

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES E AS NOVAS PERSPECTIVAS DOS SABERES CIENTÍFICOS 4

ADAYLSON WAGNER SOUSA DE VASCONCELOS  
(ORGANIZADOR)

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES E AS NOVAS PERSPECTIVAS DOS SABERES CIENTÍFICOS 4

ADAYLSON WAGNER SOUSA DE VASCONCELOS  
(ORGANIZADOR)

**Editora Chefe**

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

**Assistentes Editoriais**

Natalia Oliveira

Bruno Oliveira

Flávia Roberta Barão

**Bibliotecária**

Janaina Ramos

**Projeto Gráfico e Diagramação**

Natália Sandrini de Azevedo

Camila Alves de Cremona

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

**Imagens da Capa**

Shutterstock

**Edição de Arte**

Luiza Alves Batista

**Revisão**

Os Autores

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2021 Os autores

Copyright da Edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. 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.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

**Conselho Editorial****Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

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  
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Cristina Gaio – Universidade de Lisboa  
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília  
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo  
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá  
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará  
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima  
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Ivone Goulart Lopes – Instituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice  
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador  
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins  
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador  
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> 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<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Carla Cristina Bauermann Brasil – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás  
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – Universidade Federal da Grande Dourados  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> 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  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Prof. Dr. Jael Soares Batista – Universidade Federal Rural do Semi-Árido  
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará  
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão  
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> 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 Alfnas

### **Ciências Biológicas e da Saúde**

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Débora Luana Ribeiro Pessoa – Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Douglas Siqueira de Almeida Chaves – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Elizabeth Cordeiro Fernandes – Faculdade Integrada Medicina

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> 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 Mendes – Instituto Politécnico de Coimbra – Escola Superior de Saúde de Coimbra

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras

Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Dr. Helio Franklin Rodrigues de Almeida – Universidade Federal de Rondônia

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco

Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande

Prof. Dr. Jefferson Thiago Souza – Universidade Estadual do Ceará

Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos – Universidade Federal do Piauí

Prof. Dr. Jônatas de França Barros – Universidade Federal do Rio Grande do Norte

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

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande

Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Tatiane Gonçalves Sá – Universidade do Estado do Pará

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá

Prof. Dr. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Regiane Luz Carvalho – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> 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. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná

Prof. Dr. Cleiseano Emanuel da Silva Paniagua – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás

Prof. Dr. Douglas Gonçalves da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Érica de Melo Azevedo – Instituto Federal do Rio de Janeiro  
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará  
Prof<sup>ª</sup> Dra. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho  
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> 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. Dr. Marco Aurélio Kistemann Junior – Universidade Federal de Juiz de Fora  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Priscila Tessmer Scaglioni – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

### **Linguística, Letras e Artes**

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará  
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<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

### **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. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba  
Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí  
Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais  
Prof. Me. Alexandro Teixeira Ribeiro – Centro Universitário Internacional  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Aline Ferreira Antunes – Universidade Federal de Goiás  
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Andrezza Miguel da Silva – Faculdade da Amazônia  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Anelisa Mota Gregoleti – Universidade Estadual de Maringá  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Anne Karynne da Silva Barbosa – Universidade Federal do Maranhão  
Prof. Dr. Antonio Hot Pereira de Faria – Polícia Militar de Minas Gerais  
Prof. Me. Armando Dias Duarte – Universidade Federal de Pernambuco  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Bianca Camargo Martins – UniCesumar

Profª Ma. Carolina Shimomura Nanya – Universidade Federal de São Carlos  
Prof. Me. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Me. Christopher Smith Bignardi Neves – Universidade Federal do Paraná  
Prof. Ma. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo  
Profª Drª Cláudia Taís Siqueira Cagliari – Centro Universitário Dinâmica das Cataratas  
Prof. Me. Clécio Danilo Dias da Silva – Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Me. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará  
Profª Ma. Daniela da Silva Rodrigues – Universidade de Brasília  
Profª Ma. Daniela Remião de Macedo – Universidade de Lisboa  
Profª Ma. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco  
Prof. Me. Douglas Santos Mezacas – Universidade Estadual de Goiás  
Prof. Me. Edevaldo de Castro Monteiro – Embrapa Agrobiologia  
Prof. Me. Eduardo Gomes de Oliveira – Faculdades Unificadas Doctum de Cataguases  
Prof. Me. Eduardo Henrique Ferreira – Faculdade Pitágoras de Londrina  
Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil  
Prof. Me. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita  
Prof. Me. Ernane Rosa Martins – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás  
Prof. Me. Euvaldo de Sousa Costa Junior – Prefeitura Municipal de São João do Piauí  
Prof. Dr. Everaldo dos Santos Mendes – Instituto Edith Theresa Hedwing Stein  
Prof. Me. Ezequiel Martins Ferreira – Universidade Federal de Goiás  
Profª Ma. Fabiana Coelho Couto Rocha Corrêa – Centro Universitário Estácio Juiz de Fora  
Prof. Me. Fabiano Eloy Atilio Batista – Universidade Federal de Viçosa  
Prof. Me. Felipe da Costa Negrão – Universidade Federal do Amazonas  
Prof. Me. Francisco Odécio Sales – Instituto Federal do Ceará  
Profª Drª Germana Ponce de Leon Ramírez – Centro Universitário Adventista de São Paulo  
Prof. Me. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária  
Prof. Me. Givanildo de Oliveira Santos – Secretaria da Educação de Goiás  
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  
Profª Ma. Isabelle Cerqueira Sousa – Universidade de Fortaleza  
Profª Ma. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia  
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz – University of Miami and Miami Dade College  
Prof. Me. Jhonatan da Silva Lima – Universidade Federal do Pará  
Prof. Dr. José Carlos da Silva Mendes – Instituto de Psicologia Cognitiva, Desenvolvimento Humano e Social  
Prof. Me. Jose Elyton Batista dos Santos – Universidade Federal de Sergipe  
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 Drª Juliana Santana de Curcio – Universidade Federal de Goiás  
Profª Ma. Juliana Thaisa Rodrigues Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Kamilly Souza do Vale – Núcleo de Pesquisas Fenomenológicas/UFPA  
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia  
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  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Lillian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Lilians Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás  
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe  
Prof. Dr. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual do Paraná  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Luana Ferreira dos Santos – Universidade Estadual de Santa Cruz  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Luana Vieira Toledo – Universidade Federal de Viçosa  
Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Luma Sarai de Oliveira – Universidade Estadual de Campinas  
Prof. Dr. Michel da Costa – Universidade Metropolitana de Santos  
Prof. Me. Marcelo da Fonseca Ferreira da Silva – Governo do Estado do Espírito Santo  
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  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Maria Elanny Damasceno Silva – Universidade Federal do Ceará  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri  
Prof. Me. Pedro Panhoca da Silva – Universidade Presbiteriana Mackenzie  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Poliana Arruda Fajardo – Universidade Federal de São Carlos  
Prof. Me. Ricardo Sérgio da Silva – Universidade Federal de Pernambuco  
Prof. Me. Renato Faria da Gama – Instituto Gama – Medicina Personalizada e Integrativa  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal  
Prof. Me. Robson Lucas Soares da Silva – Universidade Federal da Paraíba  
Prof. Me. Sebastião André Barbosa Junior – Universidade Federal Rural de Pernambuco  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Silene Ribeiro Miranda Barbosa – Consultoria Brasileira de Ensino, Pesquisa e Extensão  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana  
Prof<sup>ª</sup> Ma. Thatianny Jasmine Castro Martins de Carvalho – Universidade Federal do Piauí  
Prof. Me. Tiago Silvio Dedoné – Colégio ECEL Positivo  
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista



**Editora Chefe:** Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira  
**Bibliotecária:** Janaina Ramos  
**Diagramação:** Maria Alice Pinheiro  
**Correção:** Mariane Aparecida Freitas  
**Edição de Arte:** Luiza Alves Batista  
**Revisão:** Os Autores  
**Organizador:** Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L755 Linguística, letras e artes e as novas perspectivas dos saberes científicos 4 / Organizador Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF  
 Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader  
 Modo de acesso: World Wide Web  
 Inclui bibliografia  
 ISBN 978-65-5706-878-6  
 DOI 10.22533/at.ed.786210803

1. Linguística. 2. Letras. 3. Artes. I. Vasconcelos, Adaylson Wagner Sousa de (Organizador). II. Título.  
 CDD 410

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

**Atena Editora**

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)

contato@atenaeditora.com.br

## DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa.

## APRESENTAÇÃO

Em **LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES E AS NOVAS PERSPECTIVAS DOS SABERES CIENTÍFICOS – VOL. IV**, coletânea de vinte e um capítulos que une pesquisadores de diversas instituições, congregamos discussões e temáticas que circundam a grande área das Letras e dos diálogos possíveis de serem realizados com as demais áreas do saber.

Temos, nesse quarto volume, três grandes grupos de reflexões que explicitam essas interações. Neles estão debates que circundam estudos em literatura; estudos em linguística; e estudos em música e outras artes.

Estudos em literatura, com nove contribuições, traz análises sobre feminino, mulher negra, negritude, resistência, utopia, história e patrimônio, criação literária, produção de diferença, estudos comparados e ensino.

Em estudos em linguística, com três capítulos, são verificadas contribuições que versam sobre gestos, registros e ortografia em redações, além de verbete.

Por fim, estudos em música e outras artes, com nove estudos, aborda questões como música, violão, percussão corpora, performance musical, cinema, interface com outras artes e história da arte.

Assim sendo, convidamos todos os leitores para exercitar diálogos com os estudos aqui contemplados.

Tenham proveitosas leituras!

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>1</b>
SOMBRAS DO FEMININO: PELOS OLHOS DA LITERATURA DESCOBRIMOS A DOR E O SOFRIMENTO IMPOSTOS PELO REGIME DE MAO TSE-TUNG ÀS MULHERES CHINESAS	
Ellen Ramos Prudente Jacir Alfonso Zanatta	
<b>DOI 10.22533/at.ed.7862108031</b>	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>15</b>
PERSONAGENS FEMININAS NA OBRA DE MARINA COLASANTI	
Dheila Cristiane Waleski Regina Chicoski	
<b>DOI 10.22533/at.ed.7862108032</b>	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>29</b>
AUTORREPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA EM “PONCIÁ VICÊNCIO” DE CONCEIÇÃO EVARISTO	
Jaqueline dos Santos Moraes	
<b>DOI 10.22533/at.ed.7862108033</b>	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>44</b>
POESIA E RESISTÊNCIA: UMA BREVE ANÁLISE DE “NÃO PARAREI DE GRITAR”, DE CARLOS DE ASSUMPÇÃO	
Vanusia Amorim Pereira dos Santos	
<b>DOI 10.22533/at.ed.7862108034</b>	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>57</b>
“SIA VUMA”: POR UMA UTOPIA LIBERTÁRIA	
Vanessa Pincerato Fernandes	
<b>DOI 10.22533/at.ed.7862108035</b>	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>66</b>
LITERATURA, HISTÓRIA E PATRIMÔNIO: HOMERO E RICK RIORDAN – DIÁLOGOS POSSÍVEIS	
Sandro Cavalieri Savoia	
<b>DOI 10.22533/at.ed.7862108036</b>	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>79</b>
DESVELANDO O MISTÉRIO DA CRIAÇÃO: LISETE NAPOLEÃO E RIBAMAR GARCIA	
Raimunda Celestina Mendes da Silva	
<b>DOI 10.22533/at.ed.7862108037</b>	

<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>89</b>
DO DESLOCAMENTO VIVIDO AO DESLOCAMENTO NARRADO EM PROSA: UM ESTUDO SOBRE A PRODUÇÃO DE DIFERENÇA NA LITERATURA	
Fernando Sampaio Campos	
Rubens da Silva Ferreira	
<b>DOI 10.22533/at.ed.7862108038</b>	
<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>103</b>
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS: POSSIBILIDADES PARA O ENSINO	
Maria Zilda da Cunha	
Maria Auxiliadora Fontana Baseio	
<b>DOI 10.22533/at.ed.7862108039</b>	
<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>116</b>
UM GESTO DE CORTESIA: COM LICENÇA...	
Edson Domingos Fagundes	
Igor Ferreira Strogenski	
Odete Pereira da Silva Menon	
<b>DOI 10.22533/at.ed.78621080310</b>	
<b>CAPÍTULO 11</b> .....	<b>127</b>
REGISTROS GRÁFICOS E ERROS ORTOGRÁFICOS EM REDAÇÕES DE VESTIBULANDOS	
Stefani Alves do Carmo	
Sanimar Busse	
<b>DOI 10.22533/at.ed.78621080311</b>	
<b>CAPÍTULO 12</b> .....	<b>138</b>
ACEPÇÃO DO VERBETE “MASCULINIDADE” EM UM DICIONÁRIO MONOLÍNGUE DE LÍNGUA PORTUGUESA E OUTRO EM LÍNGUA INGLESA	
Guilherme Aparecido de Souza	
<b>DOI 10.22533/at.ed.78621080312</b>	
<b>CAPÍTULO 13</b> .....	<b>147</b>
DA NÃO EXISTÊNCIA DE MÚSICA ALEATÓRIA	
Flavio Caldonazzo de Castro	
<b>DOI 10.22533/at.ed.78621080313</b>	
<b>CAPÍTULO 14</b> .....	<b>166</b>
PESQUISA CENTRADA NO VIOLÃO COMO OBJETO ARTÍSTICO	
José Homero de Souza Pires Junior	
<b>DOI 10.22533/at.ed.78621080314</b>	
<b>CAPÍTULO 15</b> .....	<b>175</b>
A IMPROVISACÃO DE PERCUSSÃO CORPORAL COMO PERFORMANCE MULTILINGUAGEM	
Herivelto Brandino	
<b>DOI 10.22533/at.ed.78621080315</b>	

