É. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. 3ª ed. São Paulo: Paulus, 2008.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC Ltda, 1989, 2011.

HALL, Stuart. **Da Diáspora identidades e mediações, culturais**. Belo horizonte, Brasília: UFMG e UNESCO, 2003.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 24. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

RUBIM, Antônio Albino Canelas: RUBIM, Lindinalva. **Políticas Culturais entre o possível e o impossível**. Anais do II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult). Salvador: FACOM/UFBA, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

TERRIN, Aldo Natale. **Antropologia e Horizontes do Sagrado: culturas e religiões**. Trad. Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil colonial**. São Paulo: Editora 34, 2000.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo. Cosac Naify, 2012.

ENTRE ILHAS: ORIGENS, DESVIOS E NARRATIVAS NA MEDIAÇÃO CULTURAL

Data de aceite: 01/06/2020

Data de Submissão: 13/03/2020

Andressa Argenta

Universidade do Estado de Santa Catarina -
PPGAV/CEART/UDESC
Florianópolis - Santa Catarina
<http://lattes.cnpq.br/7154071800822009>

Carolina Ramos Nunes

Universidade do Estado de Santa Catarina -
PPGAV/CEART/UDESC
Florianópolis - Santa Catarina
<http://lattes.cnpq.br/5448524601348039>

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

RESUMO: Este texto problematiza o termo mediação cultural a partir de diversos aportes teóricos, tanto da área das artes visuais, quanto da arte educação, como também da educação e da filosofia. A partir de levantamentos bibliográficos, o texto pretende trazer as origens de algumas conceituações em torno da temática de mediação cultural, concomitante a duas pesquisas em realização, para ampliar

e desdobrar essa noção para o campo da cultura, da educação e da arte. Nesse percurso de escrita, a mediação se torna uma potência para a invenção, saindo de parâmetros pré-estabelecidos ao navegar por entre ilhas, cruzando investigações que perpassam a cartografia, a narrativa, o devir e a fabulação, temas investigativos das autoras do presente artigo que se encontram em processo de doutoramento.

PALAVRAS-CHAVE: Artes Visuais; Mediação cultural; Narrativas; Fabulação; Cartografia.

BETWEEN ISLANDS: ORIGINS, DEVIATIONS, AND NARRATIVES IN CULTURAL MEDIATION

ABSTRACT: This text problematizes the term cultural mediation from various theoretical contributions, both in the area of the visual arts and the art education, as well as education and philosophy. Based on bibliographical surveys, the text intends to bring the origins of some conceptualizations around the theme of cultural mediation, concomitant to two researches in progress, to broaden and unfold this notion for the field of culture, education and art. In this writing process, mediation becomes a power for invention, leaving pre-established parameters

when navigating between islands, crossing investigations that pervade cartography, narrative, becoming and fable, investigative themes of the authors of this article which are in the process of being a doctor.

KEYWORDS: Visual arts; Cultural mediation; Narratives; Fiction; Cartography.

ORIGENS...

Quais as origens da mediação? Seria a mesma da mediação cultural? Ao procurar em dicionários tem-se uma série de verbetes com o termo *mediação*, mas com conceitos completamente diferentes. Derivada do latim *mediatio e mediari* seria “*intervir, colocar-se entre duas partes*”, ainda *de medius* que seria “*meio*”. O termo *mediação* no dicionário brasileiro da língua portuguesa¹ possui diferentes definições: “*Ação ou efeito de mediar. Ação de auxiliar como intermediário entre indivíduos ou grupo de pessoas; intervenção*”; no sentido religioso temos “*ação de interceder junto a uma divindade (santo) para conseguir sua proteção*”; na noção jurídica seria um “*procedimento que busca o desenvolvimento de um litígio (de maneira amigável), através da utilização de um intermediário entre as partes conflitantes*”. O termo *mediação*, também é utilizado na comunicação por ser uma operação semiótica de tradução (DARRAS, 2009, p.35), em que a mediação seria um processo de acompanhamento semiótico de inter-relação necessária que intervém em cada ocasião dos signos, ou seja, uma espécie de mediador como um dispositivo, máquina ou humano, uma espécie de intérprete que se insinua no processo semiótico elementar “para lhe inserir os interpretantes destinados a facilitar, efetivar, enriquecer, ampliar e mesmo questionar o processo interpretativo” (DARRAS, 2009, p.35).

Por outro lado, tem-se a palavra *mediação* junto com o termo *cultural*, e será sobre esta junção que se pretende discorrer e desdobrar neste artigo, abordando suas origens, além de desvios e narrativas nas perspectivas de duas pesquisas em desenvolvimento de doutorado, aqui presentes.

Então o que seria a mediação cultural? Dentro da concepção e área do ensino das artes visuais, seria um espaço de educação dentro de museus e instituições culturais semelhantes, para que seus acervos e ou objetos de exibição sejam articulados, de modo a propiciar possíveis ressignificações ao público. Segundo Favaretto (2007) em suas conferências, é necessário problematizar o universo da função educativa, o ideal de cultura e arte dessas instituições em que o mediador se insere.

O conceito de educação como mediação segundo Ana Mae Barbosa (2009) vem sendo construído ao longo dos séculos. Sócrates, John Dewey, Vygotsky e muitos outros autores atribuem ao sujeito, ou grupo social, o encargo da aprendizagem, colocando o papel do professor como um organizador, estimulador, questionador, aglutinador. Entretanto o professor mediador é tudo isso. E então o que seria o *mediador cultural*?

1. <https://www.dicio.com.br/mediacao/>

Para tanto, é importante problematizar alguns paradigmas sobre a mediação e o professor mediador. Nessa perspectiva, Bernard Darras (2009) apresenta que, no domínio cultural artístico, podemos distinguir duas abordagens de mediação: a diretiva e a construtivista. A mediação diretiva impõe um único tipo de compreensão cultural, fornece só um modo interpretativo. Já a mediação construtivista contribui para a construção dos processos interpretativos pelo “destinatário” da mediação por meios problemáticos, interrogativos, práticos e interativos. Essa abordagem ancora-se em um processo de imersão, em que a mediação se faz de maneira não formal no meio cultural; ou seja, no diretivo a mediação é um dispositivo formal de transmissão de conhecimento “erudito”, dividindo entre “aqueles que sabem e aqueles que não sabem”; e no sentido construtivista, a mediação é troca, no sentido de compartilhamento.

A “mediação” tradicionalmente exercida em espaços como ateliês, por meio de visitas guiadas, sendo diretivas, pautando-se na informação, no discurso dos historiadores, críticos e curadores. Esse modelo de mediação afirma e confirma o lugar da obra e do autor, no caso do artista no mundo da arte. Sendo assim, afasta o sujeito que queira se aproximar, pois é um discurso pautado em questões objetivas e específicas, de verdades estabelecidas. Este dispositivo nada mais é que uma herança elitista excludente, que desconsidera o olhar próprio do espectador. Entretanto, a prática da mediação está passando por transformações em consonância com os paradigmas contemporâneos do campo da arte e da própria arte/educação e educação. (COUTINHO, 2009, p.172).

Historicamente, a função do mediador surgiu por distinção de ofícios conexos, como por exemplo, o ofício do professor. A criação do Ministério da Cultura, provindo do Ministério da Educação, evidenciou a questão de quem tornaria possível o acesso ao maior número de obras de arte e à cultura (CAILLET, 2009). Nos anos 1960, André Malraux aposta na estimulação do encontro com obras primas acompanhada de uma política de agenciamento às casas de cultura; sendo que nesse momento os professores exerciam a função de serviços pedagógicos, “a mediação surge da dificuldade desses serviços que passaram a reconstruir a escola em espaços culturais” (CALLET, 2009, p.74). Na década de 1990, o fluxo de público que passa a frequentar museus e espaços culturais foi se expandindo, de forma que surgiu a necessidade de ‘se educar’ esse grande público de “fruidores”. Em contrapartida, o movimento de arte/educação no Brasil vinha “trabalhando em busca de diminuir o abismo entre o campo da arte e o da educação, universos conflituosos até mesmo de difícil interpenetração” (COUTINHO, 2009 p.173). Desejando entender essa “fruição” como um processo de aprendizagem, de apropriação de conhecimento, Barbosa nos evidencia que:

O descompromisso da arte com a rigidez dos julgamentos que se limitam a decidir o que é certo e o que é errado estimula o comportamento exploratório, válvula propulsora do desejo de aprendizagem. Por meio da arte, é possível desenvolver a percepção e a imaginação para apreender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica permitindo analisar a realidade percebida e desenvolver a criatividade de maneira

A educação como um exercício de mediação vem sendo construído ao longo dos séculos tendo o professor exercido diversos papéis, entre eles o de professor mediador. Ensinar não é *transferir conhecimento*, mas criar possibilidades para sua produção e/ou sua construção. (FREIRE, 2013). Quem ensina, ensina alguma coisa a alguém, ninguém aprende nada sozinho, Paulo Freire consagra na contemporaneidade essa ideia. No entanto, a ação do educador não se reduz a transmissão de conhecimento, mas ativa a construção de tramas que articulam conteúdos, mundo, vida, experiências (próprias e dos outros) num todo bastante complexo, pois como afirma Martins, a mediação é um estar entre, “[...] compreendida não como uma ponte entre quem sabe e quem não sabe, entre a obra e o espectador, mas como um ‘estar entre muitos’ [...]” (MARTINS, 2007, p. 07).

Diante da afirmação acima, o mediador fica situado no entre, sem um solo físico de ancoragem, mas em uma margem profícua de norteamento do seu percurso. Esse percurso não é solitário, mas encontra outros interlocutores, necessários para que a solidão não consuma o mediador dentro de seu próprio mundo e o limite ao navegar. Martins frisa que:

Em nosso percurso de pesquisadores, olhamos para a prática de outros professores da maneira que olhamos para nosso próprio trabalho de educadores. Um exercício de olhar para nós mesmos e pensar nossas ações olhando também para ações de outros, em reflexões que nos alimentam como professores- pesquisadores, tendo como foco a própria ação mediadora [...] O estar entre muitos nos coloca na posição de quem também há de viver uma experiência, estendendo-a a outros, uma vez que a vivemos com intensidade. (MARTINS, 2007 p.07)

O exercício, muitas vezes difícil, de olhar a nós mesmos e olhar ao outro como se estivéssemos nos observando, corrobora para que o mediador continue na fresta, na dobra, no devir entre espaços de arte e educação.

DESVIOS...

Estar entre muitos potencializa encontros (seja com o objeto de arte, história, espaço, artistas, curadores, conceitos). Neste sentido, a ideia de *intermezzo* de Deleuze (2005, p.44) é pertinente, pois o mediador é aquele que se encontra entre as coisas, as informações, as histórias contadas e criadas. A mediação é um ato de se colocar em presença, para que experiências individuais se tornem fluxos em uma experiência coletiva, desbravando territórios desconhecidos, viajando e descobrindo novas paisagens, pois para Martins é,

Andar. Trilhar. Percorrer. Deslocar-se. Mover-se. Inquietar-se. Parar. Olhar. Observar. Contemplar. Achar estranho. Encantar-se. Surpreender-se. Conversas. Perguntas. Respostas. Dúvidas. Interação. Conexão. Escutas. Falas. Respiração. Silêncio (MARTINS, 2012 p.07).

Entre instituição, objeto, obra, ação cultural e espectador etc., estudam-se de forma mais atenta os processos de construção do percurso de um mediador – diferentes modos de produção, de criação e de procedimentos artísticos. Reverbera, nessa ação, o tempo desta criação com o outro, não como um saber estanque e estagnado, mas como dimensão discursiva perante diferentes contextos, necessários para adequarem-se às diversas situações que ocorrem em uma instituição cultural.

Há uma interface propositiva de criação na prática do mediador, espaço de troca entre e com o outro. Algo com potência para o pensamento do todo o campo da arte e da mediação cultural coabitando o mesmo lócus, possibilitando a mediação refazer-se, compor-se e recompor-se a cada troca com o outro, criando nós em suas linhas.

Nessa perspectiva, não se pode perder o ponto de vista da arte, nem da educação, muito menos do ato criador propositor e do exercício do pensar, seja no espaço, ou no tempo e condição dados.

Quando se fala de mediadores, surgem inúmeras inquisições diante da sua existência. Como ocorrem as mediações em instituições culturais? Onde elas acontecem? Quais são suas peculiaridades? Como criar brechas de acesso que fazem aparecer o /entre/ nas mediações?

Ser mediador, mobilizando a aprendizagem cultural da arte, é encontrar brechas de acesso, tangenciando assim os desejos, interesses e necessidades destes aprendizes, antenados aos saberes, sentimentos e informações que eles também transmitem, participando do complexo processo de comunicação. É preciso pensar em desafios instigadores e estéticos com comentários estimulantes e questões instigantes para as quais não há respostas óbvias. (MARTINS, 2011, p. 18).

Tangenciar os desejos e necessidades do público é um dos focos do mediador diante de sua brecha espaço e tempo em uma tarde qualquer em um museu qualquer. Muitas serão as particularidades e ao mesmo tempo as semelhanças encontradas entre grupos, visitantes anônimos ou olhares tateantes quando entram pelas portas da instituição cultural.

Faz-se pertinente considerar as relações estabelecidas por Coutinho (2007), que pontua a necessidade ou a relevância para que o mediador “busque entender a sua ação mediadora em seu contexto específico” (COUTINHO, 2007, p. 53). Quando se insere em uma mediação, entra-se na perspectiva de experiência, experiência como paixão, conforme relata Larrosa (2014):

Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão. Não se pode captar a experiência a partir da lógica da ação, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito agente, a partir de uma teoria das condições de possibilidade de ação, mas assim mesmo enquanto sujeito passional. E a palavra paixão pode referir-se a várias coisas. (LARROSA, 2014, p. 28).

Sendo o sujeito da experiência, nesse caso, um sujeito propositor de mediação, um apaixonado, que habita o território da instituição. Esse mediador, sujeito de experiência,

além de habitar um território de passagem, propõe lacunas, respiros no mundo em que vive, para potencializar a escuta do seu entorno e daí derivar as suas ações. No entanto, como operar nesse lugar que tende a engessar a relação entre público e obra diante de um caminho que indaga a necessidade de um conhecimento prévio de uma obra ou até mesmo uma relação pré-estabelecida com a arte para que haja uma proficiência na mediação? Ou, ainda mais, como confrontar o mediador com seus medos diante do desconhecido?

NARRATIVAS...

Cabe considerar, nas instituições que promovem mediação cultural, há variantes que vão desde o espaço disponibilizado para a realização das proposições, o acervo, bem como o público que as frequentam. A convergência entre as variáveis é o percurso educativo proposto em uma mediação cultural com ênfase no seu processo criador, em consonância com a potência de tencionar um pensar a partir da arte e com a arte, vinculando a educação em seu encadeamento: desdobrando caminhos pertinentes entre/ com a arte, o pensar, o criar e o mediar.

Dentro da mediação com ênfase em um modo do pensar, apresenta-se por intermédio da criação, uma proposição cujo intuito é gerar questões problemáticas na ânsia de criar novos mundos possíveis – fabulações (ver item *Fabulações...* abaixo). Esta criação surge a partir de uma narrativa propositiva combinada com e através da arte, como meio criativo instaurador de visualidades potentes e latentes.

A partir de dobras, desvios e narrativas, compartilhamos, mesmo que de modo introdutório, algumas fissuras de duas narrativas que pensam a mediação cultural em pesquisas contemporâneas em seus processos de doutoramento³.

ILHAS E CARTOGRAFIAS...

Nos percursos cotidianos, a cartografia, como uma proposta de pesquisa em mediação, narra práticas artísticas e educativas desenvolvidas entre museus, escolas e cidade/espços urbanos, no sentido de potencializar ações educativas no ensino das artes visuais em construção com diversas áreas de conhecimento. Assim, ao utilizar a cartografia como metodologia, os procedimentos são mais abertos e inventivos, portanto, rizomático, cheio de entradas, saídas e transbordamentos. As marés que transbordam nossas ilhas têm um sentido figurado compreendido como marés: fluxo e refluxo de acontecimentos. A ideia de cartografia, aqui referenciada em Deleuze e Guattari (1995), está inserida no sentido de resgate da dimensão subjetiva da criação e da produção do conhecimento.

O pensar acerca da mediação cultural tece-se à medida que os encontros com

acontecimentos passados e os ainda por vir atravessam-se, abrindo outras brechas e fluxos. Os processos e percursos do cotidiano do mediador potencializam-se nos devires que se conectam, tecendo fios de uma meada. Nesse processo, em uma das pesquisas, as subjetividades são construídas a partir da arte, através e com arte, em caminhadas e observações de experiências com os espaços urbanos e os sujeitos. Nessa fissura e desdobramento, cartografa-se as possíveis narrativas e descobertas da arte com a cidade, como afirma Katia Canton (2009),

a arte ensina a desaprender os princípios das obviedades que são atribuídas as coisas e aos objetos e necessita de olhares e atitudes curiosas, a arte parece esmiuçar o funcionamento e os processos de vida, desafiando-os, criando para novas possibilidades. A arte pede um olhar curioso, livre de pré-conceitos e repletos de atenção. Mas ao mesmo tempo que se nutre da subjetividade, há outra importante parcela de compreensão da arte que é constituída de conhecimento objetivo envolvendo a história da arte e da vida, para que com esse material seja possível estabelecer um grande número de relações. Assim a fim de contar essa história de modo potente, efetivo, a arte precisa ser repleta de verdade. Precisa conter o espírito do tempo, refletir visão, pensamento, sentimento de pessoas, tempos e espaços (CANTON, 2009. p.13).

Os percursos com a arte pela cidade são marcados pelo olhar curioso, atento e em busca de conhecimentos. Ilhas, por elas mesmas, já provocam a atenção por suas composições. Grandes, pequenas, com montanhas, habitadas ou não, rodeadas por águas. São lugares curiosos, a conexão com outros territórios é cheia de possibilidades, peculiaridades da vida cotidiana.

Percorrer tais territórios, a fim de refletir e esmiuçar as potencialidades encontradas, deambular pelas paisagens da cidade em encontros com o outro, com memórias históricas e afetivas, são desafios da mediação cultural ao colocar a cidade como espaço de investigação com a arte. Com pensamento artístico, olhar atento e curioso, as cidades, nossas memórias e histórias são suporte para desdobramentos de conexões com a arte contemporânea. Maria Stella Bresciani (2008) em seu artigo sobre cidade, cidadania e imaginário aponta que

a cidade, estrutura física que suporta referências e fornece elementos para os símbolos e memórias coletivas, convive em nosso imaginário com a cidade labiríntica e moldável das vidas pessoais onde recordações compõem memórias sem lugar que fundam a cidade simbólica, diversa e semelhante na forma como se vê nomeada. É a própria experiência do cidadão, este ser urbano plural que constitui o imaginário moderno. (BRESCIANI, 2008. p.13)

Estes elementos simbólicos e cheios de memórias coletivas estão presentes nas pessoas, independente do lugar e contexto que habitam, pois trazem no olhar, e em suas experiências muito do que conhecem e ainda espaços a serem preenchidos. Trazer a questão da cidade para a educação, de modo amplo, torna-se relevante para afirmar a heterogeneidade de situações estéticas, poéticas, políticas e culturais presentes no contexto da cidade. Estas práticas se configuram em cartografias que formam uma rede em que não há pontos fixos, mas fluxos. Diversos pontos que se ligam simultaneamente,

com muitas entradas e muitas saídas.

Para narrar cartografias sobre práticas artísticas e educativas na cidade com a mediação cultural, considera-se aquelas que vibram nesta multiplicidade que nos compõe. Pois, as caminhadas, desde as idas ao mercado até às exposições, ou mesmo, percursos banais de ônibus, viagens, paisagens, filmes, músicas, vida coletiva, entre muitas situações, provocam o olhar estético, gerando inquietudes que tecem fios, no sentido de criar práticas artísticas e educativas nas artes visuais. Se tratando de uma ilha, como território poético delimitado para pensar sobre a mediação, o deslocamento, os modos de compartilhar a cidade e descobri-la, geram inquietudes e provocações que cruzam as fronteiras do imaginário. Como diz Ana Mae Barbosa (2009):

(...) é por meio da arte que é possível desenvolver a percepção e a imaginação para apreender a realidade do meio ambiente, desenvolvendo a capacidade crítica e criativa de modo a transformar esta mesma realidade. (BARBOSA, 2009, p. 21)

A mediação cultural a partir do olhar para cidade oportuniza o encontro com o outro, com a arte, com a educação, de modo a inserir uma narrativa poética no cotidiano citadino. Essa atitude – e proposição – propõe um pensar a arte e a educação no contexto da mediação educativa. Com a mediação cultural, propõe-se descobrir e questionar-se: Quais possibilidades artísticas e educativas podem ser criadas por meio de um processo de investigação envolvendo a cidade e as pessoas? As perguntas da artista Lilian Amaral (2011), vêm ao encontro de nossas movimentações: Como nos relacionamos e aprendemos a ser com aquilo que vemos e pelo qual somos vistos? Que lugares em um mundo marcado pelo nomadismo, impermanência e simultaneidade as manifestações artísticas podem ocupar? A essas perguntas acrescentamos ainda: De que maneira as experiências estéticas com a arte e a educação são tecidas ao se caminhar pela cidade? Como se dá a mediação nesse campo? Ou ainda, como fica a mediação nesse movimento?

FABULAÇÕES...

É a partir das artes visuais e da filosofia que a costura das fabulações acontecem, criando um espaço de encontro com o outro e consigo mesmo, ou seja: a arte, dentro dos espaços culturais, como objeto de problematização do mediador, a filosofia, como proposição para o criar e, o professor e/ou espectador, como um mar que conecta todos os viajantes.

Conforme Bogue e Marques (2011) a fabulação é a experimentação no real: “intervenções no universo de seus ambientes sociais, políticos, institucionais, naturais e materiais.” (BOGUE; MARQUES, 2011, p. 2). Além de um experimentar o real, a partir da narrativa, tem-se a criação de um novo mundo, a partir das intervenções e invenções do e no real.

O devir, referenciado nas pesquisas de Deleuze, como um vir a ser, um movimento

de fluxos constantes e atravessamentos, perpassa a fabulação e torna-se potência no percurso da mediação para criar narrativas; criar outros mundos potentes a serem apresentados. Esses percursos criados desenrolam-se nos espaços expositivos, em que a mediação toca a proposição de um *entre* como vertente poético-propositiva para estabelecer um pensamento a partir da prática educativa em instituições culturais.

Portanto, fabular seria provocar o desdobrar e desembrulhar do devir vinculado à fabulação (devir-fabulação) acerca desses espaços para propor pensamentos sobre e com a mediação em espaços culturais. Tem-se um “entre-lugar”, conforme Dias (2007), quando fala da relação do pesquisador com o espaço, ou seja, o pesquisador faz parte

[...] de um mundo de intervalos tempo/espaço, em espaços liminares, terceiros espaços, entre-lugares. Busca vários espaços, desde aqueles que nem são isso nem aquilo, àqueles que são isso e aquilo ao mesmo tempo. Busca diálogo, mediação e conversação. (DIAS, 2007, p. 7).

Esses entre lugares, não comportam somente uma existência e um tempo, pois ali tudo se condensa em um ponto infinito, um Aleph (tal qual como em Borges, 2008). Então, para pensar a mediação cultural, propõe-se a alegoria de um armário (permite-se aqui, criar outro modo de escrita, outro mundo, a partir da fabulação para falar sobre mediação): um pouco menor que o restante ao seu redor, supondo que o tamanho físico não faz mais relevância nesse estado de consciência de achar-se e perder-se. Aqui não há pudores para normativas, mas há normativas vibrantes que norteiam a jornada evasiva (ou nem tanto). Esse lócus criado (que não é mais um armário em si, mas uma potência de escrita para falar sobre o lugar da mediação), precisa ser constantemente averiguado, verificado, e suas devidas fechaduras merecem generosas quantias de óleo (já que ao longo do tempo ele passará por inúmeras intempéries: os percursos da mediação).

As fabulações que atravessam o campo da pesquisa em mediação corporificam-se neste devir-fabulação, de uma pesquisa das potências e metodologias da mediação e do ensino das artes. É no estilhaçar de fragmentos de fabulação (criações de mundo) em que singularidades espalharam-se pela superfície, e neste mesmo limiar, o tempo também se redimensiona, transitando em direção a um *Aion*: [...] um instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem uns com relação aos outros o futuro e o passado.” (DELEUZE, 2003, p.169)

Assim, ao pensar uma mediação, ou uma mediação atravessada pelo devir-fabulação, tem-se a criação de mundos, de narrativas, de devires cujo tempo é único, um tempo da mediação cultural.

Portanto, é na mediação que ocorre o processo de um pensar com e sobre a obra de arte e, desse modo, a relação entre o mediador, público e obra é um confronto de forças que se constitui a partir de seu encontro. Nessa perspectiva, concordamos com Martins (2011) ao enunciar o conceito de mediação proposto pelo dicionário, como ainda

insuficiente para abranger todo o escopo de possibilidades que a mediação hoje possui. Tem-se em mente que foram dos levantamentos teóricos acerca das origens da mediação cultural que surgem os processos de pesquisa de doutorado² das autoras, que embora ainda que em fase de tatear as metodologias, tendem a aprofundar seus desdobramentos nas áreas da fabulação, cartografia e narrativa, aqui apresentadas.

REFERÊNCIAS

AMARAL Lilian. Inter-territorialities: passagens, cartografias e imaginários. **En Revista O público e o privado** - Nº 17 - Janeiro/Junho – 2011 pg 129-141.

BARBOSA, Ana Mae. Mediação cultural é social, in BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão. (Orgs). **Arte/Educação como mediação cultural e social** – São Paulo: Ed UNESP, 2009.

BOGUE, Ronald; MARQUES, D. **Por uma teoria deleuziana da fabulação**. Petrópolis, RJ; Brasília, DF: De Petrus; CNPq, 2011. (Tradução/Artigo).

BORGES, Jorge Luis. **O aleph** (1949). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRESCIANI, Maria Stella. Cidade, cidadania e imaginário. In: PESAVENTO, Sandra J.; SOUZA, Célia (orgs.). **Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário**. Porto Alegre: Editora da UFRS, 2008.

CAILLET, Elisabarth. Políticas de emprego cultural e o ofício da mediação. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão. (Orgs). **Arte/Educação como mediação cultural e social** – São Paulo: Ed UNESP, 2009. P.71-84

CANTON, Kátia. **Temas da arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2009 (Temas da arte contemporânea.)

COUTINHO, Rejane Galvão. Estratégias de mediação e a abordagem triangular, in BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão. (Orgs). **Arte/Educação como mediação cultural e social** – São Paulo: Ed UNESP, 2009 p 171-186

COUTINHO, Rejane. Entre o encontro e a provocação: a ação mediadora. In: MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias; SCHULTZE, Ana Maria; EGAS, Olga. **Mediando contatos com arte e cultura**. São Paulo: UNESP, 2007.

DARRAS, Bernard. As várias concepções da cultura e seus efeitos sobre os processos de mediação cultural. in BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão. (Orgs). **Arte/Educação como mediação cultural e social** – São Paulo: Ed UNESP, 2009 p 13-22

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. v.1. Rio de Janeiro: Ed. 34 Letras, 1995.

_____, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, v.01**. - São Paulo: Ed. 34, 1995, 2ª edição 2011.

2. Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, na linha de Ensino das Artes Visuais.

DIAS, Belidson. Preliminares: A/r/tografia como metodologia e pedagogia em Artes. In: do XVII CONFAEB, 17. – COLÓQUIO SOBRE O ENSINO DE ARTE. 4. 2007. Florianópolis. **Anais**: Disponível em: <<http://aaesc.udesc.br/confaeb/Anais/belidson.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2017, P.01-08.

FAVARETTO, Celso. **Entre a proximidade e a provocação: a ação mediadora**. In: MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias; SCHULTZE, Ana Maria; EGAS, Olga. Mediando contatos com arte e cultura. São Paulo: UNESP, 2007.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes práticos à prática educativa. 45a ed – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

MARTINS, Mirian celeste, PSCOSQUE, Gisa. **Mediação cultural para professores andarilhos na cultura**. 2ª Edição. – São Paulo: Intermeios, 2012.

MARTINS, Mirian Celeste. Aquecendo uma transforma-ção: atitudes e valores no ensino de Arte. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2011, 6 ed. p. 49-60.

MARTINS, Mirian Celeste; SCHULTZE, Ana Maria. EGAS, Olga (Org.). **Mediando [con]tatos com arte e cultura**: Grupo de Pesquisa Mediação: arte/cultura/público. 1. ed. São Paulo: Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes/UNESP, 2007, v. 1, p. 61-73

ENTRE O CAOS E A ORDEM: RELAÇÕES SOCIAIS E PERCEPÇÕES SOBRE O TERMINAL URBANO FRANCISCO ALVES RIBEIRO EM RIO BRANCO– ACRE

Data de aceite: 01/06/2020

Data de submissão: 28/04/2020

Beatriz Tayná Souza Brito

Universidade Federal do Acre - UFAC

Rio Branco – Acre

<http://lattes.cnpq.br/0343132567904117>

Marcia Meireles de Assis

Universidade Federal do Acre - UFAC

Rio Branco – Acre

<http://lattes.cnpq.br/9502098654957357>

RESUMO: Este artigo foi elaborado a partir de uma pesquisa social realizada entre os anos de 2016 e 2018 no Terminal Urbano Francisco Alves Ribeiro em Rio Branco – Acre, o problema que conduziu a pesquisa em questão foi: De que modo as relações sociais vivenciadas no Terminal Urbano, contribuem para produzir as significações sobre esse espaço-lugar? E a hipótese foi: As relações sociais contribuem por meio da interação entre as pessoas e grupos, que compartilham suas crenças, valores e opiniões, e a partir disso, atribuem significados ao Terminal Urbano. O arcabouço teórico foi composto por: Marc Augé, que trouxe os conceitos de não-lugar e lugar antropológico;

Erving Goffman, com a noção de estigma e Pierre Bourdieu, que contribuiu com a ideia dos espaços sociais. O objetivo geral da pesquisa foi conhecer a dinâmica das relações sociais e significações do Terminal Urbano, enquanto um espaço de produção da vida social. No âmbito metodológico, foi utilizada uma abordagem qualitativa, tendo sido feito um estudo de caso e realizada a técnica de observação, os instrumentos de coleta de dados incluem os diários de campo, as entrevistas, o registro fotográfico e a pesquisa documental. No decorrer da pesquisa o Terminal Urbano pôde ser entendido como um espaço social com suas múltiplas faces e contradições, o lugar do eu, o lugar do outro e o não-lugar, ao mesmo tempo em que é um espaço-lugar de produção da vida social em que as pessoas interagem e dão significados ao espaço e às suas vidas. Neste sentido, pode-se dizer que as relações sociais no Terminal são frágeis e passageiras, e os significados sobre o Terminal se dão a partir do uso que as pessoas fazem dele, e não a partir das relações que elas estabelecem.

PALAVRAS-CHAVE: Terminal Urbano. Relações Sociais. Significações.

BETWEEN THE CHAOS AND ORDER: RELATIONS AND PERCEPTIONS ABOUT THE URBAN TERMINAL, FRANCISCO ALVES RIBEIRO IN RIO BRANCO–ACRE

ABSTRACT: This article is a researching realized between the 2016 and 2018, in the urban terminal Francisco Alves Ribeiro in Rio Branco – Acre, the trouble that conducted the searching was: What's the way that the social relations lived in the urban terminal, contribute to produce the significations about that space-place? And the hypothesis was: The social relations contribute as an interaction between the people and groups, who shared their beliefs, valors and opinions, wich stablishes, a meaning about the urban terminal. Marc Augé, who brought the concepts of non-place and anthropological place; Erving Goffman, with a notion of stigma and Pierre Bourdieu, to the idea of social spaces. The researching is around dichotomies that talk about the conceptions that describes the urban terminal, that is, simultaneously, space and place, an anthropomorphic place and none-place, chaos and order. The main objective in that research is to know the social relation and significations from the urban terminal, while a space-place of production of social life in a methodological sphere. It was used a qualitative approach, we made a study case and realized the observation technic, the data instruments, including the interview, the photograph record and the documents search, during the searching, the urban terminal can be understood as a social space with her many faces and contradictions, the place of me, the place of another, and none-space, at the same time is a space-place of social life production, where the people interact and give meanings to that space and her lives. In that tenor, can be say what the social relations in urban terminal, that are fragilis and temporaries, and the meanings about the urban terminal are made, initially, from the use whose the people make of this, and not around the relations that stablishes.