<b>CAPÍTULO 16.....</b>	<b>187</b>
A PERFORMANCE MUSICAL DO GRUPO DE MARACATU FAMIGUÊ EM MONTES CLAROS	
Romario Allef Ribeiro Silva	
Tatiane Rocha Matos	
Livia Danielle Carvalho Fernandes	
Karen Luane Nascimento	
<b>DOI 10.22533/at.ed.78621080316</b>	
<b>CAPÍTULO 17.....</b>	<b>201</b>
AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E IDENTITÁRIAS NA OBRA CINEMATOGRÁFICA SHREK 2	
Michele Teresinha Furtuoso	
Claudia Maris Tullio	
<b>DOI 10.22533/at.ed.78621080317</b>	
<b>CAPÍTULO 18.....</b>	<b>215</b>
REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E (RE) CONSTRUÇÕES DE IDENTIDADE: UM OLHAR DE “GET OUT”	
Angela Jocelia Guimarães	
Claudia Maris Tullio	
<b>DOI 10.22533/at.ed.78621080318</b>	
<b>CAPÍTULO 19.....</b>	<b>230</b>
AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO E DO FEMINISMO EM AGNÈS VARDA: <i>UMA CANTA, A OUTRA NÃO</i>	
Ana Carolina de Oliveira Souza	
<b>DOI 10.22533/at.ed.78621080319</b>	
<b>CAPÍTULO 20.....</b>	<b>239</b>
THE JANE AUSTEN’S “MANSFIELD PARK” (FILM VS NOVEL): A COMPARATIVE APPROACH BASED ON INTERSEMIOTICS OVERALL CONCEPTS	
Priscila Porchat-de-Assis Murolo	
<b>DOI 10.22533/at.ed.78621080320</b>	
<b>CAPÍTULO 21.....</b>	<b>248</b>
ARQUIVOS: MIMETIZANDO DISCURSOS DE TEMPORALIDADES DIVERSAS	
Sandra Makowiecky	
<b>DOI 10.22533/at.ed.78621080321</b>	
<b>SOBRE O ORGANIZADOR.....</b>	<b>263</b>
<b>ÍNDICE REMISSIVO.....</b>	<b>264</b>

# CAPÍTULO 1

## SOMBRAS DO FEMININO: PELOS OLHOS DA LITERATURA DESCOBRIMOS A DOR E O SOFRIMENTO IMPOSTOS PELO REGIME DE MAO TSE-TUNG ÀS MULHERES CHINESAS

*Data de aceite: 01/03/2021*

### **Ellen Ramos Prudente**

Universidade Católica Dom Bosco (UCDB)  
2018. Atualmente é estudante do curso de História na mesma instituição.  
<http://lattes.cnpq.br/4018994077317451>

### **Jacir Alfonso Zanatta**

Psicólogo Clínico. Doutor em Psicologia pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB) 2017. Mestre Psicologia pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB) 2012 e Mestre em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) 2002. P  
<http://lattes.cnpq.br/0694810432645761>

**RESUMO:** A China é o país mais populoso do mundo e uma das mais importantes potências econômicas da atualidade. A visão que nós, ocidentais, possuímos deste país é limitada devido algumas barreiras que os separam do resto do mundo, como o idioma e o modelo político autoritário controlador. Desta maneira, tivemos o questionamento: de que forma podemos conhecer a realidade da mulher chinesa? Utilizamos como lugar de fala as obras da escritora chinesa Xue Xinran como ferramenta de análise histórico e cultural do país. Nosso objetivo foi analisar e estudar a figura feminina e a importância da mulher chinesa para a história da China a partir da literatura. Para este estudo utilizamos como metodologia a análise de conteúdo dentro de uma perspectiva qualitativa.

Com isso, nosso objetivo é ver e fazer ver o que aconteceu com as mulheres chinesas durante o período da Revolução Cultural. Utilizamos como base de interpretação as sete obras da escritora e por meio delas tivemos acesso a uma história diferente, permeada por dor, sofrimento, abandono e humilhação vivenciada pelas mulheres chinesas. Encontramos histórias de submissão, violência sexual e de perda completa do significado do que é ser humano e mulher.

**PALAVRAS - CHAVE:** China. Xinran. Mulher. Feminino.

**ABSTRACT:** China is the most populous country in the world and one of the most important economic powers today. Our point of view of this country is limited because of some borders that separate them from the rest of the world, like the language and the commanding controlling political model. That way, we have a questioning: how can we know the reality of the chinese women? We used the speech of the work of the chinese writer Xue Xinran as a historical and cultural analysis tool. Our focus is analyse and study the female figure and the importance of the chinese women to China's history through literature. To this study we used the content analyses as the methodology inside a qualitative perspective. That said, our goal is see and make be seen what happend with the chinese women douring the Cultural Revolution period. We used as a base of interpretation the writer's seven books and through them we had access of a different history, based by pain, suffering, abandon and humiliation lived by chinese women. We found histories of submission, sexual violence and completly lost of

the meaning of what it is to be human and women.

**KEYWORDS:** China. Xinran. Women. Female.

## 1 | INTRODUÇÃO

“Meninas nascem para sofrer. É uma pena que não sejam meninos” (Xinran, 2011, p.126).

Este texto se propõe analisar como é vista a figura feminina na China por meio das obras da escritora Xinran. Para o desenvolvimento deste material foram analisadas as sete obras da escritora: *As boas mulheres da China* (2002), *Enterro Celestial* (2004), *O que os chineses não comem* (2008), *Testemunhas da China: vozes de uma geração Silenciosa* (2008), *As filhas sem nome* (2010), *Mensagem de uma mãe chinesa desconhecida* (2010) e *Compre-me o céu: a incrível verdade sobre as gerações de filhos únicos da China* (2017). Para nós, o impacto das histórias foi estonteante. Não é possível ler as obras de Xinran e não pensar no sofrimento, abandono, violência e opressão de seres humanos sobre outros seres humanos.

Além de um relato brilhante, a autora mostra nos textos a capacidade que as mulheres têm de sonhar e lutar por aquilo em que acreditam, mesmo que em meio ao sofrimento extremo. É importante destacar que para suas obras, Xinran entrevistou milhares de mulheres chinesas de diferentes realidades sociais. Deste modo, foi possível conhecer como foi a vida dessas mulheres ao longo dos anos, e como a sociedade chinesa enxerga a figura feminina. Em suas obras, a paisagem histórica é a China comunista, quando Mao Tsé-Tung estava no poder realizando a Revolução Cultural. Em todas as obras, Xinran trata sobre assuntos que aconteceram neste período e como esse momento da história chinesa marcou para sempre a vida das mulheres.

Conhecemos por meio das obras analisadas para a construção deste texto, histórias de mulheres que lidaram com o forte machismo estrutural durante toda vida. Mulheres que sofreram abuso, estupro, fome, opressão, tiveram suas filhas arrancadas de seus braços no nascimento, dentre outras atrocidades que o patriarcado chinês causou em suas vidas. Percebe-se assim que Morin (2000), tinha razão ao afirmar que a cada leitura descobrimos novos encantos, novas ideias, novas percepções da realidade que o autor nos apresenta. A literatura é uma fonte perene à qual se deve retornar nos momentos cruciais, não para transpô-lo mecanicamente para o nosso tempo e apresentá-lo ou entendê-lo como solução para os desafios que estamos enfrentando, mas para compreender o momento que estamos vivendo a partir dos acontecimentos ou das influências do passado no presente.

## 2 | METODOLOGIA

Neto (2017) afirma que a literatura se regula sobre a distinção de diferentes níveis



de realidade. A obra literária poderia ser definida como uma operação na língua escrita que envolve mais de um nível de realidade. Em uma obra literária, vários níveis de realidade podem encontrar-se, mesmo permanecendo distintos e separados, ou podem fundir-se, soldar-se, encontrando uma harmonia entre suas contradições, ou formando uma mistura explosiva. Por outro lado, Martins e Cainelli (2015) esclarece que tanto a literatura como a história são modos de explicar o presente, inventar o passado, pensar o futuro, e utilizam estratégias retóricas para colocar em forma de narrativa os fatos sobre os quais se propõem abordar. Ambas são maneiras de representar questões que são pertinentes de uma determinada época. De qualquer forma, Martins e Cainelli (2015) comentam que ao utilizar a Literatura enquanto fonte se deve tomar os mesmos cuidados que toma ao lidar com todas as categorias de fontes, sendo necessário que se volte para ela de maneira adequada, entendendo que um livro é expressão tanto de um autor quanto de sua época e também de seus leitores, já que não se pode imaginar a Literatura sem levar em conta sua recepção.

Desta forma, e levando em consideração os ensinamentos de Martins e Cainelli (2015) podemos afirmar que esta pesquisa busca ver e fazer ver como o ser humano constrói o seu mundo a partir de significados e sentidos que se mostram e se ocultam na linguagem. Desta forma é preciso perceber o método como caminho ou percurso que na pesquisa se constrói na medida em que se vai caminhando. Buscamos compreender melhor o papel da mulher e do feminino na história da China. Diante do exposto, fica evidente que nossa pesquisa está situada dentro de um viés qualitativo onde trabalharemos com análise de conteúdo.

Percebe-se então, que os estudos que utilizam como base a pesquisa qualitativa são as que se desenvolvem numa situação social rica em dados descritivos e que conseguem compreender a realidade de forma complexa, contextualizada e não meramente, como um processo natural e matemático. Lembre-se que todo dado, ainda que quantitativo, se aparece em pesquisa com seres humanos, tem significado e sentido, faz morada na linguagem e é passível de análise de corte hermenêutico. Com isso, podemos afirmar que uma pesquisa qualitativa com um olhar psicanalítico é uma pesquisa que está aberta às categorias emergentes.

Flick (2009) ressalta que existem diferentes abordagens na análise de dados qualitativos. Algumas análises são mais gerais e outras mais específicas, mas todas possuem em comum o fato de serem baseadas na análise textual. Desta forma, é possível perceber que a pesquisa qualitativa envolve interpretação. No entanto, é bom lembrar que, na medida do possível, o pesquisador precisa tirar dos dados o que de fato significam, e não impor uma interpretação com base em teorias preexistentes. Gibss (2009) alerta ainda para o fato de que se o pesquisador não tomar algum cuidado, ele pode deixar passar na sua análise, mais seus preconceitos do que as concepções dos documentos estudados.

### 3 | SOMBRAS DO FEMININO

A visão da China que temos a partir de jornais e filmes é de uma China pouco realista. Não se trata de uma visão mentirosa do país, entretanto para que realmente possamos adentrar em sua realidade é preciso enxergá-la através de um olhar não estrangeiro. Oliveira (2004) afirma que a China que temos acesso por meio das mídias é uma nação vista somente no seu aspecto economicamente interessante, uma visão parcial de um país que só é moderno aos olhos ocidentais, mas que esconde rotinas cotidianas que remontam quase à era feudal. Por meio do olhar sensível e feminino da jornalista e escritora Xue Xinran, vamos analisar como a cultura chinesa trata a figura feminina e, como a mulher é colocada em uma situação de inferioridade e submissão em relação ao homem e ao regime político do país no período da Revolução Cultural e como esses costumes refletem até os dias de hoje. Oliveira (2004) enfatiza que a própria Xinran relembra seus momentos difíceis na infância presa em campos de “reeducação” ao lado das histórias de outras mulheres que eram forçadas a executarem “tarefas” em nome do Partido e da Revolução.

Segundo Moreira (2017) a vida para a mulher chinesa, teve e ainda tem, o seu lugar definido, fixado. Desde o nascimento, a mulher chinesa não era, segundo a história do lugar, bem-vinda na própria sociedade e, com isso, lhe era negada uma série de direitos. Nas suas obras, Xinran apresenta uma China nunca vista antes. Por meio de seu trabalho como radialista conheceu centenas de mulheres que contaram a ela suas histórias, o que a inspirou a mostrar ao mundo como sua pátria tem tratado as mulheres ao longo dos anos. Seu primeiro livro, ‘As boas mulheres da China (2002)’, é um compilado de histórias tocantes de mulheres chinesas que passaram por muito sofrimento. A escritora também se apresenta como uma das personagens e conta como foi crescer mulher na China em um período de tanta opressão.

Entre as várias histórias relatadas na obra, uma merece atenção especial: a curta vida de Hongxue, uma menina que descobre o valor do afeto, da ternura e da carícia não pelas mãos humanas, mas por meio das patas de uma mosca. Uma menina que sofria todo tipo de abuso e que o sentido “sagrado da ternura” foi recebido através de um inseto, que aos nossos olhos parece imundo, mas para ela foi o único “amor” recebido em vida. Outra história que mostra bem as contradições humanas e o valor da ternura é a que trata de uma mulher que, separada do grande amor de sua vida pela revolução, conseguiu esperar por 45 anos para reencontrá-lo. Os homens dificilmente conseguem compreender tamanha dedicação e doação.

Ao mesmo tempo em que histórias comoventes mostram do que o ser humano é capaz em situações extremas, outras apontam para a descrença do poder do amor. A universitária Ying'er, desmistifica a psicologia masculina e deixa de acreditar no amor e mostra as relações como realmente são: um jogo de interesses. Ela defende que as mulheres jamais devem pensar num homem como uma árvore em cuja sombra se pode

descansar. “A mulher é apenas fertilizante, apodrecendo para tornar a árvore forte.... não existe amor real. Os casais que parecem amorosos ficam juntos por interesse pessoal, seja dinheiro, poder ou influência”, argumenta.

Em seu período como radialista, Xinran recebeu muitas cartas, e algumas vezes pedidos de ajuda. Xinran (2002) apresenta ao leitor um pedido que recebeu:

Há um homem velho aleijado aqui, de sessenta anos, que comprou uma esposa recentemente. Ela parece muito nova. Acho que foi raptada. Acontece muito disso por aqui, mas muitas garotas conseguem fugir mais tarde. O velho está com medo de que a mulher fuja, por isso amarrou-a com uma grossa corrente de ferro. A cintura dela está em carne viva por causa do peso da corrente – o sangue escoou pela roupa. Acho que ela vai morrer, salve-a, por favor” (XINRAN, 2002. p.14).

Este é um de muitos exemplos trazidos pela autora que mostra a mulher sendo tratada como um objeto, como posse. De acordo com ela, nas localizações rurais, era muito comum situações parecidas. Se a criança que nascia homem era uma ‘benção’ para a família e a mulher era vista como uma vergonha, um gasto desnecessário, um peso, portanto muitas delas tinham casamentos arranjados muito precocemente ou eram vendidas. A figura feminina, de acordo com a autora, era vista como serviçal do homem.

A educação sexual na China no período da Revolução Cultural era inexistente. Xinran (2002) mostra que por muito tempo as conversas sobre assuntos sexuais eram proibidas e todo contato físico entre um homem e uma mulher que não fossem casados seria levado a condenação pública ou mesmo à prisão. Segundo a autora, o resultado foi que duas gerações de chineses cresceram com os instintos naturais em confusão. Conta que ela mesma “era tão ignorante que, aos vinte anos de idade, tinha me recusado a ficar de mãos dadas com um professor em uma festa ao ar livre em torno de uma fogueira, por medo de engravidar” (XINRAN, 2002, p.18). Segundo a escritora o homem chinês espera que a mulher aja de uma determinada maneira.

O homem quer uma mulher que seja esposa virtuosa, boa mãe e que possa fazer todo o trabalho doméstico como uma empregada. Fora de casa, ela deve ser atraente e culta, e ser um crédito para ele. Na cama, deve ser uma ninfomaniaca. Além disso, o chinês também precisa que sua mulher administre as finanças e ganhe muito dinheiro, para que ele possa frequentar os ricos e poderosos. O chinês moderno lamenta a abolição da poligamia (XINRAN, 2002. p.58).