KEYWORDS: Urban Terminal. Social Relations. Meanings.

1 | INTRODUÇÃO

O Terminal Urbano Francisco Alves Ribeiro foi construído em 1996, na cidade de Rio Branco - Acre para que as pessoas pudessem aguardar as linhas de ônibus para serem transportadas até os bairros, evitando o tumulto e superlotação das paradas de ônibus localizadas no centro, sendo assim, seu significado explícito foi propiciar a locomoção. O Terminal Urbano tem duplo sentido, pode ser entendido como um espaço em que converge a maioria das linhas de ônibus da cidade de Rio Branco, que sugere movimento e propicia a locomoção, neste contexto, é o que Augé (2003) chama de não-lugar, contanto ele é ao mesmo tempo um lugar de encontros, em que a interação e as relações sociais estão subordinadas pelas chegadas e partidas das pessoas e também dos ônibus, e é o que Augé (2003) chama de lugar antropológico.

A fim de compreender os significados que podem ser atribuídos ao Terminal Urbano, entendido como um espaço de relações sociais, a intenção é identificar no Terminal as significações tidas a partir deste espaço ou lugar entendido por meio de imagens de

sentimentos complexos (TUAN, 1983). Em vista disso, a análise compreensiva de Weber (1994), foi usada nessa pesquisa, para identificar na ação social dos indivíduos, as relações estabelecidas por eles e suas interações.

Tendo em vista que haja a interação entre as diversas pessoas que utilizam o Terminal Urbano, e em consequência disso dão significados a esse espaço, a pesquisa foi guiada pelo seguinte problema: De que modo as relações sociais vivenciadas no Terminal Urbano, contribuem para produzir as significações sobre esse espaço-lugar? A partir dessa problemática, foi possível compreender a influência das relações sociais, na atribuição dos significados, ou seja, o intuito foi fazer um aprofundamento nas relações sociais, no modo como elas se dão, o que permitiu apreender os significados que o Terminal Urbano representa para os moradores da cidade de Rio Branco- Acre que buscam se relacionar nesse espaço. No qual apontou-se para a seguinte hipótese: as relações sociais contribuem por meio da interação entre as pessoas e grupos, que compartilham suas crenças, valores e opiniões, e a partir disso, atribuem significados ao Terminal Urbano.

Desse modo, a pesquisa foi guiada pelo o objetivo geral de: conhecer a dinâmica das relações sociais e significações do Terminal Urbano, enquanto um espaço de produção da vida social. E pelos objetivos específicos de: identificar quais relações as pessoas estabelecem no Terminal Urbano; discutir sobre a percepção das pessoas sobre as relações sociais vivenciadas no Terminal Urbano e descrever os significados atribuídos a esse espaço-lugar.

2 | REVISÃO DA LITERATURA

Em relação ao eixo teórico da pesquisa, alguns dos autores principais escolhidos para dar embasamento para a esse trabalho foram: Augé (2004) com os não-lugares, Bourdieu (2011) que trata do espaço social e do poder simbólico, Goffman (1981) em relação ao estigma e Weber (1994) com a ação social, autores e teorias que despertam questões e abrem novas perspectivas de leitura da realidade social.

Conforme Augé (2004, p. 87) o Terminal Urbano possui caracteres de um “não-lugar”, que segundo o antropólogo refere-se a “duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços”, se as relações que ali ocorrem só se referem aos fins que o ambiente proporciona, neste caso, o transporte, isso acarreta numa tensão solitária, marcada pela existência de diversas pessoas que estão em um mesmo ambiente, sem nem interagir.

Para compreender os estigmatizados que frequentam o Terminal Urbano, entendidos como pessoas que possuem um estigma, conforme Goffman (1981, p. 6) este é: “[...] um atributo que o torna diferente de outros [...] deixamos de considerá-lo criatura comum e

total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída [...] algumas vezes ele também é considerado um defeito, uma fraqueza, uma desvantagem”. Goffman (1981) destaca três tipos de estigmas facilmente identificáveis, o primeiro diz respeito ao que ele chama de abominações do corpo, que são as deformidades físicas, no caso, as deficiências físicas; o segundo são as culpas de caráter individual, que são para ele distúrbios mentais, prisão, vício, alcoolismo, homossexualismo e desemprego, por exemplo; e o terceiro são os estigmas tribais de raça, nação e religião, que podem ser transmitidos através da linhagem e durar várias gerações.

O Terminal Urbano pôde ser entendido como um espaço social, pois esse espaço em que as pessoas ocupam, o torna simbólico, na qual, segundo Bourdieu (1997, p. 160):

Os agentes sociais que são constituídos como tais em e pela relação com um *espaço social* [...] definido pela exclusão mútua (ou a distinção) das posições que o constituem, isto é, como estrutura de justaposição de posições sociais. A estrutura do espaço social se manifesta, assim, nos contextos mais diversos, sob a forma de oposições espaciais, o espaço habitado (ou apropriado) funcionando como uma -espécie de simbolização espontânea do espaço social.

No Terminal Urbano, as pessoas convivem em um espaço social marcado pela distinção entre as posições sociais, fato evidenciado na estratificação vista nas plataformas que restringem as pessoas de interagir e conhecer outras pessoas e estabelecerem relações. Pierre Bourdieu (2011) é um autor que também aborda sobre o poder simbólico em diferentes ambientes, demonstrando como este poder só se exerce quando reconhecido, e é numa relação determinada, entre os que exercem o poder e os que lhes estão sujeitos, “o poder simbólico [...] se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo que produz e reproduz a crença” (BOURDIEU, 2011, p. 14-15). O uso do arcabouço teórico de Bourdieu (2011) foi importante para analisar as relações sociais que ocorrem no Terminal Urbano, e seus conceitos foram utilizados para compreendê-las melhor.

Max Weber (1994, p. 3) trouxe a noção de ação social, que segundo o autor “significa uma ação que, quanto a seu sentido visado pelo agente ou os agentes, se refere ao comportamento de outros, orientando-se por este em seu curso”. Neste sentido, a ação social das pessoas, contribuem para a atribuição dos significados ao Terminal Urbano.

3 | METODOLOGIA

A pesquisa a respeito do Terminal Urbano teve uma abordagem qualitativa. Desse modo, foi possível fazer uma interpretação mais profunda do objeto de estudo, dando maior importância aos aspectos voltados aos indivíduos e grupos, a respeito de sua visão de mundo, sem a preocupação estatística dos dados, de acordo com Minayo (1994, p. 21-22) “A pesquisa qualitativa [...] trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações,

crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos”. Esse tipo de abordagem se adequa ao tema proposto, porque permite uma aproximação com a realidade sem que seja preciso quantificar grandes amostras, mas analisar um menor número de dados com maior profundidade, a fim de obter os significados e relações que as pessoas mantêm no Terminal Urbano.

De acordo com o objetivo do estudo, a pesquisa é exploratória, que visa “proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato. Esse tipo de pesquisa é realizado especialmente quando o tema escolhido é pouco explorado” (GIL, 2012, p. 27). Como é o caso desta pesquisa, como não existem muitas pesquisas sobre este tema, a intenção é oferecer o conhecimento da realidade e uma contribuição para novas pesquisas sobre a área. O método científico entendido como o conjunto de procedimentos intelectuais e técnicos adotados para se atingir o conhecimento que foi utilizado nesta pesquisa é o método observacional em que simplesmente se observa algo que acontece ou já aconteceu (GIL, 2012, p. 17).

No delineamento da pesquisa, foi feito um estudo de caso no Terminal Urbano Francisco Alves Ribeiro, de acordo com Yin (2001, p. 32), o estudo de caso “investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos”, pois as informações e as reflexões elaboradas sobre as relações e significações deste espaço foram colhidas neste Terminal Urbano em específico; e a pesquisa documental, que segundo Gil (2012, p. 73) ela “vale-se de materiais que não receberam ainda um tratamento analítico [...] tais como: documentos oficiais, reportagens de jornal, cartas, contratos, diários, filmes, fotografias, gravações etc”.

Essas informações foram obtidas através da observação, e de acordo com Lakatos e Marconi (2008, p. 111) ao observar se “utiliza os sentidos na obtenção de determinados aspectos da realidade. Não consiste apenas em ver e ouvir, mas também em examinar fatos ou fenômenos que se deseja estudar”. A partir da observação das relações estabelecidas no Terminal Urbano, um dos instrumentos de coleta foi a realização de entrevistas, na qual foram obtidos “dados que não podem ser encontrados em registros ou fontes *documentárias* [...] se trata de conhecer a atitude, preferência ou opinião de um indivíduo a respeito de determinado assunto” (NOGUEIRA, 1977, p. 111).

Outro instrumento de coleta de dados foi o diário de campo, em que foram anotadas em um bloco as percepções e observações feitas no Terminal Urbano, para serem analisadas e compreendidas à luz das teorias. O diário de campo foi de grande importância para que pudessem ser feitas observações e anotações a respeito do Terminal Urbano, e contribuiu para que ao ouvir e observar aquela realidade pudessem ser feitas interpretações e análises sobre aquele espaço-lugar, pois de acordo com Oliveira (1996, p. 31) “os dados contidos no diário e nas cadernetas de campo ganham em inteligibilidade sempre que rememorados pelo pesquisador [...]. Seria uma espécie de presentificação do passado”.

Na intenção de aproximar a pesquisa da realidade social em que ela está inserida, foi utilizado um outro instrumento para obtenção de dados: o registro fotográfico, para CRUZ NETO (1994, p. 63) fotografias e filmagens “se apresentam [...] como recursos de registros aos quais podemos recorrer. Esse registro visual amplia o conhecimento do estudo porque nos proporciona documentar momentos ou situações que ilustram o cotidiano vivenciado”.

As significações e percepções identificadas no Terminal Urbano foram analisadas na pesquisa de acordo com os usos que as pessoas faziam deste espaço-lugar e tiveram aspectos comerciais, culturais, políticos e afetivos. Como o Terminal Urbano é um local onde diversas pessoas transitam no decorrer do dia, é um espaço onde podem-se estabelecer relações. A realização desta pesquisa se deu pelo interesse em desmistificar os usos deste espaço-lugar, ele não é só um não-lugar que propicia o transporte, é também um meio de sustento, um trabalho, um ponto de encontro, o lugar da arte de rua, um espaço de luta, um local para informar e conscientizar.

4 | APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DE DADOS

As relações sociais existentes no Terminal podem ser vistas como relações transitórias e passageiras, é como se houvesse um mundo paralelo ao Terminal, que transcende tempo e espaço, os fones de ouvido revelam a indiferença para com o outro, é como um refúgio, em que se transmite por esses gestos que não se deseja ser perturbado, invadido ou interrompido e não importa os sons ou vozes que ecoam e os rodeia, o que se opta é por não se expor a isso. É visível o olhar de impaciência de alguns, o olhar distante de outros, às vezes não parecem ocupar o mesmo espaço, são mundos tão particulares, em que a individualidade é desejada e mantida, e as relações são frágeis, impessoais e passageiras. Geralmente quando as pessoas fazem contato e interação sem se conhecer é para obter alguma informação sobre os ônibus, perguntando qual a linha de ônibus está na parada ou se certo ônibus passa por algum local específico. As pessoas parecem apressadas e impacientes, os estudantes parecem ser os mais tranquilos e ficam muitas vezes em grupos conversando e interagindo.

Assim sendo, a ordem que existe no Terminal, é o que orienta as relações sociais, a ordem está baseada pela imposição das regras e normas estabelecidas no intuito de manter a ordem vigente e as pessoas controladas e condicionadas a esta organização, sendo este um ambiente em que as relações sociais predominantes são as econômicas, que estão sempre presentes, seja através dos vendedores ambulantes, os vendedores das lanchonetes, na recarga dos cartões de viagem, o banheiro em que se paga para usá-lo, ou os vendedores não autorizados que oferecem pão de queijo, balas, doces, géis para dor, meias e escovas de dente. E por ser um local no centro da cidade em que o comércio

predomina, o Terminal Urbano é um direcionador de pessoas para o comércio, por isso elas geralmente estão com sacolas de compras nas mãos.

Em certos momentos o Terminal pode ser percebido como caos, e em outros como ordem, as características que o tornam um caos na visão das pessoas que ali transitam, são as que dizem respeito às sensações que elas têm ao conviverem no mesmo espaço-lugar. Do mesmo modo, o Terminal também possui aspectos que dão a ele certa ordem, visto principalmente em sua divisão socioespacial. As percepções das pessoas sobre o Terminal estão condicionadas pelas experiências e usos que elas fazem deste espaço-lugar, quando o uso não atende as expectativas o espaço-lugar é tido como caos, e quando as necessidades que se tem são supridas, é possível notar certa ordem através das placas e das plataformas.

As placas representam os aspectos normativos que vigoram no Terminal, e por isso as pessoas não necessariamente precisam se comunicar umas com as outras para obter informações, pois o recurso visual utilizado já é capaz de orientá-las, fazendo com que a interação seja cada vez mais escassa. Sendo assim, não é um ambiente que incentive a existência de relações sociais e laços afetivos, mas que prioriza pela transitoriedade e a mínima permanência no espaço-lugar possível, deste modo o Terminal, enquanto um espaço de não-lugar ainda pode se definir pelas palavras e imagens que são utilizadas para direcionar as pessoas no ambiente.

A ordem, pode ser vista no espaço do Terminal através das placas, letreiros, painéis, telas e cartazes que ajudam as pessoas a se localizar pelo nome do lugar, das placas escritas: desembarque, bebedouro, banheiros, nas plataformas com os nomes das linhas que ali param; ou restringem e proíbem em outras placas, como: proibido fumar, não permaneça próximo às grades e não entre nos ônibus no desembarque. Em relação à ordem existente neste espaço-lugar pode-se notar através da divisão socioespacial do Terminal Urbano que para organizar as pessoas foi utilizado o recurso das plataformas. Ao observar a divisão espacial do Terminal Urbano, notam-se três plataformas principais A, B, e C que se subdividem em A1, A2, A3; B1, B2, B3 e C0, C1, C2 e C3. As plataformas se diferenciam por cores, a plataforma A, é identificada com a cor vermelha, a plataforma B possui a cor verde e a plataforma C, tem a cor amarela. Esta organização em plataformas revela que “O homem, como resultado de sua experiência íntima com seu corpo e com outras pessoas, organiza o espaço a fim de conformá-lo a suas necessidades biológicas e relações sociais.” (TUAN, 1983, p. 5).

A divisão em plataformas pode representar mais do que uma simples divisão espacial, é também uma forma de estratificação social que se refere “as hierarquias sociais, [...] dizem respeito tanto à repartição de pessoas na sociedade, de acordo com a divisão do trabalho, quanto às avaliações sobre a posição que as pessoas detêm [...] e que lhe são socialmente conferidas”. (AGUIAR, 1973, p. 13-14), como é o caso das classes sociais. As classes sociais estão relacionadas ao fator econômico e político, que permitem

com que haja mobilidade de uma classe para outra, com possibilidade de ascensão e também decadência, assim estas relações sociais se baseiam geralmente na apropriação (econômica) e na dominação (política), que ocorrem mediante ao poder que umas pessoas têm sobre as outras (IANNI, 1972, p. 12).

Sobre este poder, Bourdieu (2011, p. 7-8) afirma que:

[...] é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido: o poder simbólico é, como efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.

O Terminal Urbano, é percebido pelas pessoas enquanto caos principalmente em decorrência do uso do Terminal em horário de pico, em que estas sensações são desencadeadas e agravadas, o incômodo que as pessoas que transitam pelo Terminal sentem em momentos de superlotação, são as características que levam as pessoas a o considerar um caos. Neste sentido, tanto entendido como caos, quando aparenta estar destituído de certa ordem, como quando busca manter uma organização para permitir a mobilidade no Terminal, no geral, o Terminal não é um ambiente confortável para ficar por muitas horas, por não acomodar as pessoas devidamente, de modo que elas se sintam bem em estar ali por muito tempo, até porque o que se espera é que as pessoas estejam ali de passagem e a sua permanência dure apenas o tempo suficiente da chegada dos ônibus.