Xinran (2002) ainda enfatiza que ‘As boas chinesas’ são condicionadas a se comportar de maneira meiga e dócil. Segundo a autora, muitas mulheres levam esse comportamento para a cama e o resultado é que os maridos dizem que elas não têm ‘sex appeal’ e, as mulheres se submetem à opressão, convencidas de que a culpa é delas. Têm que arcar com a dor da menstruação e do parto, e trabalhar como homens para sustentar a família quando o marido não ganha o suficiente.

A vida de uma das personagens apresentadas pela escritora é o exemplo de como o Partido tinha poder sobre a vida das pessoas, principalmente sobre as mulheres. Esta personagem se casou com um membro do partido para 'servir a pátria'. Era tratada como um objeto da casa, servia apenas para procriação e aparências. Não recebia respeito do marido ou dos filhos, era maltratada e humilhada, deixada sem amparo ou opção de uma vida mais digna.

Meu marido disse que, se eu o abandonasse, ele tornaria a minha vida tão difícil que eu ia preferir estar morta. Ele não ia tolerar que eu pusesse sua carreira em risco nem que o transformasse em objeto de mexericos (XINRAN, 2002. p.137).

Xinran (2002) enfatiza que é característica do homem chinês moderno ter uma família sem ter sentimentos por ela, que ele é criado com a visão de que deve impor respeito, e poucos demonstram um lado mais terno. A maioria destes homens, crescidos nos campos em meio à fome, brutalidade e guerra, haviam sido ensinados que a mulher deve ser controlada e trancada em casa. E que em uma mulher a falta de talento é uma virtude, assim não existe nenhuma ambição de sair da sua realidade de sofrimento.

A jornalista também conta um pouco da história de sua infância. Seu pai fora intitulado como 'contrarrevolucionário' e isso impactou sua vida de uma forma que deixou cicatrizes. Xinran (2002) afirma que na escola era segregada, que não a permitiam brincar com as outras meninas, e embora míope, tinha que sentar-se no fundo da sala porque os melhores lugares eram reservados para os filhos dos camponeses, operários ou soldados, pessoas que contribuíam para a revolução.

Xinran (2002) detalha por meio de suas personagens, as atrocidades realizadas pela 'Guarda Vermelha', um exército não militar composto por jovens sob a ordem do então Presidente Mao. A Guarda realizava execuções em praças públicas, espancava e humilhava pessoas em nome da revolução. A escritora conta sobre mulheres bem vestidas, maquiadas e elegantes que eram humilhadas e ridicularizadas pela Guarda por seus modos 'ocidentais'.

Todo mundo que viveu durante a Revolução Cultural se lembra de como as mulheres que cometeram o "crime" de ter roupas ou hábitos estrangeiros eram publicamente humilhadas. Para diversão dos guardas vermelhos, cortavam-lhes os cabelos das maneiras mais estranhas possíveis; lambuzavam-lhes o rosto com batom; amarravam sapatos de salto alto um no outro e penduravam-nos no corpo delas; prendiam-lhes na roupa pedaços quebrados de todo tipo de "artigos estrangeiros". Elas eram obrigadas a contar inúmeras vezes como se viram na posse de produtos estrangeiros. Eu tinha sete anos na primeira vez em que vi as mulheres desfilando pelas ruas para serem vaiadas. Lembro de pensar que, se houvesse outra vida, eu não queria nascer mulher (XINRAN, 2002. p.232).

Em lugares mais distantes das cidades, os costumes de submissão feminina eram

ainda mais fortes. Em uma viagem para a ‘Colina dos Gritos’, uma aldeia interiorana com costumes muito específicos, impactou grandemente a escritora. Neste lugar as mulheres eram valorizadas somente por sua fertilidade e eram objetos de comércio preciosos na vida dos moradores. Trocas de filhas por esposas eram práticas muito comuns entre os homens.

Segundo a escritora, ali também ocorria a prática incomum de uma esposa ser dividida entre vários maridos. Na maioria desses casos, eram irmãos extremamente pobres, sem mulheres para trocar, que compravam uma esposa e a compartilham entre si para dar continuidade à família. De dia beneficiam-se dos trabalhos domésticos que ela era obrigada a fazer e à noite desfrutavam do seu corpo. Se tinha um filho, nem ela mesma era capaz de dizer quem era o pai.

Em *Enterro Celestial* (2004) ela narra a história de uma mulher chinesa que passou três décadas no Tibet à procura do marido que desapareceu em meio a guerra. O casamento de Shu Wen com o jovem médico Kejun durou menos de cem dias. O marido influenciado pelo entusiasmo que tomou conta da China nos anos subsequentes à revolução de 1949, alistou-se no exército e logo foi enviado ao Tibet com as tropas que auxiliariam o governo chinês a ‘libertar’ o povo da região. Dois meses depois Shu Wen recebeu a notícia de que seu esposo havia morrido. Sem acreditar na notícia, se alista no exército e parte para o Tibet em busca do marido.

Se em ‘As boas mulheres da china’ o destaque está no sofrimento, em ‘Enterro Celestial’, Xinran (2004) apresenta a personagem principal, Shu Wen, como a representação da força e determinação da mulher chinesa. A jornada de trinta anos buscando encontrar o marido acaba se transformando também em uma jornada de autoconhecimento e de crescimento do feminino. É importante destacar que para publicar suas obras, Xinran se mudou para Londres, longe da falta de liberdade de imprensa que impera na China. Na Capital inglesa a escritora passou a ser colunista do jornal *The Guardian*, onde mostrava para os ocidentais, curiosidades sobre a China e seus costumes. A partir deste trabalho, a jornalista publicou o livro ‘O que os chineses não comem’ (2008a), uma organização dos textos publicados no jornal *The Guardian*.

Nesta obra, Xinran (2008a) relata sobre a opressão sofrida pelas mulheres. Segundo a jornalista, nunca eram esperados grandes feitos ou conquistas das mulheres, mesmo em famílias com boas condições financeiras. Ela relata que na visão cultural do país, investir na educação de uma mulher era algo inútil, pois inevitavelmente ela acabaria assumindo o cargo de esposa e todo o resto seria abandonado. Enquanto na Europa a visão em relação à sexo e sexualidade eram cada vez mais discutidas e abordadas na mídia, na China ainda era um Tabu. Xinran (2008a) relembra nesta obra como a mulher e a sexualidade feminina eram tratadas no período da Revolução e, como isso deixa resquícios na cultura do país até os dias atuais.

Quando a sociedade era majoritariamente agrária, as regras chinesas quanto a sexo eram muito cruéis. De princesas a nobres camponesas, se uma moça fosse tocada por um homem fora do casamento isso significaria o fim da sua vida tal como ela a conhecia, e ela seria rotulada de 'mercadoria estragada'. Os prazeres do sexo eram reservados aos homens: imperador, reis, gerais e ministros. Muitas mulheres nunca experimentaram um só momento de prazer com sexo na vida inteira, e viam a si mesma como gado sacrificial... (XINRAN, 2008a. p.143).

No livro 'Testemunhas da China: vozes de uma geração silenciosa' (2008b) a jornalista conta a história da China comunista por meio de depoimentos de idosos que viveram no período. Xinran viajou por muitas cidades do país para conhecer essas pessoas. As testemunhas dessa obra viveram no período conhecido como 'Era da China Vermelha', mas muitos chineses se referem a essa época como 'Era da Liderança do Partido'. Xinran (2008b) relata que nos anos 50, ignorando os alertas feitos por estudiosos, Mao Tse-Tung incentivou as mulheres a terem quantos filhos pudessem, dizendo-lhes que isso era um ato heroico. Ele pensava que uma população enorme transformaria a China numa superpotência global, o que levou a uma cultura de que para ser uma 'boa mulher', era preciso ter muitos filhos. Durante a entrevista, Xinran perguntou a uma senhora:

Quantos filhos a senhora têm? Ela ficou satisfeita em responder. "Dois filhos e cinco filhas, uma dúzia de netos e dois bisnetos!" Mais uma vez, fui lembrada sobre a importância que as mulheres chinesas dão a ter filhos. "Nossa. Que sorte." "E você?", Yao Popo perguntou, preocupada comigo, de repente. Fiquei sensibilizada por sua preocupação. "Só um. Ele tem dezoito anos." "Só um?" Yao Popo não conseguiu esconder seu pensar. "Pelo menos você teve um menino. Antigamente, quando eu era jovem, nos dizem para ter muitos. Se não, todo mundo dizia que você era uma mulher ruim" (XINRAN, 2008b. p.35).

Ter um filho homem, era visto como primordial para uma mulher. Tal filho era visto como uma proteção, como se somente o homem fosse capaz de trabalhar, conseguir sustento e evitar que a família morresse de fome. De acordo com Xinran (2008b) o presidente Mao, para conquistar o apoio feminino, disseminava a falsa ideia de que a mulher tinha um lugar na sociedade. Ele permitia que elas trabalhassem em posições militares, antes apenas ocupadas por homens, o que na verdade, significava mais mão de obra e apoio ao partido. As que não assumiam posições no Partido eram 'desposadas da revolução'. Xinran (2008b) enfatiza que de 1950 em diante, nove mil meninas de Shandong, oito mil de Hunan, mil garotas camponesas de Henan e milhares de mulheres de outros lugares do interior foram levadas a Xinjiang para que novas gerações de pioneiros pudessem continuar a apoiar o partido. Essas mulheres serviram a nação sendo esposas desses homens, provendo-os filhos e servindo a mãe-pátria.

A liberdade de escolher o seu próprio parceiro de vida era muito restrita. Antes de 1990, na China, a expressão 'Caso amoroso' era vergonhosa, até mesmo imoral e de mau gosto. A autora conta que quando se dizia que um homem ou mulher estavam

'querendo amizade', tratava-se de namoro. No período entre 1930 e 1980, um casal que fosse membro do Partido precisava de autorização para a sua 'amizade'; dos anos 50 até a década de 80, essa era uma lei não escrita na sociedade chinesa.

Mesmo a mulher podendo trabalhar em cargos próximos aos homens, a submissão era ainda inquestionável:

[...] é que não tínhamos tempo para essa questão sobre "se uma mulher é capaz de ter grandeza, sabedoria e perspicácia perante seu marido", pois mulher nenhuma jamais obteve uma resposta clara desde os primórdios do movimento de libertação. Eu era uma das muitas mulheres que haviam sido "doutrinadas" por esse tipo de homem extremamente bem-sucedido; sabia que, não importava quem fosse, você jamais conseguiria, aos olhos desses homens, se livrar da noção preconcebida das mulheres e seus maus hábitos (XINRAN, 2008b. p.139).

Em 'As filhas sem nome' (2010), Xinran mostra a realidade de mulheres camponesas da China. Nesta obra, ela conta por meio de um lirismo muito próprio a história verdadeira de três mulheres que ela conheceu. Traz a realidade de jovens do campo que vão para a cidade grande em busca de trabalho e condições melhores de vida, e encaram uma realidade diferente da que viveram até então. Por essas três personagens, Xinran (2010) mostra a realidade de muitas mulheres que viveram o êxodo rural e enfrentaram sua própria ignorância perante o mundo. Neste livro, a autora mostra como o machismo é muito presente na zona rural. Não ter cuumeiras (filhos) mas só palitinhos (filhas) é apresentado como uma grande vergonha para um homem. Não ter um herdeiro homem significa que este pai não pode andar de cabeça erguida. Para a mãe, que ela é uma vergonha, pois não realizou o único trabalho que a faz uma 'boa mulher'.

O homem apresentado por Xinran (2010) é pai de seis moças, o que quer dizer que ele deveria abaixar sua cabeça para os irmãos mais novos e aceitar este status na família, pois por não ter uma cuumeira, não era um 'homem digno'. Suas seis filhas eram uma grande vergonha e um fardo para ele e, tudo o que fazia era se preocupar em encontrar maridos para elas. Entre as filhas, poucas tiveram algum tipo de estudo, uma delas conta que "o professor disse para meu pai que eu era muito burra, que era melhor me levar para casa, para trabalhar. Disse que tentar me ensinar alguma coisa era perda de dinheiro" (XINRAN, 2010, p.72).

Por serem um grande peso para a família, três das filhas foram para Nanjing (cidade grande da China) para trabalhar e poder enviar dinheiro aos pais. Encaram sua própria ignorância perante o mundo. Hábitos comuns como um aperto de mão, olhar nos olhos de um homem, andar de ônibus, eram ações extremamente difíceis para essas meninas. Por meio dessas três personagens, Xinran (2010) mostra como mulheres que cresceram ouvindo que ser mulher era uma vergonha, começam a perceber o mundo a partir de uma perspectiva um pouco diferente.

O livro 'Mensagem de uma mãe chinesa desconhecida' (2011) tem como temática

central o grande número de meninas recém-nascidas que foram mortas e abandonadas no período da Política do Filho Único, uma política pública que proibia um cidadão chinês ter mais de um filho. Por este motivo quando um casal tinha como primogênito uma menina, ela era morta no nascimento ou abandonada em algum orfanato, para que eles tentassem ter um filho homem.

Segundo Xinran (2011) no final de 2007, o número de crianças órfãs chinesas adotadas no mundo todo chegou a 120 mil. Essas crianças foram levadas para 27 países e quase todas eram meninas. Os bebês do sexo feminino eram abandonados em zonas rurais chinesas desde os tempos antigos, uma cultura que se disseminou graças ao boom econômico e à política do filho único que foi implantada na década de 1970. Era visto como um dever sagrado produzir um herdeiro homem para levar adiante a linhagem familiar.

Ao contar as histórias de mães que perderam suas filhas, Xinran (2011) mais uma vez se coloca como personagem. Conta que adotou uma menininha chamada Mei após resgatá-la do abandono, e por já ter um filho, teve a bebê tirada dela pelo governo. Conheceu muitas mulheres, que por falta de controle das próprias vidas foram obrigadas pelos maridos e parentes a se desfazerem de suas meninas. Segue uma carta escrita por uma mãe para sua filha:

Como você está, meu nenê: Sabe que sua mãe, mulher que lhe deu a vida e que também deu a vida dela por você, está pensando em você? No seu seio você bebeu não só o leite, mas a própria alma da sua mãe. Onde você está? Seu desaparecimento me fez prisioneira de lembranças. Volte para mim! Rompendo as barreiras do tempo, venha e me deixe tocar seu rosto, deixe-me ver você viva e livre (XINRAN, 2011. p.50).

Ao realizar uma viagem de trabalho para o interior, Xinran (2011) enfrentou uma situação horrível. Descobriu que menininhas eram ‘resolvidas’, ou seja, asfixiadas em um balde d’água ao nascer. Segundo a autora, no campo ‘resolver uma menininha’ era algo comum tão casual quanto fazer uma refeição e, muitas vezes, eram ‘resolvidas’ pelas próprias mães. Essas situações aconteciam também por questões financeiras e de ajudas que recebiam do governo.

Por estes lados, não dá para se virar sem um filho homem. Você fica sem ninguém para queimar incenso no altar dos ancestrais. Mas não é só isso. Você também não recebe a porção extra de terra. Se os seus filhos só comem e não produzem nada, você não tem terra nenhuma e nenhum grão, então pode muito bem morrer de fome! Ela olhou para mim e acrescentou: Vocês, gente da cidade, recebem comida do governo. Nós recebemos nossa ração de grãos de acordo com o número de pessoas da família. Meninas não contam. Os oficiais encarregados não nos dão nenhuma terra a mais quando uma menina nasce e terra arável é tão escassa que as meninas vão morrer de fome de qualquer jeito (XINRAN, 2011. p.58).

Xinran (2011) enfatiza que as mulheres chinesas, desde o início dos tempos, nunca tiveram direito às suas próprias histórias. Elas viviam na camada inferior da sociedade,



esperava-se delas obediência incontestada e elas não tinham meios de construir a própria vida. A escritora conta que isso se tornou tão natural que a maior parte das mulheres só desejava duas coisas: não dar à luz filhas mulheres nesta vida e não renascer como mulher na próxima.

Esse discurso de ódio sobre a mulher era tão presente que acabava se perpetuando na vida das próprias mulheres. Elas não se enxergavam como pessoas dignas de respeito. Xinran (2011) conta que muitas mulheres, sobretudo em áreas rurais mais pobres, sofriam tanto que isso as tornava indiferentes ou até mesmo cruéis para com outras mulheres. Por outro lado, acreditavam que suas filhas podiam fugir deste ciclo vicioso de sofrimento e no entanto não queriam vê-las ‘desgraçando’ a família, ou sofrendo o mesmo tipo de destino que lhes fora infligido. Então, às vezes num ato de desespero, elas se ‘livravam do sofrimento’, asfixiando-as logo após o nascimento.

Quando o trabalho não era realizado pelas próprias mães, as parteiras eram as encarregadas. Xinran (2011) conversou com uma dessas mulheres que relatou como acontecia o procedimento e os pagamentos. De acordo com a mulher, se o bebê fosse um menino, ela recebia um pagamento mais generoso, se não o pagamento era menor, porém recebia um pouco mais para ‘resolver’ a criança.

Enrolar o cordão umbilical duas vezes ao redor do pescoço, então, assim que a cabeça saía, era fácil estrangulá-la. Se a cabeça saísse por último, dava para fazê-la se engasgar no líquido amniótico e então a criança não conseguia dar nem mesmo um respiro. Ou então você podia colocar o bebê numa bacia, segurar ‘esterco de cavalo’ molhado sobre o rostinho e em poucos segundos as pernas do bebê paravam de chutar. E no caso de mulheres que nunca haviam tido um filho homem, só uma menina atrás da outra até que a família estava cheia disso, a coisa podia ser tão simples quanto afogar o bebê no balde de água suja (XINRAN, 2011. p.82).

O machismo estrutural era reafirmado pelo Estado. Se o primeiro filho do casal fosse uma menina, isso significaria que durante gerações você não receberia do governo nenhum pedaço de terra e teria mais uma boca para alimentar. Tudo relacionado à mulher era encarado como gasto desnecessário. Sua alimentação, suas roupas e até mesmo o trabalho de lhe encontrar um marido era visto como incômodo. De acordo com a cultura chinesa do período, se você é uma mulher que não consegue ter um filho homem, você merece pior do que o inferno. Segundo Xinran (2011) um número incontável de mulheres oriundas de zonas rurais comete suicídio ingerindo pesticidas. Em um relatório das Nações Unidas de 2002, a China ficou em primeiro lugar na lista de suicídios femininos e, ingestão de pesticida era o método preferido.

Desde a década de 1970 a Política do filho único foi implantada na China como uma política pública que tinha como objetivo conter o avanço populacional desenfreado. As gerações de filhos únicos são pessoas conhecidas como pequenos imperadores. Este é o assunto da última obra publicada por Xinran e intitulada ‘Compre-me o céu: a incrível

verdade sobre as gerações de filhos únicos da China'. No livro, publicado em 2017, a escritora conta a história de como essa política impactou a vida desses jovens e de suas famílias. Xinran (2017) relata que os sociólogos chineses sustentam que desde pouca idade os filhos únicos chineses são mimados pelos pais, por amigos e familiares, e ensinados e treinados na escola de tal forma que nunca precisam se responsabilizar pelas coisas. Os pais chineses acham que seus filhos não podem jamais crescer ou que possam mandar em seu próprio futuro.

A vida de uma moça da cidade, filha única, era ainda mais complicada. Por ser mulher e não ter irmãos era superprotegida e impedida de viver sua própria vida. Uma das personagens da escritora que segue as características citadas, vivia em uma espécie de 'gaiola dourada'. A família a tratava como bicho de estimação e, embora já tivesse 23 anos, nunca teve permissão para aprender coisas comuns como cozinhar, cuidar do próprio quarto, ou pegar uma condução. Segundo Xinran (2017) ser filha única era mais um agravante negativo na vida de uma moça, ela precisaria lidar com a superproteção e com pensamentos alheios de que nunca conquistaria nada grande.

Eu nunca tinha esperado muito dela, de todo modo; afinal, como uma garota seria capaz de grandes realizações? Ela foi para a universidade, vai adquirir algum enfeite estrangeiro, depois vai voltar e se casar. É essa a vida dela, não é? Se ela não quer saber de nós, dá no mesmo pra mim; filhas são, apenas água que escoar pelo ralo (XINRAN, 2017. p.96).

Em prol do orgulho e da felicidade de seus pais as mulheres eram obrigadas a abandonar seus sonhos e até mesmo reprimir os impulsos da juventude. Por conta do pedestal que os filhos únicos eram colocados, essas jovens sofriam de ignorância sexual, tão grave quanto das mulheres da zona rural. Xinran (2017) apresenta uma pesquisa feita pela Beijing Union University em 2002 que mostra que um grupo de alunas do segundo ano não fazia ideia de que parte do corpo nasciam os bebês. Algumas diziam que os bebês saíam da axila, outras, do umbigo, e houve até quem dissesse que nasciam da cabeça. Segundo o depoimento de uma jovem para Xinran (2017) o único contato que tinham com informações referente à sexo era de estudantes que vinham do campo, e aprendiam observando animais. Segundo a escritora as famílias da cidade tendem a ser mais pudicas e nunca falam sobre sexo em casa.

#### **4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS**

As obras estudadas para a produção deste material mostram, muitas vezes, o lugar marginal das mulheres chinesas. A pesquisa revela que no período de Mao Tse-Tung o único lugar que a mulher podia ocupar era de submissão ao homem. Sofrimento, dor e abandono fazem parte dos livros que trazem sempre histórias comoventes e apaixonantes. A dor da separação só é compensada pela alegria do encontro. Na China, existe o domínio

de uma primazia masculina que ainda submete as mulheres a uma função reprodutiva e servil. Esse discurso de ódio sobre a mulher era tão presente que acabava se perpetuando na vida das próprias mulheres.

Percebemos por meio desta pesquisa que as desigualdades entre cidade e campo são gritantes e assustadoras, principalmente para quem nunca saiu da pequena aldeia onde foi criada, como no caso das três irmãs que fazem parte da história relatada no livro 'As filhas sem nome'. De acordo com Xinran, no interior da China é considerado maldição ter apenas filhas mulheres. Boa mulher é aquela capaz de gerar filhos homens e resistentes e não mulheres frágeis como palitinhos. A discriminação é tamanha que algumas famílias nem colocam nome nas filhas mulheres. São chamadas pela ordem de nascimento um, dois, três....

Fica evidente que a 'Revolução Cultural Chinesa' entorpeceu os sentimentos de muitos homens e mulheres, que foram obrigados, a duras penas, por as necessidades físicas e a segurança política na frente das próprias emoções e sentimentos. Aos poucos a autora vai desmistificando o adágio de que o tempo tudo cura. Para ela, o tempo não é capaz de curar todas as cicatrizes. Além da busca para compreender a condição feminina na China moderna, Xinran defende a ideia de que, por trás de toda mulher de sucesso, há um homem que lhe causa sofrimento.

## REFERÊNCIAS

FLICK, Uwe. **Qualidade na pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009b.

GIBBS, Graham. **Análise de dados qualitativos**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

MARTINS, Giovana Maria Carvalho & CAINELLI, Marlene Rosa. O uso da literatura como fonte histórica e a relação entre literatura e história. In. **VII Congresso Internacional de História – XXXV Encuentro de Geohistoria Regional – XX Semana de História da UEM**: políticas, culturas e narrativas na América Latina - 06 a 09 de outubro de 2015. ISSN. 2175-4446. Doi: 10.4025/7cih.pphuem.1318. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2015/trabalhos/1318.pdf>

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. Reescrivências de Conceição Evaristo e Xie Xinran. In. **Anais do V Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades**. Campina Grande: Bahia: Realize Editora, 2017. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/30725>.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma – reformar o pensamento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

NETO, Anselmo Pessoa. **Os níveis da realidade em literatura de Ítalo Calvino**. Goiânia: UFG, 2017.

OLIVEIRA, Janete. **As boas mulheres da china**: vozes ocultas. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

XINRAN, Xue. **As boas mulheres da China**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **As filhas sem nome.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Compre-me o céu:** a incrível verdade sobre as gerações de filhos únicos da China. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. **Enterro Celestial.** São Paulo: Companhia das letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Mensagem de uma mãe chinesa desconhecida.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **O que os chineses não comem.** São Paulo: Companhia das letras, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Testemunhas da china:** vozes de uma geração silenciosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

# CAPÍTULO 2

## PERSONAGENS FEMININAS NA OBRA DE MARINA COLASANTI

Data de aceite: 01/03/2021

**Dheila Cristiane Waleski**

<http://lattes.cnpq.br/4379205480888536>

**Regina Chicoski**

<http://lattes.cnpq.br/4021570767153451>

**RESUMO:** A presente pesquisa de cunho bibliográfico teve como objetivo analisar as personagens femininas na obra de Marina Colasanti, escritora contemporânea que devido à singularidade de sua escrita é considerada a maior produtora de contos de fadas da atualidade. Colasanti é detentora de uma vasta produção literária que abrange vários gêneros, escreve poeticamente de maneira simples o que faz com que suas obras se tornem muito apreciadas. Para o *corpus* de análise foram selecionados quatro contos do livro *Um Espinho de Marfim* e outras histórias (2012), sendo eles: “A moça tecelã”, “Maria, Maria”, “Entre a espada e a rosa” e “Canção para Hua Mu-Lan”, onde foi voltada atenção as personagens femininas nos contos da autora.

**PALAVRAS - CHAVE:** Literatura, Mulher, Marina Colasanti.

**ABSTRACT:** The present bibliographic research aimed to analyze the female characters in the work of Marina Colasanti, a contemporary writer who, due to the uniqueness of her writing, is considered the greatest producer of fairy tales

today. Colasanti owns a vast literary production spanning several genres, writes poetically in a simple way which makes her works highly appreciated. For the corpus of analysis, four short stories from the book *Um Espinho de marfim e outras histórias* (2012) were selected, namely: “A moça tecelã”, “Maria, Maria”, “Entre a espada e a rosa” e “Canção para Hua Mu-Lan”, where attention was paid to female characters in the author's short stories.

**KEYWORDS:** Literature - Woman - Marina Colasanti.

### 1 | INTRODUÇÃO

É impossível falar de literatura para crianças na atualidade sem citar Marina Colasanti. Essa renomada escritora nasceu em Asmara, Etiópia, em 1937, morou 11 anos na Itália e desde 1948 vive no Brasil. A vivência intercontinental serviu de alicerce para a criação de sua obra, publicando vários livros de contos, crônicas, poemas e histórias infantis. Algum tempo depois de chegar ao Brasil, cursou a Escola Nacional de Belas Artes, adquirindo conhecimento em pintura, o que lhe ajudou a também ilustrar alguns de seus livros.

Marina Colasanti, vencedora do Prêmio Jabuti por três vezes com as obras *Eu sei mas não devia* (1992), *Rota de Colisão* (1993) e *Ana Z. Aonde Vai Você* (1999), é considerada o maior nome na produção de contos de fadas na atualidade. “Detentora de uma escrita irreverente, a voz de suas narrativas é sempre

feminina e elementos antigos e modernos entrelaçam-se, bem como aspectos fantásticos e mitológicos” (CECCANTINI, 2004, p. 163).

Dentre sua vasta produção literária, têm-se um variado leque de opções, que incluem a prosa jornalística, o ensaio, a crônica do cotidiano, a poesia e o miniconto para leitores adultos bem como a poesia, a novela e o conto para o público infantil e juvenil. A fronteira entre o que se destina ao público infantil ou juvenil ou para adulto é praticamente inexistente, dada a complexidade dos temas, pode-se dizer que suas obras são para todas as idades e personalidades, principalmente por que se ocupam em desconstruir alguns valores ultrapassados, em especial, acerca da submissão feminina na sociedade, segundo Ceccantini (2004).

No ano de 1999, Marina Colasanti publicou na revista *Isto é Especial – Saúde da mulher* um artigo intitulado: “Amar é a maneira de permanecer jovem”, neste artigo a autora afirma que o maior interesse da mulher com a saúde é a sua intenção de se manter atraente, e para comprovar Colasanti cita dados reais que envolvem o quanto a mulher gasta para se manter jovem:

Fornecemos beleza a longo prazo para o deleite de alheios olhos e pagamos por ela, movimentando o mercado com mais de US\$ 20 bilhões anuais para a indústria de cosméticos, 33 bilhões para a indústria das dietas, e 300 milhões para a cirurgia estética (COLASANTI, 1999, p. 81).

Conforme citação acima a autora diz que a mulher não possui seu próprio corpo, pois todos se apropriam dele, seu corpo é definido por preceitos alheios como religião, mídia, olhares, maternidade, entre outros. Considerando os dados mencionados anteriormente, e pensando nos dias atuais, pode-se dizer que provavelmente as mulheres estão investindo ainda mais em uma preocupação estética mascarada de saúde, mas Marina Colasanti afirma que a maneira de permanecer jovem é apenas amar, e amar primeiramente o próprio corpo.

Ao completar 80 anos, em 26 de setembro de 2017, Marina Colasanti esteve em Curitiba. Em dezembro, um repertório de sua carreira foi publicado no Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. A matéria inicia com palavras de Marisa Lajolo e encerra com uma entrevista de responsabilidade da própria redação. Lajolo (2017) acredita que o diferencial de Marina Colasanti é transformar o que é tradicional no que é atual, substituindo os valores pejorativos por valores dignificantes, e ainda, afirma que Colasanti mantém a magia dos contos antigos e faz todos esses feitos com um toque único, especial e indescritível, que torna seu trabalho atraente para todos os gêneros e idades. Para o encerramento do ensaio Lajolo assim se posiciona sobre as obras de Marina Colasanti:

Livros ótimos, que se tecem por procedimentos narrativos densos e concentrados, o que parece constituir marca forte da literatura brasileira mais contemporânea. O máximo no mínimo. O eterno no instantâneo. Tanto naquilo que narra, como na forma pela qual narra o que narra (LAJOLO, 2017, p. 25).