Assim, pode-se dizer que o tempo no Terminal está condicionado pela chegada e partida dos ônibus, e o espaço é delimitado pelas grades que o segregam. E por mais que o Terminal Urbano esteja rodeado por grades, os locais por onde os ônibus entram e saem e dão acesso a cada plataforma são abertos, apesar disso, as pessoas não costumam extrapolar essas fronteiras invisíveis, pois mesmo com a inexistência de impedimentos físicos (muros ou grades), existem barreiras mentais que inibem as pessoas de descumprirem essas normas impostas e socialmente aceitas, e para garantir seu cumprimento, essas fronteiras são sutilmente vigiadas a fim de impedir qualquer invasão por essas vias.

Desse modo, todos estes aspectos podem ser vistos como um modo de manter a ordem no Terminal Urbano, por meio do poder simbólico que é exercido ali, neste espaço entendido enquanto um não-lugar, com normas e aspectos partilhados e padronizados do comportamento neste espaço-lugar. A fim de apreender os significados do Terminal para as pessoas que transitam por ele foram identificadas em três grupos ou categorias, que são os que permanecem, os que passam e os estigmatizados, cada um deles representa a percepção que eles têm do Terminal, que é dada a partir do uso que fazem do mesmo. Sendo assim, os significados tidos a partir dos usos das pessoas neste espaço-lugar, dizem mais sobre o Terminal do que as relações sociais, pois as pessoas podem ou não as estabelecer, diferente das significações que são concebidas a partir do modo como elas

utilizam este local. É válido salientar que mesmo que os significados se deem pelo uso, se as relações estabelecidas são duradouras e pessoais, provavelmente haverá significados mais afetivos, já as relações mais frágeis induzem a significados mais direcionados para o uso primordial do espaço, que se referem a necessidades econômicas e de transporte.

Em relação aos significados do Terminal, pode-se dizer que eles dependem do uso que as pessoas fazem dele, e podem ser significados enquanto meio para se locomover, logo, tem um significado de transporte; é também um meio de sustento, para os vendedores informais, especificamente para os vendedores ambulantes; um trabalho, para aqueles que trabalham dentro do Terminal; um ponto de encontro, para os jovens que encontram neste espaço-lugar para conversar e se divertir; o lugar da arte de rua, para a estátua viva que fica nos arredores do Terminal; um espaço de luta, quando as pessoas realizam protestos e manifestações em frente e dentro do Terminal; um local para informar e conscientizar, quando são feitas panfletagens sobre assuntos variados, como o trabalho infantil e o tabagismo, e quando a defensoria pública e a OAB prestam serviços de assessoria jurídica no Terminal, mas não só isto, é também um espaço que reproduz desigualdades.

Portanto, entender o Terminal apenas pela esfera econômica e de transporte, impede de reconhecer o poder simbólico que este espaço-lugar exerce nas pessoas, o ocultando enquanto um espaço de desigualdade, estratificação e precarização. A aceitação de que é um fim em si mesmo, oculta o poder que ele exerce. Neste sentido, o Terminal pode ser tudo aquilo que as pessoas conseguirem apropriar neste espaço, sendo este, um tema suscetível de novas análises e percepções, a partir de outras teorias e caminhos de pesquisa.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com a pesquisa desenvolvida pode-se considerar que a motivação primordial do Terminal Urbano é de caráter econômico, no qual o transporte coletivo é visto enquanto uma necessidade de preservação e manutenção do bem público e de reprodução do capital. Este espaço-lugar está voltado para o direcionamento das pessoas a fim de evitar o tumulto e superlotação das paradas de ônibus, mas em contrapartida pode-se notar que não se restringe a este significado, já que é palco de diversas manifestações que desmistificam essa motivação. Neste sentido, pode-se dizer que “O Terminal de Transporte Urbano da cidade de Rio Branco, tornou-se um ponto de convergência de pessoas, que são atraídas para o centro da cidade e distribuídas para várias direções e objetivos diversos.” (SANTOS, 1999, p. 33).

Conforme Goldenberg (2004, p. 14) a metodologia representa “[...] um caminho possível para a pesquisa científica. O que determina como trabalhar é o problema que se

quer trabalhar: só se escolhe o caminho quando se sabe aonde se quer chegar”. Sendo assim, para chegarmos à resposta deste problema: De que modo as relações sociais vivenciadas no Terminal Urbano, contribuem para produzir as significações sobre esse espaço-lugar? Foi indispensável adentrar nas peculiaridades do Terminal Urbano para entender as dualidades existentes nas concepções deste ambiente, que é ao mesmo tempo ordem e caos, espaço e lugar, portanto espaço-lugar, lugar antropológico e não-lugar e um espaço social, que revelam as diferentes concepções existentes sobre o objeto de pesquisa. Para entender os significados do Terminal, foram identificadas três categorias: os que permanecem, os que passam e os estigmatizados, que refletem os usos e significados que eles dão ao Terminal.

E para atingir os objetivos da pesquisa foi necessário mergulhar neste universo do Terminal, e olhá-lo ora com familiaridade, e ora com distanciamento, pois enquanto pesquisadora, a intenção é absorver as intencionalidades e percepções e evidenciar os aspectos que normalmente não se nota, e passam despercebidos aos olhos familiarizados. Como se pôde observar, as relações sociais existentes no Terminal, estão condicionadas pela ordem vigente neste ambiente e em sua maioria são temporárias, frágeis e impessoais e geralmente duram o tempo da chegada e partida dos ônibus.

Por estar localizado em uma área comercial, este espaço-lugar atrai muitas pessoas, inclusive muitos dos comércios e camelôs que existem na região se instalaram na área após a construção do Terminal Urbano, o que gerou um local em que convergem diversas de pessoas, para diferentes fins. Neste sentido, a hipótese desta pesquisa foi refutada, já que se observou através da investigação empírica que as significações dependem mais do uso que as pessoas fazem do Terminal Urbano, do que das relações sociais que elas estabelecem. Assim, se um estudante utiliza o Terminal como meio para se locomover pela cidade, sem necessariamente estabelecer relações duradouras neste espaço-lugar, o significado do Terminal para ele se restringe ao transporte. Em contrapartida, para os jovens que mantêm relações sociais, interagindo nas rodinhas de amigos e colegas este espaço pode ser encarado como um ponto de encontro, em que se conversa, se diverte e encontra os amigos.

Diante deste espaço-lugar que é o encontro entre a ordem e o caos, cabem nele vendedores ambulantes, estudantes, trabalhadores, mata-gatos, pedintes e deficientes, este é o espaço da diversidade, onde se devem celebrar as diferenças e lutar por um espaço-lugar cada vez mais democrático, permitindo que todas as características que o tornam um caos sejam aspectos a serem melhorados, para que as pessoas futuramente sintam prazer em estar no Terminal, e tenham interesse em conhecer pessoas, conversar e se divertir enquanto esperam os ônibus, ampliando com isso a percepção das futuras gerações para a construção de novos significados enquanto potencial emancipador deste espaço-lugar que se constitui modernamente o Terminal Urbano Francisco Alves Ribeiro na contemporaneidade amazônica, indicando por fim que este segue enquanto um

espaço social estratégico na produção e reprodução dos sentidos e significados enquanto simbolização espontânea do espaço social, de forma mais ampla no cotidiano da cidade.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Neuma. **Hierarquias em classes**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 2004.

BOURDIEU, Pierre. (Coord.) Efeitos de lugar. In: **A miséria do mundo**. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2011.

CRUZ NETO, Otávio. O trabalho de campo como descoberta e criação. In: **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 1994.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2012.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. [S.l.]: LTC, 1981.

GOLDENBERG, Mirian. (RE) Aprendendo a olhar. In: **A arte de pesquisar**: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Record, 8. ed., 2004.

IANNI, Octavio. **Teorias de estratificação social**: leituras de sociologia. São Paulo: Nacional, 1972.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. (Colaboradora). **Metodologia do trabalho científico**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. In: **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 1994.

NOGUEIRA, Oracy. **Pesquisa social**: introdução às suas técnicas. 4.ed. São Paulo: Nacional, 1977.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**: olhar, ouvir, escrever. São Paulo: Revista de antropologia USP, v.39, nº 1, 1996.

SANTOS, Waldemir Lima dos. **O Terminal Urbano de Transportes Coletivos e o (Re) Direcionamento do Fluxo de Pessoas e do Comércio na Área Central Comercial da Cidade de Rio Branco – Ac**. Rio Branco: UFAC/DG., 1999. 86p. Monografia (Graduação em Geografia) –Departamento de Geografia, Universidade Federal do Acre, 1999.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. 1930. Tradução de Livia de Oliveira, São Paulo: Difel, 1983.

WEBER, Max. Conceitos sociológicos fundamentais. In: **Economia e sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. 3. ed. Brasília: UnB, 1994, vol.1.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 2.ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

BRASIL E PORTUGAL NA ENCRUZILHADA: A NEGAÇÃO DO FADO E A AFIRMAÇÃO DO SAMBA (1930-1939)

Data de aceite: 01/06/2020

Adalberto Paranhos

Instituto de Ciências Sociais e Programa de Pós-graduação em História
Pesquisador do CNPq – Universidade Federal de Uberlândia - MG

Este texto é um desdobramento do projeto “Fado, um ‘inimigo nacional’ na terra do samba? Lutas de representações no Brasil dos anos 1930”, desenvolvido com bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq.

RESUMO: Nacionalismos de todas as colorações políticas pululavam mundo afora durante a década de 30 do século passado. Aqui do lado de baixo do Equador não foi diferente. No Brasil, em particular, tanto à direita como à esquerda do espectro ideológico nacional, manifestações de matriz nacionalista se fizeram sentir nos mais distintos campos, inclusive na área artística. Foi a época em que se assistiu à invenção do samba como ícone musical da nação. Em meio a esse processo, certos compositores populares moveram um combate aos estrangeirismos em geral. O fado, terceiro gênero musical “estrangeiro” mais gravado no país, ficou, então, sob a alça de mira de determinados críticos. Um inflamado

antilusitanismo chegou a se expressar em estreita ligação com um sentimento antifadista. Neste texto me proponho, a partir daí, a mapear tais manifestações, tendo por foco sobretudo a produção do jornalista, poeta e compositor Orestes Barbosa, um dos parceiros de Noel Rosa. Ao mesmo tempo, busco inserir as lutas de representações travadas em nome do samba em redes de interlocução informais que desde o século XIX exprimiam sua hostilidade seja em relação a Portugal ou ao fado. Neste último caso, importa observar que ele enfrentou também sérias rejeições em terras portuguesas até impor-se como “fiel intérprete da alma lusitana”.

PALAVRAS-CHAVE: Fado. Samba. Música popular. Lutas de representações. Relações Brasil-Portugal.

BRAZIL AND PORTUGAL AT A CROSSROAD: REFUSAL OF FADO AND ASSERTION OF SAMBA (1930-1939)

ABSTRACT: In the 1930s, there was an abundance of nationalisms of all political hues. Here, south of the Equator, it was similar. In Brazil particularly, on both the right and left sides of the national ideological spectrum, these

nationalistic manifestations emerged in the most different fields, including art. This was when the invention of samba as the musical icon of the nation took place. In the midst of this process, a few songwriters engaged in a combat against everything foreign. Thus, certain critics targeted fado, the third most recorded “foreign” musical genre in the country. A passionate anti-Portuguese attitude was even expressed that was tightly linked with an anti-fado feeling. In this framework, this article aims at mapping these manifestations, focusing mainly on the journalist, poet, and songwriter Orestes Barbosa’s production, which was one of Noel Rosa’s musical partners. At the same time, the text situates the representations struggles waged on behalf of samba against fado in informal discussion networks that had expressed, since the 19th century, their hostility toward either Portugal or fado. As to this latter music genre, it is important to note that it also faced serious rejection in Portugal before it established itself as a “faithful interpreter of the Portuguese soul.”

KEYWORDS: Fado. Samba. Popular music. Representations struggles. Brazil-Portugal relations.

Bafejado pelos bons ares que sopravam em Oeiras, no verão de 2014, António Zambujo pôs os pés nos Atlantic Blue Studios para registrar em CD o samba-canção “Último desejo”, que leva a assinatura de Noel Rosa.¹ Esse admirador confesso de João Gilberto, uma das vozes masculinas mais enaltecidas do fado nos últimos tempos, imprime a seu canto um estilo mais contido, acompanhando-se de uma guitarra clássica que faz par com uma guitarra portuguesa, escorado ainda num baixo português, entre outros instrumentos convocados para emprestar uma cor tipicamente fadista a essa gravação.

Nesse tributo ao poeta da Vila, talvez António Zambujo sequer tenha se dado conta de que, por essa via, ele tocava num nervo exposto das lutas de representações travadas no Brasil da década de 1930. Por essa época, na trincheira dos compositores nacionalistas, empenhados na invenção do samba como ícone musical do Brasil, buscava-se ordenar o discurso de tal modo que se instituíssem geografias sonoras bem delimitadas. Noel Rosa, ao lado de outro sambista de grande expressão, Assis Valente, um dos criadores preferidos por Carmen Miranda, ocupava um posto de destaque no combate aos modismos dos estrangeirismos nas suas mais diferentes manifestações, incluído aí o campo musical.

Um parceiro de Noel em particular, o poeta e jornalista Orestes Barbosa, primava, então, pelo antilusitanismo. Às suas inflamadas declarações contra tudo o que remetia a Portugal, somava-se o seu desprezo pelo fado, por ele achincalhado com um gênero musical vil, que, apesar ou por causa mesmo da sua ressonância no Brasil, conspirava contra o que existia de melhor, musicalmente falando, neste país.

Se hoje António Zambujo como que pode selar, de uma vez por todas, o armistício

1. Até por uma questão de precaução metodológica, é preciso não confiar às cegas no que se lê nos selos dos discos. No caso dessa composição, ela é identificada expressamente, no seu registro original, de 1938, como samba, embora, a rigor, seja um samba-canção. Ouvir “Último desejo” com Aracy de Almeida.

entre o mundo do samba e o mundo do fado, dando de ombro, na prática, a essas lutas simbólicas, o que se percebe, ao recuarmos no tempo, é que nem sempre tudo foram flores ao longo dessa convivência. Isso é atestado por uns tantos desencontros entre eles, que, de resto, alimentavam-se de uma das pontas da tradição que opôs, aqui e ali, lusos e brasileiros. Afinal, para além daqueles que cultivavam as boas relações entre Brasil e Portugal, outras falas – menos indulgentes quanto ao julgamento do nosso passado colonial e sua herança – insistiam em engrossar o coro dos descontentes. É disso que me proponho a tratar neste texto, que amplifica o campo de visão do tema a ponto de recolher também manifestações antifadistas oriundas de terras lusitanas e que condenavam os enfados do fado. Pretendo, portanto, inserir as lutas de representações desencadeadas em nome do samba em redes de interlocução informais que desde o século XIX exprimiam sua hostilidade seja em relação a Portugal ou ao fado. Neste último caso, frise-se, importa observar que esse gênero musical enfrentou sérias rejeições inclusive em Portugal até impor-se como “fiel intérprete da alma lusitana”.

1 | EM CENA, AS LUTAS DE REPRESENTAÇÕES

Nos anos 1930 em especial, uma série de representações desfilou sob os nossos olhos procurando expressar o significado do samba e do fado. Isso me coloca diante de uma preocupação básica da História Cultural, tal como concebida, entre outros, por Roger Chartier. Como se sabe, ela põe em evidência, sobretudo, que a leitura da realidade obedece sempre a uma determinada construção, que é, no fundo, uma representação. E, no emaranhado de representações, emergem campos tensionados por perspectivas e interesses distintos. Como num cabo de guerra, eles se embrenham em lutas de representações, como as que envolveram o samba e o fado.

Daí ressaltar Chartier (1990, p. 17):

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros [...] Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social – como julgou durante muito tempo uma história de vistas demasiado curtas –, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais.