Na mesma ocasião em que esteve em Curitiba, a escritora foi entrevistada por Miguel Sanches Neto (2017). Marina Colasanti diz que não se formou leitora, sempre foi leitora. O seu gosto por leitura e escrita surgiu por incentivo de seus pais que sempre lhe davam livros, pois viviam no cenário da Segunda Guerra Mundial e, conforme o perigo avançava, a sua família mudava de cidade em cidade. Em outras palavras, não dava tempo de fazer amizades e a leitura se tornou indispensável em sua vida. Também nesta entrevista a escritora se autointitula feminista: “Refleti sobre tudo em relação à mulher. Sou feminista de carteirinha, tenho crachá em casa” (COLASANTI, 2017, p. 28). Marina Colasanti, em toda sua carreira buscou a desconstrução do patriarcado. Neste sentido, em uma tentativa de averiguar como se deu essa desconstrução, foco central dessa pesquisa, foram analisadas as personagens femininas dos contos: A moça tecelã, Maria, Maria, Entre a espada e a rosa e Canção para Hua Mu-Lan da obra *Espinho de marfim* e outras histórias (2012).

Em suas obras, verifica-se uma grande semelhança com contos de fadas clássicos, permeados por um ideal de dependência feminina. No entanto, em suas obras ela desconstrói essas ideias, rompendo com o modelo vigente. Nesse sentido, dada a condição da mulher na sociedade, foi importante estudar a obra de Marina Colasanti analisando como a autora trabalha a condição feminina na literatura.

## 2 | BREVE HISTÓRICO DO FEMINISMO

A mulher como protagonista na sociedade ainda é um sonho, apesar de algumas conquistas, sabemos que o papel de submissão da mulher é muito antigo. A partir do momento que a mulher depende do homem ela passa a ter um papel inferior, submisso e a ter a obrigação de satisfazê-lo em todas as situações.

Ressalta-se que os movimentos acerca da desconstrução do patriarcado fazem parte de uma luta antiga de mulheres. Diante deste contexto algumas mulheres revolucionárias merecem ser lembradas como Mary Astell, que em 1730 questionou o fato de o poder absoluto não ser aceito no estado político, mas ser aceito na instituição familiar, assim como protestava contra todo homem nascer livre e toda mulher nascer escrava. Marie Olympe Gouges, em 1791, defendeu que toda mulher deve ter os mesmos direitos que os homens têm ou exigem para si, inclusive o direito de expressão. Outra revolucionária foi Mary Wollstonecraft, que em 1792, declarou que a sociedade forçava a dependência das mulheres, quando negava educação de qualidade (ZOLIN, 2003). Em 1910, o Brasil teve como marco um manifesto com o mesmo propósito, liderado por Bertha Lutz. No Reino Unido, em 1913, as mulheres conquistaram, por meio de manifestações, o direito ao voto que caracterizou este período como a primeira onda do feminismo.

Acerca da literatura, no passado muitas mulheres só conseguiram publicar suas obras sob um pseudônimo masculino, mas lentamente foram conquistando espaço, tanto que a literatura de autoria feminina passou a ser motivo de estudos em várias áreas do

conhecimento, pois até 1960 a escrita feminina era repreendida e desvalorizada. Com o avanço das pesquisas, muitos movimentos feministas foram realizados e todos trouxeram conquistas relevantes, como, por exemplo, a crítica feminista utilizada, nos dias atuais, para interpretação de textos.

Nesse aspecto, Zolin ressalta a importância das escritoras na atualidade, pois devido à “mudança de mentalidade descortinada pelo feminismo em relação à condição social da mulher” (ZOLIN, 2003, p.255), várias escritoras brasileiras são citadas, entre elas: “Márcia Denser, Marina Colasanti, Helena Parente Cunha e Judith Grossman” (ZOLIN, 2003, p. 255), que se lançaram no mundo da ficção, até então predominantemente masculino e criaram “narrativas povoadas de personagens femininas conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou a mulher” (ZOLIN, 2003, p. 255).

A escritora Marina Colasanti tem contribuído de forma significativa na mudança de postura em relação à condição feminina na sociedade. Suas obras provocam inquietações e instigam o leitor a se posicionar de forma crítica, principalmente porque a autora ressalta o protagonismo da mulher na sociedade. Desta forma, torna-se uma excelente fonte de estudos em sala de aula, para debates e trabalhos acadêmicos.

Por esse viés, na sequência, são analisados os contos “A moça tecelã”, “Maria, Maria”, “Entre a espada e a rosa” e “Canção para Hua Mu-Lan”, do livro *Espinho de Marfim* e outras histórias (2012).

## 3 | RESULTADOS E ANÁLISES

### 3.1 A moça tecelã

Em “A moça tecelã” a autora retrata, de forma poética, a história de uma tecelã que vivia muito bem, tudo o que necessitava tecia e suas necessidades eram prontamente atendidas, até o momento que “tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pensou como seria bom ter um marido ao lado” (COLASANTI, 2012, p.12). Não esperou o próximo dia, elencou algumas características e começou a tecer seu esposo, que deveria ser principalmente amigo e companheiro.

Mal finalizou o trabalho, quando ouviu baterem a porta “nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi logo entrando na sua vida” (COLASANTI, 2012, p. 12). Tudo estava perfeito, a moça só conseguia pensar em aumentar sua felicidade tecendo os filhos. Mas passado algum tempo, o homem descobriu a magia do tear e passou a fazer exigências que a princípio eram até aceitáveis. Exigiu uma casa melhor e logo se arrependeu, preferiu um palácio, como podemos observar no fragmento a seguir: “Para que ter casa, se podemos ter palácio? – Perguntou. Sem querer resposta, imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates de prata” (COLASANTI, 2012, p.13). Apesar de insatisfeita a moça dedicou todo o seu tempo tecendo inúmeras portas, janelas, cômodos, animais, poços, salas, etc. Entre tantas outras exigências que surgiam



a cada dia, o homem estava sempre insatisfeito e induziu a moça a ficar no quarto da mais alta torre, sob o pretexto de não chamar atenção de estranhos.

Tecer era tudo o que fazia. Assim tecendo, sentiu-se triste e percebeu que sua tristeza era maior que toda a riqueza tecida a pedido do marido. Pensou o quanto seria bom estar sozinha novamente. Então, esperou o marido dormir e subiu até a torre, “segurou a lançadeira ao contrário e, jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido” (COLASANTI, 2012, p.13). Desteceu todo o palácio com sua riqueza, salas, poços, animais, e quando o homem percebeu seus sapatos estavam desaparecendo, logo após, tudo estava como no princípio. A moça, sozinha, escolheu a linha mais clara dentre as cores e devagar começou a tecer delicadamente o que sempre lhe fizera bem.

Nesse conto a personagem que vivia feliz sozinha, em determinado momento sente a necessidade de ter um companheiro ao seu lado, mas a partir do momento que não estava feliz ao lado do marido, foi logo colocando um ponto final no relacionamento desgastado. A personagem é caracterizada como uma mulher independente, forte, livre dos pré-conceitos que ditam como a mulher deve ser e agir. O papel de passividade que normalmente é atribuído às mulheres neste conto é dado ao homem, pois a moça é que detém o poder do tecer que permite a construção e desconstrução conforme suas vontades.

Segundo Rosana de Jesus dos Santos “nota-se que neste conto é a mulher quem cria o homem para ser sua companhia. Contraindo-se à narrativa patriarcal do Gênesis: “E Adão se sentiu só e quis uma companheira” (SANTOS, 2018, p. 9). Em outras palavras, no presente conto é a mulher que passa a ter o controle sobre o homem. No entanto, ela teceu o marido conforme os preceitos estabelecidos no modelo patriarcal.

A moça tecelã se sentia muito feliz sozinha, “tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria” (COLASANTI, 2012, p.12). Era independente e nunca tinha pensado em se casar, contrariando a grande maioria das mulheres que seguiam a tradição de se casar e servir ao marido e aos filhos ou seguindo a vida religiosa. No entanto, assim que se sente sozinha a moça tecelã tece seu marido, porém é feliz apenas por algum tempo, e assim que o relacionamento não lhe agrada, não hesita em destecê-lo, ou seja, a moça tecelã destece ou encerra seu relacionamento, sem sofrimento ou preocupação com possíveis rejeições da sociedade patriarcal. Conforme podemos observar, nas palavras de Marina Colasanti, no fragmento abaixo:

E, tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou como seria bom estar sozinha de novo. Só esperou anoitecer. Levantou-se enquanto o marido dormia sonhando com as novas exigências e descalça, para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou-se ao tear. Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário e, jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido (COLASANTI, 2012, p.13).

A moça tecelã, no início do conto, pode ser comparada a muitas mulheres que quando casam, ou principalmente depois que tem filhos, são induzidas a encerrarem seus projetos individuais, seu amor próprio, a vida profissional, acadêmica, etc. Neste conto, percebe-se que a moça optou por desistir da vida a dois para seguir sozinha. Marina Colasanti constrói um novo destino para essa personagem feminina, mostrando que é possível recomeçar e ser feliz.

### 3.2 Maria, Maria

O enredo do conto “Maria, Maria” faz alusão ao nascimento do menino Jesus, mas de um jeito inovador e atual. No conto em questão, Maria tem uma filha e não um filho homem, e esta será a messias, a salvadora do mundo.

A autora inicia o conto com a visita do anjo do Senhor à Maria, que a princípio ficou assustada, pois morava sozinha e desconhecia o homem, mas depois de tanto o anjo insistir, deixou-o entrar e ficou encantada com sua beleza. Maria ficou fascinada com seu hálito fresco e, quando deu por si sentiu a mão quente do anjo em sua coxa, como é possível observar no excerto a seguir: “Não, Maria não acredita. Mas isso não faz diferença, porque a mão do rapaz é quente na sua coxa e o hálito dele é perfume e flor, e a boca dele, ah! A boca dele é um fruto do Senhor” (COLASANTI, 2012, p. 43).

Passam-se alguns meses e a barriga já estava crescida. Tudo perfeito, até o momento em que Maria foi despejada da casa em que morava de aluguel. Apesar do motivo não ficar claro no conto, é possível perceber que foi algo inesperado, como podemos observar na sequência:

Despejada! Logo agora! Logo agora que a barriga retesada e plena como um ovo está prestes a culminar sua tarefa. Maria quase não acredita, não quer acreditar, mas a carta está ali, tinha acertado tudo com o senhorio, mas a carta está na mão dela, é isso, não tem como voltar atrás, não dá mais para ficar só esperando o neném chegar, agora é preciso arrumar outro apartamento. E depressa (COLASANTI, 2012, p. 44).

Maria não desiste, procura em jornais, classificados, e ainda, “recorta anúncios possíveis. E sai. Pega ônibus, pega metrô, anda, anda, sobe escadas, fala com porteiros, entra em elevadores, abre portas” (COLASANTI, 2012, p. 44), foi de apartamento em apartamento até encontrar um em que ela e o bebê se sentissem confortáveis, “[...] depois de tantas portas inutilmente abertas [...] Sim, parece dizer-lhe do centro de tudo o seu bebê. E assim Maria sabe que já encontrou uma casa para recebê-lo” (COLASANTI, 2012, p. 44).

Enquanto organizava os objetos na casa ainda caótica sentiu desconfortos que só aumentavam, era chegada a hora do nascimento, deixou seus afazeres e foi para o hospital, a bebê nasceu. Maria então pensou que o anjo a enganara, pois nasceu uma menina, mas voltou para casa muito feliz com a filha nos braços.

Quando chegou em casa, Maria lembrou que a loja não tinha entregue o berço,

e que era natal. Então, puxou um caixote de palhas e colocou algumas almofadas e um manto para aconchegar a recém-nascida, pois precisava alimentar o gato e o cachorro que ficaram eufóricos ao vê-la chegar. Maria preparou a ração e chamou os animais para comer, mas nenhum deles apareceu, foi procurá-los e os encontrou um de cada lado do berço zelando pela menina. Maria olha para o céu e vê uma estrela, só então percebe que o anjo não estava mentindo e que realmente era a mãe da Salvadora do mundo.

Marina Colasanti busca repensar até mesmo este preceito religioso. Nesse conto, Maria não concebe um filho por intermédio do Espírito Santo, como a Maria mãe de Jesus. Ao contrário, ela tem contato sexual com o anjo e dá à luz a uma menina que será a salvadora do mundo, ou seja, contrariando a história que se perpetua. Marina Colasanti desconstrói o ideal de mulher casta, que deve rejeitar qualquer anseio carnal, e quando nasce uma menina para salvar o mundo se dá a delegação do poder feminino. Segundo a estudiosa Rosana de Jesus Santos:

Marina Colasanti reescreve o mito basilar do cristianismo num viés feminista no qual a mulher não é a escolhida passiva e casada que gesta “O filho” de Deus, figura masculina que decide os destinos de todos. Na narrativa bíblica que conhecemos o contato carnal foi suprimido, por ser o corpo considerado impuro pelo cristianismo e o sexo visto como algo que conspurca o ser humano assim, o filho de Deus não teria sido concebido através do contato carnal. A figura de Maria é construída como modelo ideal de mulher, passiva, abnegada e virgem, ícone que é reiterado por discursos religiosos como exemplo para as demais mulheres. Mesmo atualmente a Bíblia é ainda um dos discursos mais utilizados para justificar as desigualdades de gênero e sexuais (SANTOS, 2018, p. 14).

Segundo Santos, na citação acima, a escritora Marina Colasanti trabalha conceitos patriarcais impregnados na atualidade, desconstrói o juízo da subordinação das mulheres, mostrando o quanto são independentes, até mesmo no decorrer de uma gestação e na criação de um filho.

Partindo do conceito proposto por Kristeva (1974) a respeito da intertextualidade de que se todo texto é um mosaico de citações, onde se absorvem outros textos que se transformam em novos textos, a intertextualidade é muito acentuada nesse conto. Tanto com a história bíblica sobre o nascimento de Jesus, como também o título do conto “Maria, Maria” nos remete à canção de mesmo nome de Milton Nascimento e Fernando Brant, composta em 1978, interpretada por grandes nomes da música popular brasileira, como Elis Regina e tantos outros. Maria é mulher do povo, os compositores retratam a vida de uma mulher batalhadora, guerreira, que mesmo com dificuldades não desanima, tem fé na vida para atingir suas metas, seus sonhos. A música virou hino do movimento feminista ao ser interpretada por Elis Regina em 1980. Marina Colasanti publica pela primeira vez o conto “Maria, Maria”, em 1999, dando o mesmo título da música. Cria uma personagem forte, guerreira que enfrenta as adversidades sozinha, numa forte alusão à Maria mãe de

Jesus e à Maria da canção que representa a mulher brasileira.