Aliás, uma das referências capitais no pensamento de Chartier, o sociólogo Pierre Bourdieu (2002, cap. V), ao discutir o par conceitual identidade e representação, já advertira anteriormente para a relevância das lutas de representações. Ele salientara a necessidade “de se incluir no real a representação do real ou, mais exatamente, a luta das representações”, pois a “‘realidade’ [...] é o lugar para uma luta permanente para *definir*

a ‘realidade’”, o que supõe uma “luta para fazer existir ou ‘inexistir’ o que existe” (id., p. 113 e 118). Isso se desdobra num outro texto (sobre a representação política) no qual Bourdieu (id., cap. VII) acentua que

A força das ideias [...] mede-se, não como no terreno da ciência, pelo seu valor de verdade (mesmo que elas devam uma parte da sua força à sua capacidade para convencer que ele detém a verdade), mas sim pela força de mobilização que elas encerram, quer dizer, pela força do grupo que as reconhece, nem que seja pelo silêncio ou pela ausência de desmentido, e que ele pode manifestar recolhendo as suas vozes ou reunindo-as no espaço (BOURDIEU, 2002, p. 185).²

A força dessa ou daquela ideia sobre o samba ou o fado não é, todavia, produto de uma iniciativa solitária ou obra que carrega uma assinatura simplesmente individual. Por outras palavras, ao interpelarmos o passado e o presente vivido por Orestes Barbosa, verificamos que o seu antilusitanismo e o seu antifadismo, por exemplo, são como fios de uma meada que não se desembaraçam facilmente. Ambos estavam enredados, quer ele tivesse consciência disso ou não, numa rede autoral que comporta uma interlocução polifônica com o que se escreveu e se falou sobre o fado e os portugueses. E os laços dessa rede embaraçam concepções forjadas tanto no Brasil como em Portugal, tecendo um campo de reflexões habitado pelo dialogismo.

O que se passa, de modo geral, com as ideias afeta também, é lógico, as canções. Parto, assim, do princípio de que canção alguma é uma ilha, mantida em regime de clausura, como se fosse possível cortar os fios que a ligam a outras canções e a mil e um discursos e referências sociais. Sem que se perca de vista sua singularidade, quando alargamos a escala de observação de um artefato cultural, pode-se constatar que, dialeticamente, tudo se acha em interconexão universal, como que dialogando entre si. No caso específico de uma canção, ela, para dizer o mínimo, está permanentemente grávida de outras canções, com as quais entretém um constante diálogo, seja ele implícito ou explícito, consciente ou inconsciente.

Nessa linha de raciocínio, tomo como ponto de partida as contribuições de Mikhail Bakhtin contidas em seus estudos sobre dialogismo ou intertextualidade.³ E aqui, mais do que uma alusão genérica ao princípio dialógico constitutivo de toda e qualquer linguagem e de todo e qualquer discurso, apelo para o uso dessa ferramenta teórica e metodológica para demarcar o caráter socialmente ampliado de determinadas ideias e representações em torno do samba e do fado. Esse processo autoral polifônico se conecta, por outras vias, com o que viria a sustentar Michel Foucault em um de seus célebres escritos sobre

2. Numa interpretação elástica dessa passagem, eu diria que nela ressoa, de alguma maneira, a concepção soreliana do mito como valor de ação, como valor motor, de ordem pragmática, mais ou menos independentemente de seu valor de verdade (SOREL, 1992, cap. IV). Minha análise sobre o mito segundo George Sorel, que associa ao mito da doação da legislação trabalhista por Getúlio Vargas, consta de PARANHOS, 2007, cap. 1. Por outro lado, a respeito da “força das ideias”, parece-me pertinente relacioná-la com certas formulações de Karl Marx e Antonio Gramsci. Como destaca o filósofo italiano, convém “recordar a frequente afirmação de Marx sobre a ‘solidez das crenças populares’ como elemento necessário de uma determinada situação. [...] Outra afirmação de Marx é a de que uma persuasão popular tem, com frequência, a mesma energia de uma força material, ou algo semelhante, e que é muito significativa”. (GRAMSCI, 2001, p. 238).

3. Ver, entre outros estudos do autor, BAKHTIN, 1981 e 2004. Ver ainda BRAIT, 2001.

“O que é um autor”. Ao referir-se, por exemplo, ao dramaturgo Racine, ele, com base em Lucien Goldmann, enfatiza que

fui levado a mostrar que Racine não é sozinho o único e verdadeiro autor das tragédias racinianas, mas que estas nasceram no bojo do desenvolvimento de um conjunto estruturado de categorias mentais que era obra coletiva, o que me levou a encontrar como “autor” dessas tragédias, em última instância, a nobreza de toga, o grupo jansenista e, no interior deste, Racine como indivíduo particularmente importante (FOUCAULT, 2009, p. 290).

2 | O CRUZAMENTO DO ANTILUSITANISMO E DO ANTIFADISMO

Levando em conta as considerações anteriores, Orestes Barbosa, historicamente situado, não se constituía num franco atirador que remoía, isolado, seu antilusitanismo e seu antifadismo. E é possível detectar exemplos que corroboram tal afirmação. Dessa forma, vislumbram-se redes de interlocução informais que vinham ganhando corpo desde, pelo menos, as últimas décadas do século XIX.

Rompidos os vínculos que nos prendiam à dinastia lusa, muitas batalhas simbólicas foram desfechadas. E, na fase inicial da República, o jacobinismo antilusitanista estava em alta, a ponto de atingir

altas proporções durante o governo do marechal Floriano Peixoto (1891-1894). Um dos principais representantes dessa postura foi o romancista Raul Pompeia, fanático florianista. Para ele a dificuldade encontrada pela República para consolidar-se era devida à presença portuguesa na imprensa, nos negócios e mesmo na população da cidade (CARVALHO, 2005, p. 249).

Efetivamente, com sua retórica lusófoba, esse jornalista atribuía a Portugal a responsabilidade pelo atraso que o Brasil amargava. Para Raul Pompeia, o paradigma da modernidade eram os Estados Unidos.

Em certos segmentos da imprensa carioca abriu-se espaço para o antilusitanismo. Como mostra Robertha Pedroso Triches (2007), em pesquisa que confere destaque ao jornal *O Jacobino*, entre fins dos Oitocentos e início dos Novecentos, nas representações sobre o imigrante ele foi submetido a ridicularizações à medida que se formaram estereótipos a seu respeito. Nisso contou, e muito, a ação dos intelectuais jacobinos na alvorada da República brasileira, fenômeno que acompanhou a imigração massiva que converteu os portugueses na maior colônia estrangeira no Rio de Janeiro. No rastro da Revolta da Armada, no começo dos anos 1890, chegou a deflagrar-se um movimento de caça aos lusitanos que culminou com o apedrejamento e incêndio de estabelecimentos comerciais de sua propriedade. Apontados como bode expiatório de tudo o que havia de ruim, eles foram acusados, ao estilo de Orestes Barbosa, até de “inventores do chulé”.⁴

Por sua vez, um intelectual de peso como Manoel Bonfim (2005), tanto em seu livro *América Latina: males de origem*, de 1905, quanto em sua atividade jornalística, criticou a

4. Cf. *O Jacobino*, 19 de janeiro de 1915, *apud* TRICHES, 2007, p. 13.

característica espoliativa da colonização ocorrida nestes trópicos, seja sob o jugo espanhol ou português, ela que fora a expressão nua e crua de um “parasitismo depredador”.⁵ Mas as coisas não paravam por aí. O jornalista, memorialista e literato Luiz Edmundo, com sua prosa afiada, revelou-se abertamente antilusitano, como demonstram suas crônicas reunidas, em 1938, nos três volumes de *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Enquanto isso, o ensaísta e jornalista Antônio Torres (1957) não deixava por menos ao exteriorizar, em 1925, a sua aversão aos lusos e assumir, sem meias-palavras, sua “tamancofobia”.

Nada disso, contudo, deve nos levar a fechar os olhos para movimentos em sentido contrário. Desde os primeiros tempos do Brasil pós-independência, surgiram iniciativas que buscavam forjar uma comunidade luso-brasileira. Dos dois lados do Atlântico, políticos e homens de letras, a exemplo de João do Rio, da banda de cá, e João de Barros, acolá, deram asas à imaginação na tentativa de impulsionar o projeto de construção de uma Lusitânia, ou uma *Atlântida*, nome de uma revista que editaram entre 1915 e 1920. Essa procura de aproximação, no mínimo cultural, entre Brasil e Portugal redundou na defesa do que viria a ser batizado de luso-tropicalismo, que teria como um de seus arautos Gilberto Freyre.⁶

No caso deste texto, a ênfase, no entanto, é posta noutra direção. E o quadro que se delineava não se resumia ao antilusitanismo. Nele o antifadismo estava igualmente presente, e, mais, ele provinha especialmente de vozes d’além mar. Desde pelo menos a segunda metade do século XIX, acumulavam-se críticas e manifestações de escárnio em relação ao fado no próprio país que, posteriormente, o elegeria como símbolo de sua identidade cultural. O rol dos seus detratores é extenso e engloba intelectuais de prestígio como o romancista Eça de Queirós, o crítico de arte António Arroio e Armando Leça, tido como um dos fundadores da Etnomusicologia em Portugal.

Seus opositores não perdoavam os supostos pecados de origem dessa “música torpe e obscena”, por sua associação ao submundo da prostituição e da delinquência.⁷ Do alto de sua autoridade de escritor e bibliógrafo, Albino Forjaz de Sampaio (1911, p. 11) lavrava sua sentença condenatória sobre o fado: “é uma canção de vadios, um hino ou desabafo de criminais. Apoteosa o crime, o calão, o degredo, a miséria, a prostituição, o hospital”. De quebra, ele deplorava seu estilo arrastado, monótono, “langoroso”, que, menos do que uma canção, era mais um lamento. Evidentemente, essa enxurrada de críticas endereçadas ao fado e aos fadistas não passaria sem resposta. Ela suscitou o aparecimento de peças de defesa de grande importância, como o livro *O fado e seus censores*, de 1912, no qual o dramaturgo, ensaísta e letrista Avelino de Sousa partia para o contra-ataque.⁸

5. Sobre esse autor, ver MATOS, 2015.

6. Para maiores referências sobre esses assuntos, ver CASTRO, 2009, VENÂNCIO, 2012, GUARDIÃO, 2012, e GUIMARÃES e CABRAL, 2012.

7. Sobre o assunto, ver a obra fundamental de Rui Vieira Nery (2012a, p. 171-178)), na qual ele discorre sobre “os primeiros críticos do Fado”.

8. Sobre a reação dos defensores do fado, ver NERY, 2012a, p. 178-185. Os lances, de parte a parte, desse debate são

Conforme documenta Rui Vieira Nery em várias de suas obras, as iniciativas com vistas à reabilitação do fado começaram já nos anos 70 do século XIX. Simultaneamente, ele ia, aos poucos, dilatando seu universo de irradiação de maneira a abranger, à semelhança do que sucedeu com o samba, outros grupos e classes sociais que não apenas aqueles que lhe deram origem. O fado penetrou ambientes “respeitáveis”, ingressou, com força, no mundo dos discos e das emissoras de rádio, além de exibir sua pujança em teatros de revista, nos cafés, no cinema e no setor de edição musical. E, nesse passo,

a sua expansão para outros contextos sociais – desde o meio universitário coimbrão até ao do circuito do Teatro Musical ligeiro das classes médias lisboetas – o leva a abarcar igualmente outras temáticas e a incorporar outras referências culturais (NERY, 2012b, p. 8-9).⁹

Em sua caminhada, o fado foi saltando inúmeros obstáculos e, enfim, credenciou-se como um item comercial dotado de forte poder de sedução junto à indústria fonográfica portuguesa principalmente da década de 1920 em diante.¹⁰ Como ressalta Rui Vieira Nery (2012a, p. 253), “o total dos discos de intérpretes portugueses vendidos em 1929 terá ascendido a mais de 67.000, dos quais a esmagadora maioria corresponde a gravações de Fado”.

Nem por isso, em plenos anos 1930, havia se dissipado por completo a grossa camada de preconceitos que envolvia o fado. Como “música ligeira”, ele ecoava basicamente nas emissoras privadas, com a Rádio Clube Portuguesa à frente, porque a Emissora Nacional de Radiodifusão (ENR), rádio estatal imbuída de sua “missão educativa”, privilegiava a música erudita.¹¹ E foi justamente pelo microfone da ENR que, numa sequência de oito palestras, Luiz Moita (1936) extravasou toda sua ojeriza ao fado, ao destilar preconceitos sociais e incriminá-lo como “canção de vencidos”. O poeta popular e compositor A. Victor Machado, um homem do meio do fado e pelo fado, não tardou a responder em tom enérgico. E se perguntava em livro publicado em 1937: “Serão vencidos os que assim triunfam no seio da sociedade e da maioria da opinião pública?” (MACHADO, 2012¹²).

Orestes Barbosa, à sua moda, como que se incorporava a esse debate que se desenrolava há mais de meio século. Instalado no lado de cá do Atlântico, ele, que também nutria propósitos de “higienização” e de “regeneração” temática do samba – como

retomados em NERY 2012b, cap. 1.

9. Daniel Gouveia, numa nota prévia do livro *Poetas populares do Fado tradicional*, defende, a propósito, a tese de que teria ocorrido uma “evolução” social e uma “dignificação” do Fado, pois se poderia “observar a evolução temática e poética do Fado, desde as histórias ultradramáticas à volta da pobreza, da prostituição, dos crimes e das navalhas, até a uma gradual elevação que aproximou o Fado da Poesia, ou esta daquele. Com vantagens. A dignificação do gênero não teria sido possível sem esta ‘fuga para cima’ ao proletariado inicial, fazendo com que outros espaços sociais sentissem nas letras do Fado a capacidade de despertar emoções e sentimentos estéticos” (GOUVEIA e MENDES, 2014, p. 7).

10. Essa situação ambivalente do fado – ao mesmo tempo depreciado por uns e valorizado por outros – e sua posição na indústria do disco lusitana são temas explorados por Leonor Losa (2013, esp. p. 129-138).

11. Sobre o assunto, ver SILVA e MOREIRA, 2010. Esclareça-se que, mais adiante, a emissora estatal reformulará parcialmente sua programação, numa tentativa de capturar ouvintes cuja preferência se direcionava para as estações particulares nas quais se alojava a “música ligeira”.

12. Cf. p. 14 da edição original em fac-símile. Da reedição aqui mencionada consta um longo estudo introdutório de Rui Vieira Nery sobre “a construção da ideologia fadista castiça”.

escancarou à época em que se posicionou contra o samba “Lenço no pescoço”, de Wilson Batista¹³ –, colocava na ordem do dia varrer para fora do país o fado e, se possível, os portugueses. Os argumentos com os quais forrava suas críticas tinham muito em comum com outros tantos brotados em solo lusitano.

3 | ORESTES BARBOSA, UM ANTILUSITANO MILITANTE

Como venho insistindo, repetidamente, o carioca Orestes Barbosa¹⁴ – misto de jornalista, poeta e boêmio –, sobressaiu-se na luta contra o fado. Ele, que já foi descrito como nacionalista “até a raiz dos seus poucos cabelos” (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 149), caracterizava-se por ser acima de tudo antilusitano. Parceiro de Noel Rosa em algumas canções¹⁵, Orestes celebrizou-se, na história da música popular brasileira, como o autor da letra de “Chão de estrelas”, na qual se encontra, segundo o poeta Manuel Bandeira (*apud* DIDIER, 2005, p. 549), talvez o mais belo verso escrito até então no idioma português (“tu pisavas nos astros distraída”).

Conhecido por suas tiradas pontiagudas, ele não costumava desperdiçar oportunidade de falar mal dos portugueses. Sua língua ferina estalava ao embaralhar fatos históricos com assuntos do cotidiano e ao eleger os donos de casas de pequeno comércio (como as vendas e os botequins) procedentes de Portugal como um dos seus alvos prediletos. Como quem escarnece das epopeias dos “grandes vultos” lusitanos da era das navegações, ele proclamava, em 1933, deixando escorrer uma dose de fel pelos cantos da boca: “Por minha parte, com a autoridade de brasileiro nato, garanto que não quero, nem nunca quis saber quem foi Vasco da Gama. Eu quero saber é quem põe água no leite...” (BARBOSA, 1978, p. 34). Na mesma toada, o poeta fizera pouco, oito anos antes, de Pedro Álvares Cabral: “um grande navegador, que a caminho das Índias vem dar com os costados na Bahia, eu passo...” (BARBOSA, 1925, p. 13).

Não era à toa que Orestes crivava de críticas Portugal e os portugueses. Eles, no seu entender – diferentemente de outros povos, a exemplo dos italianos¹⁶ –, eram sinônimos de atraso de vida. A despeito das aparências em contrário, nem sempre, no entanto, o compositor desancara tudo o que vira na “terrinha”, observação que se aplica igualmente ao fado. Em livro editado em 1923, em que desfia relatos de viagem a Portugal, ele se reportara ao caráter multifacetado desse gênero musical, meio pelo qual, a seu ver, os

13. Sobre algumas das polêmicas desatadas acerca do samba e da necessidade de sua “higienização”, ver PARANHOS, 2016, p. 75-79.

14. A obra mais completa sobre a vida, paixão e morte de Orestes Barbosa é a de DIDIER, 2005.

15. Quatro no total, de acordo com os melhores biógrafos de Noel Rosa (MÁXIMO e DIDIER, 1990), das quais a mais famosa é o samba “Positivismo”.

16. Orestes enaltecia, com todas as letras, o espírito empreendedor de capitalistas de outras nações e, já na Primeira República, tendia a identificar progresso com industrialização, concepção que impregnaria o vocabulário econômico-político-social brasileiro de décadas posteriores. Para ele, enquanto estrangeiros como os italianos “dão passos largos no comércio e nas indústrias”, assumindo um comportamento “moderno”, “o português ficou na venda e no botequim” (BARBOSA, 1925, p. 107).

portugueses não somente cantavam suas emoções como resolviam seus problemas: “a alma dolente, é no fado que o português resolve tudo”. Para Orestes, o fado, “voz ritmada do povo”, se desdobrava em múltiplos aspectos, podendo ser classificado como sentimental, agressivo, histórico, filosófico, irônico, político, e cobria um amplo arco temático, indo dos fados “envinagrados” aos “gastrônomos” (BARBOSA, 1923, p. 99-100).¹⁷

A temperatura de suas avaliações, porém, iria se elevar nos anos seguintes. Para isso concorreu, ao que tudo indica, a recepção nada calorosa, azeda mesmo, que as crônicas enfeixadas, em 1923, em *Portugal de perto!* tiveram naquele país, tanto que resultaram na cassação do diploma que lhe fora outorgado como sócio-correspondente da Associação dos Trabalhadores de Imprensa. Seu sentimento de repugnância a Portugal e aos lusitanos atravessou, de princípio ao fim, *O português no Brasil*, obra lançada em 1925. Sua epígrafe é, por si só, bastante esclarecedora. Ela reproduz as últimas palavras atribuídas a Felipe dos Santos, a maior liderança da Revolta de Vila Rica (atual Ouro Preto), deflagrada, em 1720, contra a exploração econômica e o controle metropolitano nas regiões auríferas de Minas Gerais, o que o teria conduzido, no desfecho desse episódio, ao enforcamento e ao esquartejamento, num ato típico do teatro político da violência patrocinado pelo jugo português. O brado “Morro sem arrependimentos, certo de que a canalha que nos avilta será esmagada pelo patriotismo dos brasileiros!” como que serviria de epitáfio para Felipe dos Santos (BARBOSA, 1925, p. 7).

Orestes não se dispunha a firmar qualquer pacto com os lugares-comuns de fundo mítico e mistificador construídos sobre a “Pátria-mãe”, a “Pátria-irmã” e a pretensa “amizade luso-brasileira”, uma “mentira”, uma “tapeação” (BARBOSA, 1925, p. 9 e 92). Por sinal, no primeiro parágrafo do prefácio do livro ele apontava suas armas: “Este livro, escrito sem ódio e sem amor, tem como objetivo único mostrar aos brasileiros o perigo que há em deixar o português solto, sem freio, no Brasil” (id., p. 9). Em *O português no Brasil*, Orestes oferecia ao leitor “provas” em profusão para a compreensão do seu antilusitanismo. Sim, para ele, impunha-se o dever de “provar”, “demonstrar” uma tese, fundada em juízos de valor que se amparavam em “fatos”, estes concebidos sob um viés positivista. Sua obra seria, em suma, uma coleção de “páginas de estatística e história” (id., p. 51). Longe de se reduzir à retórica “de um jacobinismo delirante” ou de “uma patriotada de *cavação*”, o poeta afirmava que sua prosa, em forma de reportagem, expunha “os dados desapaixonados da estatística”. Daí não acolher injúrias, porque “só registrei fatos visíveis e provados” (id., p. 10-11).¹⁸

17. Entre os exemplos fornecidos sobre as modalidades e temas de fados, são listados os “envinagrados” (“Quando eu era pequenininho/ Já dizia minha mãe:/ Tu tens cara de assassino/ E o teu pai tinha também!”) e os “gastrônomos” (“Rapazes, quando eu morrer/ Leva-me devagarinho/ Ponde em cima do caixão/ Azeitona, pão e vinho”). BARBOSA, 1923, p. 104 e 109. Mais tarde, ele acrescentaria que até na hora da morte se explicitava a distância abissal existente entre o malandro carioca e o português. Um “malandro do morro” entoava em seu samba: “Amigos, quando eu morrer/ Não quero choro nem nada:/ Eu quero é ouvir um samba/ Ao romper da madrugada” (BARBOSA, 1978, p. 80).

18. Na ótica do autor, apoiada na verificação dos dados do movimento anual na Casa de Detenção do Rio de Janeiro em 1924, uma prova dos nove contra o elemento luso aparecia na contribuição marcante da colônia portuguesa à criminalidade. E ele sentenciava: “o português tem, afinal, o primeiro lugar em alguma coisa no Brasil: na estatística criminal” (BAR-

Ao farejar, por todos os lados, os problemas acarretados ao Brasil pelo português, Orestes se apegava ainda a dados, de natureza geral, contidos nos boletins semanais do setor de Estatística Demográfico-Sanitária, notadamente do serviço da Inspeção de Fiscalização dos Gêneros Alimentícios. E, por conta própria, estabelecia íntima associação entre a inutilização de alimentos por motivo de saúde pública e a ação nefasta dos lusitanos. Sua conclusão era categórica: “não podendo mais matar o brasileiro no pelourinho, no tronco, na forca, nem no calabouço, o português mata falsificando a alimentação” (BARBOSA, 1925, p. 39).

Por essas e outras, ele despejava toda sua ira sobre a cabeça dos portugueses. Suas palavras soavam como um grito de guerra – “guerra justíssima” (BARBOSA, 1925, p. 127) – ao que procedia de Portugal, quer se tratasse de ideias ou de gentes. Pudera! Para Orestes, a presença dos lusos no Brasil equivalia a uma ação de lesa-pátria, ante a qual convinha que os brasileiros se pusessem em guarda, pois somente “quando o português for corrido, de uma vez, do comércio, da indústria, das letras, da política, do jornalismo e do funcionalismo, o Brasil será o país que nós sonhamos muito antes de 1822” (id.). Anos depois, ele protestaria contra o destino do ouro arrancado às minas brasileiras: “o nosso ouro! [...] Virou ouro do Porto, cidade que nunca teve mina de coisa nenhuma. [...] O nosso ouro, que o lusitano levou todo” (BARBOSA, 1978, p. 77).¹⁹

Como se raciocinasse em círculo, Orestes Barbosa chegava sempre ao seu ponto de partida. As histórias por ele costuradas se alimentavam de um fundamento comum: o português, que o jornalista enxergava com lentes de aumento, fora e continuava sendo o estorvo número um para o avanço do processo de civilização brasileira. Ele encarnava o “maior empecilho”, “um entrave”, “o maior inimigo” ao progresso do país, tragado que era pelo “rotinismo desolador” (BARBOSA, 1925, p. 9, 87 e 127).

Entre os fartos exemplos que arrolava, tanto daqui como d’além-mar, todos eles convergiam para uma conclusão que funcionava também como o motor de sua reflexão: Portugal, em contraste com o Brasil, “ainda não tem civilização” (BARBOSA, 1925, p. 43). Em seu texto mais extenso de *O português no Brasil*, quem ia para a berlinda era Lisboa. E ela, a lendária capital portuguesa tão decantada nos fados, mostrava-se, aos olhos de Orestes, como uma carne viva exposta à devoração crítica. Quase todas as referências que o autor acionava se prestavam para destilar seu sarcasmo (id., esp. p. 23-28). Com irrefreável contundência, ele tomava partido em favor da higienização, da civilização e da modernidade, ou melhor, do oposto ao que Lisboa representaria. A Orestes repugnava o cheiro exalado pela cidade, a começar pelas suas principais ruas: “a cidade toda cheira a peixe, a peixe vivo e a peixe frito”, preparado nas calçadas por “mulheres imundas” cobertas por um monte de saias que “esconde[m] o sujo” (id., p. 23 e 117).

BOSA, 1925, p. 53).

19. Em última análise, essa linha de pensamento crítico pode ser vinculada, ao menos parcialmente, à tese consagrada por Caio Prado Júnior (1972, p. 13-23) ao remontar à colonização nestes trópicos, sob o impulso da expansão ultramarina europeia, como uma empresa voltada para a exploração comercial.

Que não se pense, entretanto, que esses problemas atingiam em cheio tão somente Lisboa ou Portugal. Os imigrantes portugueses, que constituíam, no Rio de Janeiro de Orestes Barbosa, a colônia estrangeira mais numerosa, transportariam para cá os seus vícios de origem. Para ele, como escreveu em “Biba a Baríola!”, quando eclodiu a Revolta da Vacina, em 1904, o português não pestanejou: resistiu às medidas médico-higienistas adotadas pelas autoridades governamentais, por ser “contra a vacina” e “a favor da varíola”... (BARBOSA, 1925, p. 103).

Nesse contexto, ao colocar o fado sob sua alça de mira, o poeta disparava suas críticas de forma a não restar pedra sobre pedra. Ele detectava a existência, por assim dizer, de uma linha de continuidade entre Portugal, atraso e fado. É bem verdade que, como viria a ser endossado posteriormente, pelo menos em parte, por pesquisadores de música popular, Orestes, em *Samba*, apesar de contrapor tal gênero – tipificado como carioca na sua essência – ao fado, admitia a tese de que este nascera no Brasil: “foi a lamúria do forasteiro quem o criou. Mas ele era tão português, que não ficou aqui” (BARBOSA, 1978, p. 14).²⁰

Como quem tapa os ouvidos diante das lamúrias do fado, o compositor partia logo para a esculhambação: “O fado é um arrote! O fado só fala em miséria. Em cadelas de rua. Em bacalhau. Em catres de hospital. É sempre a mesma lamúria: ‘Minha mãe/ Minha mãe/ Minha mãe.’ Rimando com *tambãe*” (BARBOSA, 1978, p. 80-81). No levantamento que realizei sobre fados gravados e lançados no Brasil ao longo dos anos 1930, canções como “Minha mãe”, com Isalinda Seramota, “Carta à minha mãezinha” e “Minha mãezinha”, ambas com Manuel Monteiro, “Amor da mãe”, com Maria Albertina, “Carta a minha mãe”, com Américo Ferreira, “Mãe do soldado”, com José Lemos, e “Carinhos de mãe”, com Nicolau Gomes Cunha, por certo só reforçavam a opinião de Orestes Barbosa. E não é preciso maior exercício de imaginação para supor qual seria sua avaliação do fado “A morte da ceguinha”, interpretado por Manuel Monteiro...

4 | O FADO NESTES TRÓPICOS

Nem era sem quê nem porquê a preocupação de Orestes Barbosa com a ressonância

20. Ver, sobre o assunto, três estudos de José Ramos Tinhorão: um sobre o lundu, a fofa e o fado nos séculos XVIII e XIX (TINHORÃO, 1988), outro sobre o fado como “dança do Brasil” (id., 1994) e mais um sobre o intercâmbio entre Brasil e Portugal na área da cultura popular (id., 2001). Visto como descendente do mesmo tronco do qual brotou o lundu, o fado é aí identificado como “dança de origem negro-brasileira destinada a virar canção em Portugal” (id., 2001, p. 138). Por outro lado, num ensaio sobre “O enigma do ‘fado’ e a identidade luso-afro-brasileira”, o pesquisador português José Machado Pais reafirma que, “se o fado é um símbolo da identidade lusa, a história do fado mostra-nos que as suas raízes se encontram num Brasil africano”. Ao complexificar a análise desse fenômeno musical, o sociólogo salienta, no entanto, que ele é o resultado de um tráfego de musicalidades múltiplas, produto “de um verdadeiro caldeamento musical”, o que explicaria o fato de o fado ter “várias pátrias” (PAIS, 2001, p. 236, 228 e 238). Ao abordar a questão, o historiador e musicólogo Rui Vieira Nery esclarece que registros de viajantes, por volta de 1820, já chamavam a atenção para “o caráter assumidamente brasileiro deste Fado dançado. [...] Igualmente é bem sublinhada a origem africana da dança”, tida como “voluptuosa”, quando não “imoral”. Contudo, ele comenta: “Este Fado dançado no Brasil colonial está longe ainda de ser o Fado português, apesar de constituir inequivocamente o núcleo duro da sua origem” (NERY, 2012a, p. 37-38).

do fado por estes trópicos. Ao calibrar o foco de uma investigação preliminar sobre a produção fonográfica nas primeiras décadas do século XX e pôr na mira os fados gravados no Brasil, evidenciou-se que o período compreendido entre 1930 e 1939 corresponde, em linhas gerais, ao seu momento de maior difusão no país.

E, nos anos 1930, ninguém registrou tantos fados em discos no Brasil quanto dois portugueses: um Manuel (Monteiro) e um Joaquim (Pimentel). O cetro de o rei do fado pertence, sem dúvida, a Manuel Monteiro, que, quem diria, viraria verbete no *Dicionário Houaiss/Ilustrado: Música Popular Brasileira* (ALBIN, 2006, p. 494). Nascido em Cimbres, Portugal, em 1909, ainda adolescente ele se transferiu, com sua família, para o Rio de Janeiro, onde morreu em 1990. Sua estreia na vida artística ocorreu no início da década de 1930 no “Programa Luso-brasileiro”, da Rádio Educadora.

Naqueles tempos não eram raros programas do tipo, dirigidos em particular à colônia portuguesa radicada na capital da República.²¹ A carreira do cantor (excepcionalmente compositor) decolou sobretudo entre 1933 e 1935, a julgar pela quantidade de fonogramas gravados nesses três anos, 37 ao todo.²² Reconhecido como o primeiro intérprete lusitano a ser bem-sucedido em terras brasileiras, acendeu, como não poderia deixar de ser, a fúria de Orestes Barbosa contra ele (DIDIER, 2005, p. 341 e 372).

No rol de gêneros que compunham o cardápio musical de Manuel Monteiro sobressaíam os fados, seguidos de viras e marchas, sem falar de canções carnavalescas de autoria de compositores nacionais. Seu “primeiro grande sucesso foi o fado ‘Santa Cruz’” (ALBIN, 2006, p. 494), lançado em 1933. Manuel se converteu numa referência nada desprezível no cenário artístico brasileiro. Prova disso é que, em 1935, foi uma das estrelas do film musical *Alô, alô, Brasil*, dividindo espaço, no elenco, com pesos-pesados da música popular brasileira, como Carmen Miranda, Francisco Alves, Sílvio Caldas, Mário Reis, Ary Barroso, Almirante, Custódio Mesquita e Aurora Miranda.²³ Por sinal, o cartaz desse filme anunciava que dele “fazem parte os melhores elementos artísticos do rádio”. E Manuel Monteiro, impulsionado pelo filme, emplacou um sucesso retumbante, a marcha “Salada portuguesa”, mais conhecida pelo nome de “Caninha verde”.

Na contabilização que efetuei dos fados transpostos para os discos entre 1930 e 1939, eles alcançaram a cifra de 172 fonogramas²⁴, considerando-se a identificação dos gêneros musicais nas etiquetas dos 78 rpm. Aí predominava, com larga folga, a

21. Eles podiam ser ouvidos também em São Paulo, onde o primeiro programa dedicado a canções lusitanas, “Horas portuguesas”, era transmitido nessa época pela Rádio Educadora Paulista. Sobre a relação entre o fado e o rádio paulista, ver CANTERO, 2013, livro no qual, aliás, são disponibilizadas informações mais detalhadas sobre a carreira de Manuel Monteiro, Joaquim Pimentel e muitos outros artistas que encontraram no fado seu meio de expressão artística prioritário. Sobre a repercussão do fado ao longo do século XX em Santos, cidade portuária de significativo contingente de imigrantes lusos, ver VALENTE, 2008.

22. Esta e outras informações subsequentes dessa natureza foram contabilizadas por mim com base no que figura em SANTOS *et al.*, 1982, v. 2.