Uma particularidade em comum na Bíblia, no conto e na música é o nome “Maria”, que é um nome bastante comum e essa característica universaliza a condição feminina em vários contextos. O compositor adverte: “Mas é preciso ter manha. É preciso ter graça. É preciso ter sonho sempre. Quem traz na pele essa marca. Possui a estranha mania. De ter fé na vida” (MORENO, 2011), essa Maria não é única, são muitas “Marias” que mesmo sofrendo carregam um sorriso, têm sonhos e fé na vida.

Outro exemplo, acerca da generalização do nome Maria, também é encontrado na música: “Maria, Maria. É o som, é a cor, é o suor. É a dose mais forte e lenta. De uma gente que ri. Quando deve chorar. E não vive, apenas aguenta” (MORENO, 2011). Essa citação pode ser relacionada com um excerto do conto acerca da maternidade: “Na maca, rumo à sala de parto, Maria pensa apenas no seu desejo de vê-lo, pegá-lo no colo, ela que há tantos meses o traz no regaço. Frio, luz intensa, o corpo tão doído que quase o desconhece. Força, Maria, é preciso fazer força” (COLASANTI, 2012, p. 45). Muitas mulheres acabam assumindo a criação/ educação dos filhos sozinhas, não tendo a chance de contar com o apoio do pai da criança. E, ainda buscar equilíbrio entre a vida profissional, maternal e pessoal.

Na música evidencia-se que a mulher merece ser feliz: “Maria, Maria. É um dom, uma certa magia. Uma força que nos alerta. Uma mulher que merece. Viver e amar. Como outra qualquer. Do planeta” (MORENO, 2011). No conto de Marina Colasanti Maria também merece ser feliz, “é preciso fazer força”, mas ela acredita, tem fé que sua filha será uma grande mulher, a salvadora do mundo, muito mais forte que a própria mãe.

### 3.3 Entre a espada e a rosa

Trata-se da história de uma linda princesa que é dada em casamento pelo rei, seu pai, em troca de aliança com outra monarquia. A princesa não tinha outra opção, deveria se casar, pois esse era o seu dever, mas assim que recebeu a notícia vinda de seu pai a princesa foi para o seu quarto e em prantos suplicou ao seu corpo e a sua mente para que encontrassem alguma solução para que se evitasse o destino.

No dia seguinte ao acordar a princesa notou que algo estava estranho, levantou e com muito receio, olhou-se no espelho e se espantou grandemente. Durante a noite uma barba enorme, linda de fios cacheados e sedosos nasceu em seu rosto. Sem compreender, tamanha a estranheza, pegou uma tesoura e antes mesmo de cortar o primeiro pedaço da barba, entendeu que seria sua salvação. Assim que a princesa se apresentou ao rei, ele temendo as zombarias que cairiam sobre o seu reinado ordenou que ela deixasse o castelo imediatamente. E sem demoras, a princesa recolheu apenas um pouco de suas joias e vestiu um lindo vestido de veludo cor de sangue e seguiu rumo ao desconhecido.

A princesa sabia que seria preciso trabalhar e chegou na primeira casa que avistou e se ofereceu para fazer trabalhos domésticos, mas não foi aceita, pois com aquela barba

muito se parecia com um homem. Na segunda aldeia que chegou, ofereceu-se para trabalhar em serviços de homem, mas também recusaram o seu trabalho, pois com aquele corpo era evidente que seria uma mulher. Mas a princesa não perdeu as esperanças, quando avistou uma terceira aldeia e um pastor, foi até lá e lhe pediu uma faca emprestada, raspou a barba, no entanto, em poucos minutos já estava crescida novamente e ainda mais cacheada, bela e sedosa. Por fim, a princesa teve uma grande ideia, vendeu suas joias para um armeiro, recebeu em troca uma espada, um elmo e uma couraça. Acabada as suas joias, a princesa ainda tirou de seu dedo o anel que teria sido da sua mãe e deu ao mercador em troca de um cavalo. Desta forma, as pessoas não viam seu corpo de mulher e nem mesmo a sua barba, a princesa se tornaria guerreiro.

Como guerreiro a princesa foi aceita em vários outros reinados, sempre muito dedicada, aprendeu a lutar e sempre foi leal ao reinado que a recebia. Em todas as lutas sempre se destacava, pois nunca a venciam nem em torneios, nem em batalhas. No entanto, sempre que passava muito tempo em um mesmo castelo, logo as pessoas começavam a se questionar, sobre quem era aquele guerreiro, que jamais mostrava sua face. Então, a princesa percebia que era chegada a hora de partir. Assim aconteceu em vários reinados, até que a princesa um dia chegou em um castelo em que havia um rei muito jovem e belo, ali a princesa ficou por muito tempo.

O rei tinha a princesa como seu melhor guerreiro e companheiro, tudo que iria fazer fazia questão de lhe ter como companhia. Mas com o passar do tempo, o rei sentiu crescer dentro de si um sentimento incompreendido, tentava evitar chamar o cavaleiro, mas sentia muito sua falta e não resistia ficar muito tempo sem o ter por perto. Da mesma forma a princesa não conseguia tirar o rei dos seus pensamentos e do seu coração. O rei sem suportar mais aquela situação mandou chamar a princesa explicou que não poderia mais conviver com um guerreiro leal, mas que não conhece ao menos sua face, e ordenou em voz áspera que tirasse o elmo ou que se retirasse do castelo em apenas cinco dias.

A princesa se retirou da presença do rei sem forças para dar-lhe uma resposta, desolada, foi para o quarto e implorou ao seu corpo e a sua mente que a libertassem, pois com aquela barba o jovem rei jamais a amaria, e exausta em prantos a princesa adormeceu. Ao acordar percebeu que algo em sua face estava diferente e com muito medo olhou-se em sua espada, percebeu que sua barba finalmente tinha desaparecido, mas em seu lugar brotaram flores em sua face. Nesse dia a princesa não ousou sair do quarto, pois exalaria perfume por todo o castelo, chamaria muita atenção por onde passasse. A princesa não compreendia, de que adiantava trocar a barba por flores, o rei jamais aceitaria uma jovem que tivesse rosas na face, mas chegando a noite, a princesa percebeu que as flores caíam e não surgiam outras no lugar, aos poucos ficou apenas a linda pele rósea da princesa, sem ao menos uma pétala de rosa. Chegado o quarto dia a princesa vestiu-se com seu lindo vestido de veludo e foi ao encontro do rei, espalhando um delicioso perfume de rosas por onde passava.

Esse conto tem início a partir da seguinte pergunta: “Qual é a hora de casar, senão aquela que o coração diz “quero”? A hora que o pai escolhe” (COLASANTI, 2012, p. 50). É perceptível a incompatibilidade entre pergunta e resposta, portanto é nesse momento que inicia a emancipação da princesa e surge o conflito que impulsiona o enredo.

O casamento determinado pelo pai, apesar de antiquado, é considerado normal pelo patriarcado. Se Marina Colasanti não fosse uma escritora contemporânea e revolucionária talvez poderia ter escrito o conto concordando que o pai deve arranjar o casamento da filha. No entanto, a escritora coloca a personagem feminina como uma mulher forte e com vontades próprias, pois quando seu pai a expulsou do palácio, apesar do motivo ser a barba e não uma contra resposta, a princesa sem hesitar “fez uma trouxa pequena com suas joias, escolheu um vestido de veludo cor de sangue. E sem despedidas, atravessou a ponte levadiça...” (COLASANTI, 2012, p. 51).

A princesa não espera ser socorrida por um príncipe, ao contrário, ela sai em busca de uma solução, pois qualquer coisa seria mais aceitável que a imposição de seu pai. Segundo Silva é importante ressaltar que a intenção de Marina Colasanti é apenas de repensar a condição feminina:

[...] a própria intencionalidade da autora em (re)pensar a condição feminina, por via da arte literária, não se faz de maneira apelatória: não se trata de eliminar o componente masculino das relações travadas pelo ser feminino e nem de caracterizar o homem como o eterno algoz das mulheres. No lugar dessa obsessão vitimária, Marina Colasanti propõe que pensemos numa espécie de relação amorosa entre homem e mulher, em que a autonomia do ser feminino se faça imprescindível (SILVA, 2005, p.235).

A princesa é mímesi de muitas mulheres reais, que por não seguirem padrões físicos ou culturais impostos a elas indevidamente, são obrigadas a contestarem as condições que vivem para ter direito de escolhas, ou seja, a identidade da mulher é moldada pelo contexto em que vive. Já no conto em questão, segundo Michelli, a princesa descobre em si mesma sua própria personalidade:

Ao buscar em seu interior a solução para a situação problemática em que se encontrava, a personagem efetiva o encontro consigo mesma. Inicia-se, na narrativa, o confronto que a heroína vai precisar enfrentar – consigo e com o espaço social por onde se desloca – para que uma identidade ainda adormecida desabroche (MICHELLI, 2008, p. 6).

Portanto, o próprio título “Entre a espada e a rosa” induz o leitor a pensar que a mulher vive em busca do equilíbrio entre esta dualidade, pois a espada, no conto, representa a luta pela libertação da cultura patriarcal e a equidade entre os gêneros, a rosa significa o amor, renascimento, regeneração. No conto “Entre a espada e a rosa” a mulher só tem sua identidade definida quando tem sua liberdade conquistada, só a partir da desconstrução dos valores pejorativos femininos, que as mulheres renascem para viver um amor puro e verdadeiro.

### 3.4 Canção para Hua Mu-Lan

O conto “Canção para Hua Mu-Lan” relata a história de uma donzela, que quando percebeu que os inimigos estavam ameaçando as fronteiras do seu país, vestiu a couraça, pegou o elmo, empunhou a espada e foi guerrear. Ela se destacou em todas as batalhas que lutou, suas histórias eram contadas, seu nome se tornou lendário e era exaltado nas rodas dos exércitos e entre os generais, conforme podemos observar no fragmento: “os generais compuseram canções em seu louvor. E muitos cavalos trocou, que tombavam sob as flechas. Nos exércitos, ao pé das fogueiras, contavam-se os seus feitos” (COLASANTI, 2012, p. 55).

Com o inimigo vencido as batalhas acabaram e todos os soldados voltaram para suas casas. Também fez assim, a donzela, que foi para sua casa pendurou sua couraça e assim o tempo passou, até que seus cabelos ficaram grisalhos. Diferente das outras mulheres a donzela não aprendeu tecer e “muitos fios brancos rajam os cabelos da donzela. Que não aprendeu a fiar. Que não aprendeu a tecer. E que agora debaixo de um salgueiro dorme e dorme, com sua espada expulsando inimigos para além das fronteiras do sonho” (COLASANTI, 2012, p. 55).

O conto “Canção para Hua Mu-Lan” faz referência à “A Balada de Hua MuLan” uma lenda sobre a guerreira mais famosa da China. Segundo Neto, “em chinês, Hua Mu-Lan significa literalmente “flor de magnólia” (“Huā” flor + “Mùlán” magnólia), um símbolo da cultura chinesa desde os tempos antigos” (NETO, 2016). Foram criadas várias outras versões da lenda “A Balada de Hua Mulan” em poemas, canções e até mesmo um filme criado pela Disney, intitulado *Mulan* (1998). Também Marina Colasanti produz o conto “Canção para Hua Mu-Lan”, numa referência clara à heroína chinesa que rompeu barreiras, desafiou a sociedade e lutou em batalhas, guerras, mostrando que o fato de ser mulher não reduziu sua capacidade, pois lutou de igual para igual e fez a diferença em vários momentos.

É muito interessante como Marina Colasanti usou esta lenda para criar seu conto, pois a independência feminina vem sendo conquistada há séculos e mesmo assim é necessária uma luta constante para a sociedade compreender e aceitar a mulher em igualdade de direitos. Na lenda original “a jovem chinesa que se disfarça de homem para lutar na guerra no lugar de seu pai, obtém grande mérito por seu desempenho e volta para casa para cumprir novamente seu papel de filha e donzela” (CECHINEL, 2013, p. 78). Ou seja, tanto a lenda chinesa quanto o conto de Marina Colasanti não representam a personagem feminina como uma princesa que espera ser socorrida por um príncipe ou por algum tipo de magia.

A donzela guerreira, do conto de Marina Colasanti, ao sentir que o inimigo ameaçava as fronteiras de seu país não sentiu medo, preparou-se para guerra e lutou, destacando-se como o guerreiro mais eficiente da casta. Diferentemente da lenda chinesa tida como

original, no conto de Colasanti a donzela não se disfarçou de homem e mesmo assim foi aceita e respeitada pelos demais guerreiros, como podemos observar no fragmento a seguir: “Durante anos seus negros cabelos esvoaçaram nas batalhas. Os generais compuseram canções em seu louvor” (COLASANTI, 2012, p. 55). A escritora desconstrói, portanto, a resistência da sociedade em aceitar a presença feminina em certas funções. Chechinel explica que:

Em oposição ao lendário “final feliz” no qual toda a ordem inicial da vida de Mu-lan é restaurada por sua volta à família e ao seu destino de donzela, a minificção apresenta uma protagonista transformada pela vivência de um novo papel que já não lhe permite mais ser a mulher que era e tão pouco esquecer a mulher que descobriu poder ser. O destino de donzela não se concretiza no casamento, o destino de guerreira não pode ter continuidade. Eternamente condenada a sentir-se incompleta, a Mu-lan de Colasanti esconde em seus sonhos a força de seus golpes e a “nova verdade” que sua vivência já transformou em “certeza” (CECHINEL, 2013, p. 79).

A citação acima evidencia o final do conto de Colasanti, informando que “muitos fios brancos rajam os cabelos da donzela. Que não aprendeu a fiar. Que não aprendeu a tecer” (COLASANTI, 2012, p. 55). Ou seja, seu destino a transformou em uma mulher diferente das outras, pois não se enquadrou no formato predominante, ou seja, aquele de assumir um lar, um casamento. Mas também, não prosseguiu na carreira militar. O conto encerra com as seguintes palavras sobre a donzela: “E que agora debaixo de um salgueiro dorme e dorme, com sua espada expulsando inimigos para além das fronteiras do sonho” (COLASANTI, 2012, p. 55), apesar dos inimigos da donzela, citados no conto, não serem explícitos, segundo a escritora Cechinel (2013), no conto Canção para Hua Mu-Lan encontramos um quadro formado pela dificuldade da mulher em desvencilhar-se dos papéis que lhe são impostos, ou seja, podemos dizer que os inimigos que ameaçam os sonhos da donzela, podem ser os conceitos patriarcais, que mesmo na vitória da donzela que prova a capacidade feminina para desenvolver atividades destinadas apenas ao público masculino ela ainda luta em sua mente tentando desvencilhar-se de alguns fantasmas que insistem em incomodar seus sonhos.