23. Embora se achem, em diversas fontes, dados desencontrados sobre *Alô, Alô, Brasil*, ele chegou às telas, de fato, no começo de 1935. Ver, por exemplo, o noticiário jornalístico (*Correio Paulistano*, São Paulo, 13 de fevereiro de 1935) e a informação disponível em: <<http://carmen.miranda.nim.br/alolo2.htm/>>. Acesso em: 15 de agosto de 2011.

24. Excluí deliberadamente desse cálculo umas poucas reproduções das mesmas gravações.

nomenclatura fado, se bem que, vez por outra, surgiam as denominações fado-canção (6) e fado-marcha (3).²⁵ Na cabeça da fila dos fadistas estava Manuel Monteiro, com 45 fonogramas, vindo a seguir Joaquim Pimentel, intérprete e compositor eventual (com 29), cuja carreira no mundo dos discos deslanchou entre 1935 e 1939. No terceiro posto (com 20) despontava José Lemos, enquanto cabia à cantora (compositora bissexta) Isalinda Seramota (com 15) o quarto lugar.

Uma imensa gama de cantores, cantoras, grupos musicais e instrumentistas (vários deles ancorados na guitarra, instrumento tradicional usado no fado) completava essa relação. Listados aqui em ordem alfabética, eram eles: A. F. da Conceição, Amélia Borges Rodrigues, Ana de Albuquerque Melo, Anita Gonçalves, Antônio Lopes, Artur Castro, Benício Barbosa, Berta Cardoso, Carlos Campos, Céu da Câmara, Desafiadores do Norte, Esmeralda Ferreira, Eugênio Noronha, Fábila Gil, Francisco Pezzi, H. da Conceição, Henrique Costa, Henrique Xavier Pinheiro, Horácio Rodrigues, Ivone Guedes, João Fernandes, Joaquim Seabra, José Galante, Maria Albertina, Maria do Carmo, Mirandella, Nicolau Gomes Cunha, Santos Carvalho, Stella Gil e Zaíra de Oliveira.²⁶

Disso tudo decorre que o fado nem de longe passava em brancas nuvens na produção fonográfica do Brasil. E essa reverberação da música portuguesa fora do espaço no qual se aclimatara irritava profundamente Orestes Barbosa. Como guardião de uma política nacionalista de eterna vigilância, ele se indignava com a “macaqueação”. Macaquear era, aliás, um verbo corrente no vocabulário empregado por Orestes para exprimir sua repulsa ao “servilismo” para com o estrangeiro.

De Portugal, como vimos, não existiria coisa alguma no que os brasileiros devessem se espelhar. De lá, para Orestes, praticamente não provinha nada que merecesse ser exaltado. E se alguém o questionasse sobre um dos símbolos do samba, Carmen Miranda, natural de Marco de Canaveses, Portugal, ele tinha a resposta na ponta da língua: como se Carmen houvesse nascido portuguesa por acidente geográfico, Orestes a definia como “uma sambista carioca”. Ela desembarcara no Brasil com um ano de vida e teria sentido de perto, no corpo e na alma, a capacidade do Rio de Janeiro em forjar as pessoas à sua imagem e semelhança. De acordo com o autor de *Samba*, “ela, em verdade, é uma autêntica figura do meio, do meio que lhe absorveu, do ambiente que a plasmou, dando-nos mais um exemplo da força trituradora do Rio, que refina, como numa usina, os elementos aportados ao nosso torrão” (BARBOSA, 1978, p. 59).²⁷

25. Retomo aqui uma observação de fundo metodológico. Não ignoro que, por mais que as etiquetas dos discos 78 rpm pudessem fornecer indicadores seguros para o enquadramento das canções sob um ou outro gênero musical, nem sempre elas eram plenamente confiáveis. Acrescente-se a isso que, apesar do valiosíssimo trabalho empreendido pelos organizadores da *Discografia brasileira 78 rpm*, em determinados casos – ainda que estatisticamente pouco relevantes – foi-lhes impossível obter os dados (completos ou não) sobre todos os discos gravados/lançados nos anos 1930.

26. Noutra ocasião eu me deterei, mais especificamente, na análise dos fonogramas que divulgaram a produção fadista no Brasil, algo que foge aos objetivos deste trabalho.

27. A “força trituradora” do Rio de Janeiro seria responsável, igualmente, por proezas como a conversão do lutador de boxe Kid Pepe (nome de guerra do italiano Giuseppe Gelsomino) num típico malandro carioca, que, por sinal, assumiu o papel (muitas vezes contestado, diga-se de passagem) de compositor de sambas. Para Orestes Barbosa, ele até parecia “um filho

Além da presença dos portugueses e do fado na produção discográfica, eles se destacavam também nas companhias de teatro de revista lusitanas que aqui se exibiam com frequência, o que abriu caminho para o sucesso de vedetes da “terrinha” como Luiza Santanela. Isso culminará, mais adiante, inclusive com o surgimento de artistas com “sinais trocados”: de um lado, Maria da Graça, nascida em Moçambique, então colônia de Portugal, caiu de boca no samba; de outro, para horror de Orestes, Olivinha Carvalho, que veio ao mundo em 1930, em Santos, acabaria por se dedicar acima de tudo ao fado, ela que estrearia no teatro de revista aos 6 anos, conduzida pelas mãos de Joaquim Pimentel. Urgia pôr um paradeiro nesse estado de coisas. Daí o combate sem tréguas de Orestes Barbosa ao fado, aos fadistas e aos portugueses em geral.

5 | O SAMBA COMO ESCUDO PROTETOR DA NAÇÃO

A exemplo do que se verificava em outros cantos do mundo, respiravam-se, no Brasil da década de 1930, ares saturados de nacionalismos de todas as espécies. O campo musical não se manteve alheio às concepções que reduziam o estrangeiro à encarnação do mal. Nesse momento de afirmação do samba como ícone musical da nacionalidade, a música popular que aqui se gravava incorporava especialmente o *fox-trot*, o tango e o fado, que eram, nessa ordem, os gêneros “estrangeiros” mais em voga. O samba, na contramão desses ritmos tidos como “alienígenas”, seria o principal escudo destinado (fadado?) a proteger a nação diante da “conspurcação” de seus costumes musicais.

A batalha desencadeada por Orestes Barbosa contra o fado constituía parte de um todo. Outros compositores e intérpretes se engajaram, à sua moda, na luta contra as “más influências” oriundas do exterior. Estas se associavam ao peso econômico-político-cultural do império estadunidense, numa conjuntura em que sua música – amplificada pelo cinema falado e pelas empresas fonográficas – indicava para onde caminhava a humanidade com a emergência de uma nova potência hegemônica no sistema capitalista. No plano cultural, a reação nacionalista ao fox e à disseminação do inglês no linguajar cotidiano dos brasileiros se encorpou nos anos 1930.

“O fox-trot não se compara/ com o nosso samba, que é coisa rara”, cantava Carmen Miranda em “Eu gosto da minha terra”. Noel Rosa, ao deplorar, em “Não tem tradução”, os efeitos que atribuía aos modismos gerados pelo cinema falado, torcia o nariz ante situações em que “o malandro deixou de sambar/ dando pinote/ e só querendo dançar o fox-trot”. O fecho de seu samba, com a criatividade que lhe era peculiar, sintetizava à perfeição seu ponto de vista nacionalista:

do Sanguieiro”. Com os ciganos, complementava o jornalista, acontecera o mesmo, como atestava sua cota de contribuição ao samba (BARBOSA, 1978, p. 66 e 83).

Amor, lá no morro, é amor pra chuchu
As rimas do samba não são “I love you”
Esse negócio de “alô”, “alô, boy”
“Alô, Johnny”
Só pode ser conversa de telefone²⁸

Assis Valente, compositor da maior importância na década de 1930, era também portador de uma visão nacionalista que, à semelhança de Noel Rosa, se distanciava do nacionalismo de extração oficial e enaltecia os artefatos culturais de origem popular.²⁹ Na sua ótica, como se ouvia na marcha “Good-bye”, interpretada por Carmen Miranda, a mania do inglês (quando não a do francês) que começava a invadir a linguagem do dia a dia não se afinava com os nossos hábitos:

Good-bye, good-bye, boy
Deixe a mania do inglês
Fica tão feio para você
Moreno frajola
Que nunca frequentou
As aulas da escola

Muitos outros exemplos poderiam ser apresentados aqui, envolvendo outras canções e outros compositores, assim como os enlaces entre música, letra e performance instrumental e vocal.³⁰ Todavia, para os fins deste texto, parece-me suficiente o que já foi exposto. Trata-se de evidenciar que a resistência frente aos “ritmos estrangeiros” integrava um movimento de afirmação do samba como gênero “tipicamente nacional” e dos sambistas como artistas patenteados para criação do samba. Afinal, um sentimento de orgulho se apossava deles, diplomados que eram na escola do samba, como foi proclamado em diversas composições, uma delas assinada por Assis Valente, “Minha embaixada chegou”, sucesso na voz de Carmen Miranda:

28. Em “Tarzan (o filho do alfaiate), Noel Rosa tornava a investir, sarcasticamente, contra a moda de jovens de classe média que, na esteira da onda cinematográfica hollywoodiana, cultivavam a imitação de Tarzan, recheando de algodão as ombreiras dos paletós.

29. Um de seus sambas mais conhecidos, “Brasil pandeiro” celebrava, alegremente, o samba como traço definidor de nossa singularidade musical.

30. Uma análise mais abrangente e mais matizada sobre esse processo de lutas de representações forçosamente deve admitir que nem todos os sambistas brasileiros se sintonizavam com a perspectiva nacionalista representada por Noel Rosa, Assis Valente, Orestes Barbosa e outros mais. Para além disso, o aprofundamento do tema implica não se restringir às letras das canções, quando mais não seja porque estas não se resumem a documentos escritos, razão pela qual é indispensável reconhecer sua condição de documentos sonoros umbilicalmente ligados às *performances* que lhes conferem sentido. Sobre esses dois aspectos, ver o capítulo “A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social” (PARANHOS, 2016, p. 47-88), no qual a temática deste tópico é aprofundada, bem como o artigo em que discuto questões metodológicas acerca dos cruzamentos entre História e música popular, valendo-me de aportes teóricos da História Cultural (id., 2004).

Não tem doutores na favela
Mas na favela tem doutores
O professor se chama bamba
Medicina na macumba
Cirurgia lá é samba

Nesse contexto, o fado, à maneira do *fox-trot* e do tango, era uma espécie de “inimigo nacional”, uma doença cujo antídoto consistiria, acima de tudo, na produção e na propagação do samba. No fundo, esses gêneros “alienígenas”, dialeticamente serviam – pela relação de oposição que se estabeleceu com eles – à causa nacionalista. Como expressão prática da “unidade dos contrários”, sua existência era fundamental para alimentar a exaltação do que se considerava como essencialmente brasileiro. E o fado, pendurado numa das pontas dessa gangorra, era um dos alvos da artilharia de nacionalistas como Orestes Barbosa. Ora, o Brasil, “terra do samba e pandeiro”, como ressaltava Ary Barroso em “Aquarela do Brasil”, tinha uma feição musical própria. Tanto que, segundo as concepções sustentadas pelos defensores da identificação entre samba e nação, os brasileiros poderiam afirmar, em alto e bom som, que “em minhas veias corre sangue a batucar”.³¹

REFERÊNCIAS

- ALBIN, Ricardo Cravo (Coord.). **Dicionário Houaiss Ilustrado: Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BARBOSA, Orestes. **Portugal de perto!** (Crônicas). Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos (ed.), 1923.
- BARBOSA, Orestes. **O português no Brasil**. Rio de Janeiro: edição do autor, 1925.
- BARBOSA, Orestes. **Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores** 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- BONFIM, Manoel. **América Latina: males de origem**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CANTERO, Thais Matarazzo. **Fado no Brasil: artistas e memórias**. São Paulo: ABR, 2013.
- CARVALHO, José Murilo de. **Pontos e bordados: escritos de história e de política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

31. Lanço mão, aqui, de uma citação, inteiramente fora de seu contexto original, de um verso de “O sangue não nega”, de Luiz Melodia e Ricardo Augusto, composição da década de 1980, quando o “pérola negra” do Estácio respondia àqueles que o acusavam de não fazer sambas, apesar de ser negro e haver nascido no Morro de São Carlos.

CASTRO, Zília Osório de. Do carisma do Atlântico ao sonho da *Atlântida*. In: GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal (Org.). **Afinidades atlânticas**: impasses, quimeras e confluências nas relações luso-brasileiras. Rio de Janeiro: Quartet/Faperj, 2009, p. 57-87.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa-Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

DIDIER, Carlos. **Orestes Barbosa**: repórter, cronista e poeta. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do meu tempo** (3 vols.). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

FOUCAULT, Michel. **Estética, literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**, vol I: Introdução ao estudo da Filosofia. A filosofia de Benedetto Croce. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GOUVEIA, Daniel e MENDES, Francisco. **Poetas populares do fado tradicional**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.

GUARDIÃO, Ana Filipa. “Império moral e cultural”: a *grande lusitânia* sob a perspectiva de Consiglieri Pedroso. In: SARMENTO, Cristina Montalvão e GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal (Coords.). **Culturas cruzadas em português**: redes de poder e relações culturais (Portugal-Brasil, séculos XIX-XX), vol. II: Influências, ideários, periodismo e ocorrências. Coimbra: Almedina, 2012, p. 131-153.

GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal e CABRAL, Thais Pimentel. Da teoria ao discurso da memória viva: breves reflexões sobre o luso-tropicalismo. In: SARMENTO, Cristina Montalvão e GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal (Coords.). **Culturas cruzadas em português**: redes de poder e relações culturais (Portugal-Brasil, séculos XIX-XX), vol. II: Influências, ideários, periodismo e ocorrências. Coimbra: Almedina, 2012, p. 183-204.

LOSA, Leonor. **Machinas fallantes**: a música gravada em Portugal no início do século XX. Lisboa: Tinta da China, 2013.

MACHADO, A. Victor. **Ídolos do Fado**. 2. ed.: Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.

MATOS, Sergio Campos. Manoel Bonfim e Oliveira Martins: olhares cruzados sobre Portugal e o Brasil. In: SARMENTO, Cristina Montalvão e GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal (Coords.). **Culturas cruzadas em português**: redes de poder e relações culturais (Portugal-Brasil, séculos XIX-XX), vol. III – Arte, educação e sociedade. Coimbra: Almedina, 2015, p. 41-65.

MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. **Noel Rosa**: uma biografia. Brasília: Linha Gráfica/Editora UnB, 1990.

MOITA, Luiz. **O fado, canção dos vencidos**: oito palestras na Emissora Nacional. Lisboa: s./ed., 1936.

NERY, Rui Vieira. **Para uma história do fado**. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012a.

NERY, Rui Vieira. **Fados para a República**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012b.

NERY, Rui Vieira. Os *Ídolos do Fado* e a construção da ideologia fadista castiça. In: MACHADO, A. Victor. **Ídolos do Fado**. 2. ed.: Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012, p. 11-65.

PAIS, José Machado. **Vida cotidiana**: enigmas e revelações. São Paulo: Cortez, 2001.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, Uberlândia, n. 9, p. 22-31, jul./dez. 2004.