Apoiando-se na citação de Cechinel (2013), pode-se afirmar que uma nova forma de viver em sociedade é evidenciada à mulher. Ou seja, mesmo não sabendo tecer ou fiar, a mulher conseguiu um espaço na sociedade e de certa forma se realizou. Ao ser guerreira pode contribuir com o meio em que habitava, sentindo-se muito mais útil e realizada como mulher. Mas a eterna incompletude parece perseguir a humanidade, pois a donzela até na velhice necessitava usar a espada para espantar seus inimigos.



## 4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Marina Colasanti tem uma ligação muito forte com o público feminino e numa tentativa de mudar ou amenizar o triste panorama da condição feminina na sociedade, por meio da literatura, Marina Colasanti cria personagens femininas fortes, equilibradas, independentes. Escreve acerca do cotidiano das mulheres e se utiliza da ficção para fazer os leitores repensarem conceitos patriarcais impregnados ao longo dos tempos.

Nos contos analisados percebe-se que as personagens ficam divididas “entre serem moldadas por um ser masculino e a necessidade de deixarem aflorar a mulher selvagem” (FERREIRA, PONTES, 2018, p. 4). No entanto, encontram sempre uma maneira de deixar aflorar sua subjetividade, agindo independente das imposições patriarcais.

E como observado no decorrer deste artigo por meio dos exemplos dos contos selecionados presentes na obra *Um espinho de Marfim* e outras histórias (2012), as narrativas da escritora Marina Colasanti buscam atribuir um papel mais justo e adequado às mulheres, pois todas as personagens analisadas são caracterizadas a partir desse enfoque.

## REFERÊNCIAS

CÂNDIDO. *Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*. Marina 80. Volume 77. Paraná, 2017.

CECCANTINI, J. L. C. T. (Org.) *Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.

CECHINEL, Francilene M. R. A. *Uma nova mulher na minificção brasileira: os miniespelhos de Marina Colasanti em Contos de Amor Rasgados*. Disponível em: file:///C:/Users/WINDOWS/Desktop/Iniciação%20Científica/Análise%20do%20conto%20canção%20de%20Hua%20Mu-lan.pdf. Acesso em: 19 Abr 2018.

COLASANTI, Marina. *Um espinho de marfim* e outras histórias. Porto Alegre: L&PM, 2012.

FERREIRA, Nathalia Bezerra da Silva. PONTES, Verônica Maria de Araújo. Configurações do arquétipo da mulher selvagem em contos de fadas, de Marina Colasanti. Disponível em: file:///C:/Users/WINDOWS/Desktop/Iniciação%20Científica/Textos/Texto%20a%20mulher%20ramada.pdf. Acesso em: 17 Jun 2018.

KRISTEVA, J. *Introdução à semánlise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MICHELLI, Regina Silva. O masculino e o feminino em Marina Colasanti: configurações, encontros, embates. In *XI Congresso Internacional da ABRALIC Têxtil, Interações, Convergências*. São Paulo, 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/073/REGINA\\_MICHELLI.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/073/REGINA_MICHELLI.pdf). Acesso em: 17 Abr 2018.

MORENO, Tica. Blogueiras Feministas - De olho na web e no mundo. <http://blogueirasfeministas.com/2011/09/maria-maria/> Acesso em: 16 Jun 2018.

NETO, Renato Drummond Tapioca. A balada de Hua Mulan – a lenda da guerreira mais famosa da China. *Rainhas Trágicas*. Disponível em: <https://rainhastragicas.com/2016/09/03/a-balada-de-hua-mulan/>.pdf. Acesso em: 19 Abr 2018.

SANTOS, Rosane de Jesus dos. As representações sobre as mulheres na escrita de Marina Colasanti. Disponível em: <file:///C:/Users/WINDOWS/Desktop/Iniciação%20Científica/Textos/Texto%20da%20Maria,%20Maria%20e%20Moça%20Teceã.pdf>. Acesso: em 17 de Jun 2018.

SILVA, Silvana A. B. C. Era uma vez outra vez e outra voz. *Linguagem – Estudos e Pesquisas*. Catalão 2005. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/viewFile/32596/17326>. Acesso em: 17 Abr 2018.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lucia Osana. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.

## AUTORREPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA EM “PONCIÁ VICÊNCIO” DE CONCEIÇÃO EVARISTO

*Data de aceite: 01/03/2021*

*Data de submissão: 21/01/2021*

**Jaqueline dos Santos Morais**

Centro de Ensino Superior Dom Alberto

Jaciara - MT

<http://lattes.cnpq.br/4487752853556236>

**RESUMO:** A presente produção acadêmica analisa e discorre sobre a obra de Conceição Evaristo, uma das escritoras brasileiras mais influentes na valorização e representação da cultura afro-brasileira. Em sua obra chamada Ponciá Vicêncio é possível que haja uma reflexão extensa e necessária sobre as vivências e o papel social em que as mulheres negras são colocadas em uma sociedade patriarcal e sobretudo racista. A descrição da luta da personagem central do romance, desde a sua infância até a fase adulta, deve ser interpretada como a representação das difíceis situações vividas pela negritude no Brasil que ainda se perpetuam como atuais, mesmo a obra tendo sido publicada no ano de 2003. O objetivo geral do presente trabalho é realizar uma análise da obra de Conceição Evaristo, a construção patriarcal e racista do Brasil e as vivências das mulheres negras em busca de uma vida digna e respeito racial. A metodologia é descritiva, qualitativa e investigativa, podendo ser classificada como uma revisão teórica e documental. Os resultados e a conclusão da pesquisa apontam para a forma como a história da formação do Brasil e o período escravocrata

impactam na vida da negritude até os dias de hoje, principalmente para as mulheres negras que precisam lidar com o machismo, o sexismo e a objetificação de seus corpos.

**PALAVRAS - CHAVE:** Cultura Afro-brasileira. Racismo. Sexismo. Autorrepresentação.

### SELF-REPRESENTATION OF THE BLACK WOMAN IN “PONCIÁ VICÊNCIO” CONCEIÇÃO EVARISTO

**ABSTRACT:** The present academic production analyzes and discusses the work of Conceição Evaristo, one of the most influential Brazilian writers in the valorization and representation of Afro-Brazilian culture. In her work called Ponciá Vicêncio it is possible that there is an extensive and necessary reflection on the experiences and the social role in which black women are placed in a patriarchal and above all racist society. The description of the struggle of the central character of the novel, from childhood to adulthood, should be interpreted as representing the difficult situations experienced by blackness in Brazil that are still perpetuated as real, even though the work was published in 2003. The general objective of the present work is to carry out an analysis of the work of Conceição Evaristo, the patriarchal and racist construction of Brazil and the experiences of black women in search of a dignified life and racial respect. The methodology is descriptive, qualitative and investigative, and can be classified as a theoretical and documentary review. The results and the conclusion of the research point to the way in which the history of the formation of Brazil and the slavery period has an impact on

the life of blackness until today, especially for black women who need to deal with machismo, sexism and objectification their bodies.

**KEYWORDS:** Afro-Brazilian culture. Racism. Sexism. Self-representation.

## 1 | INTRODUÇÃO

A construção imagético-discursiva da mulher negra na literatura brasileira sempre esteve atrelada a representações eivadas de estereótipos, construídos a partir de uma perspectiva, que é, a um só tempo, europeia, cartesiana, racista, machista e misógina, do homem branco ocidental.

A mulher negra, quando presente nessas narrativas, sempre esteve reduzida à condição de subalternidade e subserviência. Sua representação literária, segundo Conceição Evaristo (p. 52, 2005), ainda hoje ancora-se em imagens que remetem a seu passado escravo, ao seu corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do senhor colonial. Interessante observar que referidos estereótipos são encontrados desde sempre na literatura nacional. No cerne dessa discussão, os corpos negros são castigados, erotizados e escravizados.

Como exemplo, elencamos algumas das muitas personagens criadas deliberadamente a partir do imaginário eurocêntrico masculino. Na prosa de Aluísio de Azevedo, em *O Cortiço* (1890), por exemplo, as mulheres negras figuram como: 1) infecundas e, portanto, perigosas; 2) caracterizadas por uma animalidade, como a de Bertoleza, que morre focinhando; bem como representantes de uma sexualidade perigosa, como a de Rita Baiana, maculadora da família nuclear portuguesa. Outrossim, na prosa de Jorge Amado, em *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), a mulher negra queda-se associada a uma ingênua conduta sexual, bem como à mulher-natureza, incapaz de entender e atender a determinadas normas sociais (EVARISTO, 2005, p. 53). Ademais, em *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, Monteiro Lobato mantém, consoante *Penteado* (2011, p. 191), a personagem negra na cozinha de Dona Benta, que fora sua proprietária na época da escravidão.

No entanto, o pioneirismo da primeira escritora negra da história da literatura brasileira, Maria Firmina dos Reis, ou “uma maranhense”, pseudônimo adotado pela autora, à época, para fugir da opressão branca e patriarcal da sociedade brasileira de meados do século XIX, transgride essa tradição ao escrever *Úrsula* (1859), considerado o primeiro romance de cunho abolicionista da historiografia literária brasileira de autoria feminina. Referida transgressão ressignifica a figura da mulher negra na literatura nacional, pois essa deixa de ser objeto de representação e passa a representar-se a si mesma, enquanto sujeito histórico, ou seja, datado e localizado; Além do mais, essa passa a ser protagonista, ocupando um espaço até então conferido única e exclusivamente a homens brancos.

A insurgência dessa expressão artística, dada a princípio por meio da escrita dessa ilustre e visionária autora, inspira a produção literária de autoras negras da

contemporaneidade, que em suas narrativas recorrentemente dialogam com movimentos ideológicos, políticos e sociais no combate ao racismo, machismo, desigualdade social, dentre outras mazelas que tanto oprimem o povo negro e, em especial, a mulher negra. É o caso de Conceição Evaristo, que, por meio de sua “escrivência” (escrita que nasce do cotidiano, das lembranças, da experiência de vida da própria autora e de seu povo) e de sua personagem Ponciá Vicêncio, aponta o resgate cultural, identitário e ancestral como forma de autoafirmação e resistência da negritude.

Elencamos referida obra como o corpus desta pesquisa por conta da prevalência de uma forte subjetividade na construção estético-discursiva, bem como por conta de seu teor de denúncia quanto à condição imposta a mulher negra em nossa sociedade. Dessarte, no centro de nossa análise encontrar-se-á, em posição de destaque, a personagem Ponciá Vicêncio.

Logo, o objetivo geral da presente produção acadêmica é analisar a construção da autorrepresentação de autoria feminina negra, no cenário da literatura brasileira contemporânea, numa perspectiva sócio-histórica e a partir da matriz epistemológica do Mulherismo Africana. Ademais, os objetivos específicos consistem em:

- Trazer à baila as características da autorrepresentação da mulher negra na literatura brasileira contemporânea, especificamente na obra “Ponciá Vicêncio” de Conceição Evaristo (2003);
- Promover uma reflexão acerca da condição da mulher negra, na sociedade brasileira contemporânea, bem como acerca de seu resgate identitário, ancestral e cultural, à luz de uma epistemologia afrocentrada;
- Na condição de mulher negra, periférica e acadêmica, que experimenta diuturnamente as opressões sociais de gênero, de classe e, principalmente, de raça, proponho-me a fazer desta pesquisa locus reverberador das muitas vozes, silenciadas e marginalizadas, das mulheres que me precederam e como elas contribuir para que outras sejam encorajadas a se tornarem senhoras de suas próprias histórias, a partir da tomada de consciência de seu pertencimento ao berço civilizacional africano.

O presente trabalho propõe-se a, inicialmente, trazer à baila algumas representações estereotipadas da mulher negra na literatura brasileira, forjadas sobretudo sob a ótica do racismo e do patriarcado ao longo dos séculos, representações tecidas pela hegemonia dos escritores brancos.

Ademais, pretende-se discutir a importância da resignificação da figura da mulher negra no contexto estético da literatura afro-brasileira contemporânea de autoria feminina, enquanto forma de (re)construção identitária e, outrossim, de ação afirmativa de combate ao racismo e demais chagas que tanto oprimem o povo negro, analisando essencialmente, histórica e socialmente, a condição da mulher negra brasileira em diáspora.

Buscar-se-á também enfatizar a produção literária feminina, que é, ainda hoje, pouco

difundida no espaço acadêmico, isto é, quando há uma tentativa de difusão dessa produção, a mesma é cooptada por movimentos sociais eurocêntricos, tais como o feminismo, que é feito e pensado a partir da experiência de mulheres brancas da classe média e alta, que tem como pauta principal tão somente questões de gênero. Tal movimento, no entanto, não contempla as reivindicações específicas das mulheres negras.

Como bem diz Aguiar (2007, pág, 87): “A mulher negra no Brasil é discriminada duas vezes: por ser mulher e por ser negra”. Caldwell (2000) aponta que o empenho realizado por feministas não brancas, a partir do final dos anos 70 do século derradeiro, nos Estados Unidos, Inglaterra, Canadá e América Latina, tornou possível desafiar os modelos unitários de gênero, criados a partir das experiências de mulheres brancas de classe média. Todavia, esse autor argumenta que a questão de raça está praticamente ausente na maioria das pesquisas sobre mulheres no Brasil. De acordo com Katiúscia Ribeiro (2016), pensar apenas pela via do gênero não dá conta da desintegração ontológica das mulheres pretas e de seu povo.

Diante das alegações anteriormente apresentadas é possível descrever o problema de pesquisa através da seguinte questão: como a obra de Conceição Evaristo a autorrepresentação feita pela autora através da personagem Ponciá Vicêncio pode falar sobre as problemáticas vividas pelas mulheres negras em uma sociedade racista, machista e sexista como a que se perpetua até os dias atuais?

A metodologia escolhida para o desenvolvimento desse trabalho é descritiva e qualitativa e faz parte da classe das pesquisas bibliográficas e investigativas. Bem como se apresentam todos os estudos caracterizados como revisões, este estudo foi elaborado através de uma pesquisa bibliográfica sobre o tema. Realizando a leitura, seleção e compreensão dos materiais acadêmicos encontrados nas plataformas como Scientific Electronic Library Online (SCIELO), Literatura Latino-americana em Ciências da Saúde (LILACS) e Public Medine or Publisher Medine (PUBMED), nos idiomas português e inglês, além da obra “Ponciá Vicêncio” de Conceição Evaristo.

## **2 | DESENVOLVIMENTO**

O presente capítulo tem como objetivo apresentar todos os resultados teóricos coletados por meio da pesquisa e análise documental realizada para que fosse viabilizada a produção acadêmica aqui apresentada, tratando dos conceitos relacionados a autorrepresentação da mulher negra e as reflexões geradas pela obra de Conceição Evaristo.