- PARANHOS, Adalberto. **O roubo da fala**: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007.
- PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”**. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2016.
- PRADO JÚNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. 15 ed. São Paulo: Brasiliense, 1972.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de. **Prosa vil**. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, 1911.
- SANTOS, Alcino, BARBALHO, Gracio, SEVERIANO, Jairo e AZEVEDO, M. A. de (Nirez). **Discografia brasileira 78 rpm – 1902-1964**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, vol. 2.
- SILVA, Manuel Deniz e MOREIRA, Pedro Russo. “O essencial e o acessório”: práticas e discursos sobre música ligeira nos primeiros anos da Emissora Nacional de Radiodifusão (1933-1949). In: DOMINGOS, Nuno e PEREIRA, Víctor (Dirs.). **O Estado Novo em questão**. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 111-130.
- SOREL, George. **Reflexões sobre a violência**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil – cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo: Art, 1988.
- TINHORÃO, José Ramos. **Fado: dança do Brasil, cantar de Lisboa – o fim de um mito**. Lisboa: Caminho, 1994.
- TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular: temas e questões**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- TORRES, Antônio. **As razões da Inconfidência**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1957.
- SOUSA, Avelino de. **O fado e seus censores**. Lisboa, ed. do autor, 1912.
- TRICHES, Robertha Pedrosa. A labareda da discórdia: o antilusitanismo na imprensa carioca. *Achegas.net*, v. 5, jul.-ago. 2007.
- VALENTE, Heloísa (Org.). **Canção d’além-mar: o fado e a cidade de Santos**. Santos: Realejo/Musimid, 2008.
- VENÂNCIO, Giselle Martins. Uma festa luso-brasileira? As comemorações do tricentenário da morte de Luiz de Camões no Rio de Janeiro em 1880. In: SARMENTO, Cristina Montalvão e GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal (Coords.). **Culturas cruzadas em português: redes de poder e relações culturais (Portugal-Brasil, séculos XIX-XX)**, vol. II: Influências, ideários, periodismo e ocorrências. Coimbra: Almedina, 2012, p. 27-52.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

- “A morte da ceguinha” (J. G. Fernandes e L. Marques), Manuel Monteiro. 78 rpm Odeon, 1934.
- “Amor da mãe” (C. Ramos e A. Neves), Maria Albertina. 78 rpm Victor, 1934.
- “Aquarela do Brasil” (Ari Barroso), Francisco Alves. 78 rpm Odeon, 1939.
- “Brasil pandeiro” (Assis Valente), Anjos do Inferno. 78 rpm Columbia, 1941.
- “Carinhos de mãe” (Abel D’Almeida), Nicolau Gomes Cunha. 78 rpm Columbia, s./d. (provavelmente 1937).
- “Carta a minha mãe” (Antônio Pires e H. Pessoa), Américo Ferreira. 78 rpm Columbia, s./d. (provavelmente

1934).

“Carta a minha mãezinha” (Júlio Gonçalves Dias), Manuel Monteiro. 78 rpm Odeon, 1934.

“Chão de estrelas” (Silvio Caldas e Orestes Barbosa), Silvio Caldas. 78 rpm Odeon, 1937.

“Eu gosto da minha terra” (Randoval Montenegro), Carmen Miranda. 78 rpm Victor, 1930.

“Good-bye” (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm Victor, 1933.

“Lenço no pescoço” (Wilson Batista), Silvio Caldas. 78 rpm Victor, 1933.

“Mãe do soldado” (A. Santelmo e Carlos Campos), José Lemos. 78 rpm Columbia, 1934.

“Minha mãe” (Marques Coelho), Isalinda Seramota. 78 rpm Odeon, 1931.

“Minha mãezinha” (J. Fernandes), Manuel Monteiro. 78 rpm Odeon, 1934.

“Não tem tradução” (Noel Rosa), Francisco Alves. 78 rpm Odeon, 1933.

“O sangue não nega” (Luiz Melodia e Ricardo Augusto), Luiz Melodia. LP *Felino*, Ariola, 1983.

“Positivismo” (Noel Rosa e Orestes Barbosa), Noel Rosa. 78 rpm Columbia, 1933.

“Salada portuguesa” (Vicente Paiva e Paulo Barbosa), Manuel Monteiro. 78 rpm Odeon, 1935.

“Santa Cruz” (Caramés e Domingos Santos), Manuel Monteiro. 78 rpm. Odeon, 1933.

“Tarzan (o filho do alfaiate)” (Vadico e Noel Rosa), Almirante. 78 rpm Victor, 1936.

“Último desejo” (Noel Rosa), Aracy de Almeida. 78 rpm. Victor 1938.

“Último desejo” (Noel Rosa), António Zambujo. CD *Rua da Emenda*, Universal, 2014.

A DANÇA EM SEUS DIFERENTES RITMOS

Data de aceite: 01/06/2020

Karolaine Ramada Neves

Instituto Federal Goiano - Campus Rio Verde (GO) <http://lattes.cnpq.br/4282630524094249>

Aline Ditomaso

Instituto Federal Goiano - Campus Rio Verde (GO) <http://lattes.cnpq.br/9488100074277296>

RESUMO: A dança é uma forma de expressão corporal sendo fundamental para o ser humano, a qual possibilita o desenvolvimento da coordenação motora, ritmo, e se realizada em grupo, estimula o convívio social. Também é possível citar a correção de problemas posturais, desenvolvimento da capacidade cardiorespiratória, fortalecimento da musculatura, liberação de serotonina e endorfina, entre outros. Incentivados por tantos benefícios, os idealizadores do projeto, tiveram como objetivo promover a prática da dança em seus variados estilos, oportunizando a comunidade interna e externa ao IF Goiano, campus Rio Verde, a vivenciar e desfrutar dos benefícios que esta arte oferece no que tange a melhoria da qualidade de vida, aprimorando os aspectos supracitados. Para alcançar os objetivos propostos, estão sendo ofertadas aulas de dança junto ao NAIF – Núcleo de

Ciência, Arte e Cultura; oferecendo atividades de dança para turmas de crianças e adultos.

PALAVRAS-CHAVE: dança; ritmo; qualidade de vida.

DANCE IN ITS DIFFERENT RHYTHMS

ABSTRACT: Dance is a form of body expression that is fundamental for human beings, which allows the development of motor coordination, rhythm, and if performed in groups, it stimulates social interaction. It is also possible to mention the correction of postural problems, development of cardiorespiratory capacity, strengthening of muscles, release of serotonin and endorphins, among others. Encouraged by so many benefits, the creators of the project aimed to promote the practice of dance in its various styles, giving the internal and external community to the IF Goiano, Rio Verde campus, the opportunity to experience and enjoy the benefits that this art offers in terms of improving the quality of life, improving the aspects mentioned above. To achieve the proposed objectives, dance classes are being offered at NAIF - Center for Science, Art and Culture; offering dance activities for children and adults.

KEYWORDS: dance; rhythm; quality of life.

1 | CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao analisar o processo histórico do homem é possível afirmar que a dança é inata ao ser humano, visto que, antes de desenvolver a habilidade de polir a pedra, construir abrigo, ou produzir instrumentos e armas, o mesmo já movimentava pés e mãos de forma ritimada para se aquecer e se comunicar. Na Era primitiva, a dança fazia parte das manifestações sagradas para idolotrar os deuses. Ela também esteve presente nos rituais indígenas, fazendo parte da cultura. Sendo assim, observa-se que a dança sempre fez parte da história da humanidade, abrangendo diferentes civilizações (PORTINARI, 1989).

A dança caracteriza-se pela arte de movimentar o corpo de forma ritimada e assume papel fundamental na atualidade. Enquanto forma de expressão, torna-se praticamente indispensável, pois ela contribui para o desenvolvimento de indivíduos críticos e participantes em sociedade. Segundo Hass e Garcia (2006, p. 169) “Entende-se a dança como uma arte que significa expressões gestuais e faciais através de movimentos corporais, emoções sentidas a partir de determinado estado de espírito”.

Na busca pela melhoria da qualidade de vida, a dança tornou-se uma opção para aqueles que buscam mudar o estilo de vida por ser uma atividade lúdica e prazerosa. Ela melhora a disposição para o cotidiano, proporcionando ao indivíduo; força muscular, estética corporal e autoestima (HASS; GARCIA, 2006). A esse respeito, Szuter (2011, p.29) complementa que a dança proporciona muitos benefícios, entre eles “[...] melhora elasticidade muscular, melhora movimentos articulares, diminui o risco de doenças cardiovasculares, problemas no aparelho locomotor e sedentarismo, reduzindo o índice de depressão”.

O objetivo do projeto é promover a prática da dança em seus variados estilos, oportunizando a comunidade interna e externa ao IF Goiano, campus Rio Verde, a vivenciar e desfrutar dos benefícios que esta arte oferece, no que tange a melhoria da qualidade de vida, aprimorando a coordenação motora, ritmo e socialização.

2 | DESENVOLVIMENTO

Na primeira fase, foram realizados estudos sobre as diversas faixas etárias que poderiam ser atendidas pelo projeto, visto que, no ano passado, a equipe executora encontrou dificuldades em desenvolver as atividades propostas com a comunidade externa, devido ao choque de horário do projeto, com as aulas das escolas próximas ao campus. Em seguida, ocorreu a etapa diagnóstica, na qual fez-se necessário realizar um levantamento sobre os interesses, motivações, aspirações que os alunos possuíam, para somente então, elaborar um plano estratégico mais direcionado.

Buscando atender as necessidades de cada faixa etária, as aulas foram divididas

em duas turmas, sendo que, para crianças de 5 a 13 anos, as aulas foram ministradas às terças e quintas-feiras das 15:00h as 16:00h; e para adolescentes/adultos acima de 14 anos, as aulas ocorreram às segundas e quintas-feiras das 18:00h as 19:00h.

A divulgação do projeto ocorreu de duas formas distintas. De forma presencial, as escolas próximas ao campus foram visitadas, onde ocorreu a entrega de panfletos e, concomitantemente, a divulgação também ocorreu por meios das mídias sociais, para a rápida disseminação, afim de atingir um número expressivo de pessoas.

No primeiro dia de aula, houve um número expressivo de crianças demonstrando interesse em participarem do projeto. Pode-se claramente observar a unanimidade de indivíduos do sexo feminino, pois infelizmente, ainda há uma certa resistência por parte dos meninos, devido ao preconceito existente na sociedade em relação aos meninos praticarem dança.

Para a faixa etária dos 5 aos 13 anos, diversas atividades foram trabalhadas nesta primeira etapa afim de estimular a coordenação motora e a capacidade de memorização. Para atingir essas metas, foram trabalhadas coreografias mais elaboradas com pouca repetição durante a execução dos passos, sendo que as alunas responderam de forma positiva ao estímulo dado. Também foi possível verificar a melhora do condicionamento e resistência física das participantes; pois mesmo com o aumento da intensidade das músicas, que conseqüentemente aumentaria a fadiga, observou-se que o resultado está sendo o contrário.

As crianças se movimentam desde que nascem, adquirindo cada vez maior controle sobre seu próprio corpo e se apropriando cada vez mais das possibilidades de interação com o mundo; o movimento a permite expressar sentimentos, emoções e pensamentos, possibilitando à ampliação no uso de gestos significativos e posturas corporais. O ritmos musical mais trabalhado com a turma foi Reggaeton.



Figura 1. Turma das crianças (5 à 13 anos)

Na primeira aula referente aos indivíduos acima de 14 anos, houve uma certa quantidade de homens interessados em participar; no entanto, a participação do sexo feminino foi predominante. Expressado em valores, cerca de 90% das participantes eram mulheres e apenas 10% eram homens. Para essa turma, os ritmos musicais mais trabalhados com essa turma foram axé-funk, com coreografias de maior expressão corporal e complexidade.



Figura 2. Turma adolescente/adulto (acima de 14 anos)

Alguns participantes relataram que estavam frequentando o projeto, para melhora da resistência física e rompimento do sedentarismo, afirmando que durante o período de execução das aulas puderam observar significativa perda de medidas e maior energia para suas atividades rotineiras.

Este projeto tem sido desenvolvido junto ao NAIF – Núcleo de Ciência, Arte e Cultura; oferecendo a comunidade externa e acadêmica da cidade de Rio Verde -GO, aulas de dança totalmente gratuitas.

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dança contribui efetivamente para a qualidade de vida das pessoas, aumentando o bem-estar psicológico e influenciando no bem-estar físico. O ato de dançar favorece vários aspectos da saúde, contribuindo efetivamente para a qualidade de vida, sendo ela uma atividade social que possibilita troca de experiências, acarretando também um impacto positivo na autoestima. Estes fatores têm sido observados e relatados pelos participantes

do projeto, o qual ainda está em execução.

FINANCIADORES

Este projeto é financiado pelo Instituto Federal Goiano de acordo com o Edital n. 11 de 23 de novembro de 2018 – Edital Institucional de Apoio à Projetos de Arte e Cultura

REFERÊNCIAS

HASS, Aline Nogueira; GARCIA, Ângela. **Ritmo e dança**. Canoas. Ed. ULBRA, 2006.

PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

SZUSTER, Lia. **Estudo qualitativo sobre a dança como atividade física em mulheres acima dos 50 anos**. 69 f. (Monografia de Bacharel em Educação Física). Porto Alegre – RS. 2011. Disponível em: <http://docplayer.com.br/6799746-Estudo-qualitativo-sobre-a-pratica-da-danca-como-atividade-fisica-em-mulheres-acima-de-50-anos.html>. Acesso em: 22 de Agosto de 2019.

SOBRE O ORGANIZADOR

IVAN VALE DE SOUSA - Mestre em Letras pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Especialista em Gramática da Língua Portuguesa: reflexão e ensino pela Universidade Federal de Minas Gerais. Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas pela Universidade de Brasília. Especialista em Planejamento, Implementação e Gestão da Educação a Distância pela Universidade Federal Fluminense. Licenciado em Letras: Português/ Espanhol e Respectivas Literaturas pela Fundação Universidade do Tocantins. Licenciado em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Aprendizagem 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 71, 100, 192, 193, 195

Argumentatividade 29, 31, 34, 36

Arquitetura indígena 173

Autismo 1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

C

Casamento 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131

Categorias 24, 25, 36, 41, 42, 45, 46, 48, 49, 50, 71, 109, 125, 158, 165, 168, 180, 209, 211, 217

Cena enunciativa 41, 45

Cinema 17, 63, 84, 135, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 219, 226, 229

Comunidade 154, 163

Congada 179, 180, 181, 185, 186, 187, 188, 189

Contos de fadas 105

Criação sociológica 118

Cultura 4, 16, 28, 55, 63, 65, 67, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 93, 104, 109, 121, 122, 133, 146, 147, 154, 160, 163, 167, 173, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 200, 201, 223, 230, 232, 233, 235, 236

Cultura negra 69

D

Descolonização 69, 73, 75, 76, 78

Dialeto 132, 133, 134, 135, 136, 137, 141, 143, 147, 148

Discurso 12, 15, 19, 20, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 53, 54, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 71, 72, 74, 75, 126, 140, 142, 146, 156, 158, 165, 168, 170, 171, 172, 186, 193, 214, 216, 229

Divulgação científica 11, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 39, 40

E

Eduardo Coutinho 154, 155, 158, 163, 164

Educação Básica 89, 90, 91, 92, 95, 103, 173

Enunciação 20, 32, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 60, 62

Enunciados 36, 38, 41, 44, 46, 48

Estrutura de madeira 173

Etnoarquitetura 173, 174, 178

Existencialismo 89, 91, 92, 93, 94, 98, 102, 104

F

Fantasia 5, 90, 91, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116

H

Homofobia 143, 165, 171, 172

I

Identidade negra 69, 78

Influenciadoras Digitais 12, 14, 15, 21, 25, 26, 27, 28

Instagram 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 65

J

Jornalismo 20, 31, 165, 166, 167, 171, 172, 222

L

Lexicologia 51

Língua Inglesa 1, 3, 7, 8, 10, 27, 81, 106, 137

Literatura 59, 60, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 114, 115, 117, 118, 122, 130, 163, 180, 182, 204, 229

Literatura Brasileira 71, 89, 90, 91, 101, 102, 103, 104

M

Madeira 173, 174, 176

Manifestação Popular 179, 188

Maquiagem 12, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 149, 158

Memória 3, 77, 98, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 131, 154, 156, 157, 159, 162, 163, 179, 184, 189, 229

N

Narrativa 15, 20, 25, 47, 48, 58, 63, 66, 67, 76, 77, 95, 96, 97, 100, 102, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 130, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 186, 187, 191, 196, 198, 200

Neologismo 51, 53, 58, 60, 61, 62, 63

Notícia 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172

O

Objetividade 29, 31, 33, 34, 35, 36, 39

P

Pajubá 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 150

Poética 77, 95, 118, 119, 120, 121, 129, 131, 198, 219, 228

Protagonismo feminino 105, 106, 108, 111, 115

Q

Queer 132, 133, 137, 138, 139, 140, 146, 147, 148, 149, 165, 166, 167, 168, 170, 171

R

Religiosidade 179, 180, 181, 184, 185, 186, 189

Romance 51, 52, 53, 54, 56, 59, 60, 61, 65, 67, 68, 91, 92, 93, 95, 97, 100, 102, 103, 108, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 129, 130

S

Semântica 4, 50, 51, 53, 66, 67, 68

Semiótica 15, 20, 25, 28, 49, 50, 51, 54, 59, 67, 68, 192

Sociolinguística 132, 133, 136, 147, 148

Subjetividade 29, 31, 33, 34, 36, 39, 40, 51, 65, 92, 93, 97, 139, 197

V

Vernacular 173

 **Atena**
Editora

2 0 2 0