### **2.1 A história das mulheres: marcas de opressão e silenciamento**

Para que a presente discussão teórica seja realizada, é imprescindível que se realize um recorte histórico-social sobre o período que corresponde a colonização do Brasil pelos europeus que trouxeram para as novas terras dominadas sua cultura, seus costumes,

suas crenças e seu modelo de família tradicional nuclear. E junto com eles toda a rotina e tradição europeia, e isso incluía o comportamento patriarcal e restritivos com as mulheres.

Durante os primeiros séculos de colonização, as mulheres eram controladas em vários aspectos, sejam eles hereditários, culturais ou sociais. As mulheres não passavam de propriedade dos homens, primeiro de seus pais e depois de seus maridos e na ausência deste, dos seus próprios filhos. As mulheres de classes mais abastadas tinham uma vida restrita, consumida com as tarefas domésticas, sua vida pública as vezes ficava restrita a frequentar as missas, já que a rua era um local para circulação de homens e prostitutas, onde ocorria o flerte e galanteios. Neste contexto as mulheres pobres tinham outra posição social, normalmente trabalham onde fosse ordenadas ou autorizadas. Quanto as suas famílias, poderiam ser desmembradas, seus filhos e maridos vendidos para outras fazendas, presos por vadiagem ou mortos pelos seus senhores, caso tenha feito algo que o desagradasse.

O ideal conservador de uma mulher que anda desacompanhada sugere que a mesma não seja “direita” pelos ideais sociais, e esse estereótipo por mais ultrapassado que sejam, ainda se perpetuam atualmente. É importante ressaltar que a palavra família tem sua origem no latim, *familus*, que significa conjunto de escravos domésticos, incluindo mulheres, filhos e agregados (Leal, 2004, p. 17).

A mulher branca não possuía liberdade em relação ao marido, o que existia era uma organização patriarcal no qual o homem controlava a família em conjunto com os filhos homens. Os escravos, as terras e as decisões eram apenas uma responsabilidade masculina (Leite, 2015, p. 02).

A mulher estava limitada ao poder patriarcal, e a mesma precisava reconhecer seu próprio lugar e a função social que possuía na época. A função da mulher era apenas cuidar da casa, isto é, gerenciar e organizar de acordo com os desejos do marido, e quando queriam algo da rua, como por exemplo, fazer compras, o representante de uma loja ia até sua casa, já que a mesma não podia ir até a loja, ou os produtos seriam comprados pelos escravizados (Leal, 2004, p. 17).

Todo esse cenário era composto por regras que deveriam ser seguidas assiduamente, dessa maneira, seriam uma espécie de mandamentos do patriarcado fortemente implantados na cultura, que mais tarde, dariam origem á vários fatores que prevaleceram à violência e a repressão concomitantes em nossa cultura.

Ao longo do século XIX, se criou uma definição do que uma mulher ideal deveria possuir, uma espécie de modelo para as mais novas seguirem. Quando mais novas, elas precisavam ser frágeis, discretas e com sua virgindade intacta, e conforme fosse crescendo, deveria ter características maternas, além de uma série de características que satisfaziam os desejos sexuais dos homens, e, além disso, era necessário saber cuidar do lar e ser fértil para procriar, e procriar de preferência a um homem, para que ele carregasse o legado da família. (Essy, 2017, p. 56).

Tais situações não estão tão longe de nossa realidade, o exemplo mais próximo desse fator é a cultura Chinesa e Indiana, que dão preferência pelo filho homem, e chegam a optar pela morte de recém-nascidas pelo simples fato de serem meninas, em famílias mais tradicionais e violentas. A ONU (Organização das Nações Unidas) estipulou que houve pelos menos 200 milhões de meninas perdidas ou mortas em seu nascimento, e que a China e a Índia são os dois países que mais matam bebês do sexo feminino.

A mulher não tinha direito a educação, nem ao trabalho que não fosse doméstico e as poucas que conseguiam autorização para exercer alguma função, precisavam estar sob os cuidados ou do próprio marido ou familiar. Esse cenário facilitava o abuso de poder e a violência doméstica. Por muitos anos o divórcio era extremamente proibido, a família não apoiava nessa decisão, transformando a mulher em uma “mulher falada”, sem honra, somado ao medo, muitas mulheres eram obrigadas a aceitar essas condições (Leite, 2015, p. 21).

Filho (2001, p. 12) aponta que o histórico da violência contra a mulher é uma herança de uma cultura com as raízes de uma sociedade escravocrata, que nasceu a partir do modelo colonizador do Brasil. Esse histórico pode contribuir para o entendimento da mulher como um ser autônomo, mas ainda vitimizada pelo controle masculino.

Já no século XX, uma das primeiras tentativas de mudar esse cenário por meio de determinadas medidas, no campo mundial, foi feita através da Organização das Nações Unidas (ONU) que criou, na década de 50, a Comissão de Status da Mulher, que baseando na Carta das Nações Unidas, formou entre 1949 e 1962 alguns tratados sobre o tema. (Pinafi, 2007, p. 15). A carta da ONU, que entrou em vigor em 24 de outubro de 1945, com o objetivo de manutenção da paz e segurança internacional; promover relações amistosas entre os Estados; promover a cooperação em temas econômicos, sociais, culturais e humanitários; promover os Direitos Humanos e a liberdades e promover o entendimento entre os povos. Essa carta é o primeiro documento a prever um conjunto sistemático de normas de direitos humanos para proteger de forma ampla todo e qualquer indivíduo pelo simples fato de constituir um ser humano, com a finalidade de:

Praticar a tolerância e viver em paz, uns com os outros, como bons vizinhos, e unir as nossas forças para manter a paz e a segurança internacional, e a garantir, pela aceitação de princípios e a instituição dos métodos, que a força armada não será usada a não ser no interesse comum, a empregar um mecanismo internacional para promover o progresso econômico e social de todos os povos (Carta da ONU, 1945 p. 3 e 4).

A violência não pode nunca ser reduzida apenas a uma violência física, onde existe uma agressão, o termo engloba violência física (agressão ao corpo por meio de socos, empurrões, chutes, mordidas ou pelo uso de armas), sexual (onde a mulher é obrigada a participar ou presenciar relações sexuais não desejadas), psicológica (constrangimentos, humilhações ou qualquer conduta que abale o emocional e a autoestima), moral (afetar a imagem da mulher perante a sociedade ou diminuir o conceito que ela tem sobre si mesma)



e patrimonial (destruir os bens materiais da mulher).

Devido ao fato de ser reduzida a função materna e do lar, as mulheres foram silenciadas durante séculos e nem é possível colocar que tiveram suas histórias contatadas por homens, simplesmente pelo fato de que não tiveram suas histórias contatadas, pois se acreditava que não eram dignas de tais feitos. As canções, poemas e relatos colocam as mulheres apenas como objetos de desejo devido a sua beleza física – bem como ocorria também quando a mulher estava fora dos padrões de beleza da época – mas nunca se falava sobre os seus feitos como pessoa, autônoma e detentora de inteligência.

Em sua produção acadêmica, Perrot (2017, p. 01) lança já no título de seu livro a ideia principal que desenvolveu durante os seus estudos como historiador e sociólogo: os operários, as mulheres e os prisioneiros foram os excluídos da história. Para fundamentar seu pensamento, o autor faz uma grande análise das produções históricas mais famosas do mundo e chama atenção para o local de invisibilidade para o qual esses três grupos sociais eram colocados. Muito se fala sobre os mesmos, como sabemos, mas sempre de forma coletiva e nunca individualizada. Eram sempre colocados e agrupados de forma tradicional e superficial, sendo atribuídos a esses as mesmas características específicas que pareciam não levar em consideração a individualidade natural dos seres humanos.

Mas, é preciso pontuar que essa realidade não era derivada do acaso ou tenha sido construída devido ao desinteresse que existia na essência das mulheres. O silenciamento e a invisibilização das mulheres era um plano: tinha objetivos e formas de ser executado (Vaquinhas, 1995, p. 5). As mulheres, como citado anteriormente, tinham uma função social bem específica que se resumia em cuidar do lar, da criação de seus filhos e na manutenção de suas relações conjugais. Logo, caso passassem a serem colocadas como grandes cientistas, filósofas, atletas, e tivessem livros e reportagens sendo escritos sobre suas vidas, quem cuidaria então dos deveres do lar e da família?

Era atribuído ao homem o dever – e o privilégio – de estar a frente de todos os assuntos do mundo: política, economia, organização social, educação, dentre outros. Sendo assim, era definido que a mulher deveria ficar com as funções menos gloriosas, mas que diziam respeito a base e a viabilização de todas as outras esferas da sociedade. Sendo assim, é possível observar que a evolução educacional, profissional e até mesmo pessoal das mulheres não era incentivada. Salvo as exceções que surgiam durante a história eram rapidamente silenciadas e um homem, geralmente seu marido, era colocado a frente de seus projetos (Vaquinhas, 1995, p. 7).

Para que haja a ilustração dos fatos apresentados, o presente trabalho contará a história de três mulheres que foram fundamentais para as causas que defendiam, mas que foram completamente apagadas pela história e colocadas sob a sombra de seus maridos, filhos, chefes: homens. Apenas atualmente, séculos ou décadas após a morte das mesmas puderam receber uma parte do reconhecimento que lhes era devido e possuem suas histórias expostas em museus, livros e exposições livres.

Luíza Mahin foi uma importante figura para o Brasil no período da abolição da escravidão, seu empenho foi silenciado pela história eurocêntrica e machista que se propagava no mundo, mas hoje é conhecida como um dos principais elementos da figura afro-brasileira. A história de Mahin é ligada com a de uma figura muito mais conhecida e valorizada pela história: Luiz Gama, seu filho.

Luiz Gama é colocado pela história como um negro que tinha como a maior ambição de sua vida o estudo, principalmente focado na área jurídica, com o objetivo de desenvolver leis que pudessem proteger seu povo. Porém, enquanto Luiz buscava na teoria uma forma de libertação, sua mãe estava na linha de frente de uma série de revoltas históricas como a Revolta dos Malês (1835) onde foi perseguida e precisou fugir para o Rio de Janeiro (Ferreira, 2008).

Já livre na cidade carioca, Mahin foi organizadora e líder de vários coletivos africanos de escravos e de negros livres, buscando espaço e reconhecimento dentro de uma das maiores metrópoles do país. Seu filho, Luiz Gama, conta que nunca mais pode ver sua mãe novamente. Mahin foi presa no Rio de Janeiro em 1938 e depois nunca mais foi vista com vida (Ferreira, 2008).

Mesmo perdendo a liberdade, sendo perseguida, violentada e impedida de ver seus filhos e sua família, Mahin dedicou toda a sua vida a causa dos negros e mantinha viva a missão de trazer conforto, dignidade e representatividade para o seu povo. A história contada, no entanto, coloca as produções de Luiz Gama, seu filho, como fundamentais no processo de libertação social dos escravos. A história de luta de Luíza Mahin só é contada por um único historiador: seu filho.

Ainda nessa linha, podemos citar também o incrível silenciamento histórico direcionado a Dandara, mulher de Zumbi dos Palmares que lutou nas linhas de frente das maiores revoltas da época em busca da liberdade dos negros e negras que viviam escondidos nos quilombos. Dandara dedicou a vida para a luta contra a escravidão, até ser presa em 1630 enquanto tentava impedir o avanço de tropas holandesas ao território que hoje é conhecido como a cidade de Pernambuco.

Séculos se passaram até que houvesse um olhar histórico para Dandara que ao ser presa e condenada a voltar a vida de escravidão, decidiu cometer o suicídio se jogando de um alto penhasco. Apesar de toda a sua força e de tudo que perdeu para se dedicar a causa, foi completamente apagada da história pela forte presença cultural de Zumbi dos Palmares. Hoje, Dandara se consagra como um dos símbolos do feminismo negro.

Por fim, se tornou pertinente contar a história de Maria Felipa de Oliveira, que apesar de não ser sequer citada na esmagadora maioria dos livros de história, foi a líder de uma estratégia de guerra que garantia a independência do Brasil. Maria era uma mulher negra, pobre e extremamente politizada que defendia a emancipação do Brasil e dos povos negros. No dia 2 de Julho de 1823, havia soldados e comandantes das maiores potências do mundo se preparando para atacar o Brasil com suas embarcações.

Maria Felipa liderou um grupo de 40 mulheres para cumprir a missão de seduzir essa tripulação. Quando já estavam nus e desarmados, essas mulheres os atacaram com plantas venenosas que causavam reações alérgicas terríveis. Essa ação atrasou e enfraqueceu a investida contra o Brasil e foi fundamental para que a independência ocorresse. Porém, a história direciona todas as glórias para os homens que estavam nas linhas de batalha.

Esses são apenas alguns exemplos de mulheres que dedicaram suas vidas para contribuir com a sociedade e tiveram grandes participações nas maiores conquistas do Brasil e do mundo, mas que foram completamente silenciadas e apagadas pela história. Colocadas como sombras ou até mesmo singelas assistentes de homens com os quais conviviam. Tal realidade é o reflexo de um machismo estrutural que rebaixa a mulher, mesmo quando suas ações são de liderança.

## 2.2 O Cenário Histórico Racista No Brasil

O início do ano de 2018 foi marcado pelo assassinato de Marielle Franco, mulher negra, mãe e moradora da favela de Maré. O caso trouxe uma enorme repercussão, que continua até hoje. Apesar de termos a Lei Maria da Penha e a conquista da Lei do Feminicídio, as mulheres negras são as que mais sofrem agressões.

Não foram casos isolados. Nos últimos 12 meses, 1,6 milhão de mulheres foram espancadas ou sofreram tentativa de estrangulamento no Brasil, enquanto 22 milhões (37,1%) de brasileiras passaram por algum tipo de assédio. Dentro de casa, a situação não foi necessariamente melhor. Entre os casos de violência, 42% ocorreram no ambiente doméstico. Após sofrer uma violência, mais da metade das mulheres (52%) não denunciou o agressor ou procurou ajuda. (FRANCO, 2019)

Segundo dados, parte do estudo Atlas da Violência 2018, apresentados pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), no ano de 2016, foram assassinadas 4.645 mulheres no país, o aumento em dez anos foi de 6,4% - em 2006, foram mortas 4.030 mulheres no Brasil e a taxa de homicídio feminino ficou em 4,2 por grupo de 100 mil.

Os dados de homicídios femininos publicados pelo Monitor da Violência escancararam, ainda, as disparidades entre os estados. Roraima apresentou taxa de mortalidade feminina por homicídio de 10 por 100 mil, o mais alto do país, seguido do Ceará, com taxa de 9,6, e do Acre, com 8,1 mortes para cada 100 mil mulheres. Em todos os casos, a taxa representou mais que o dobro da média nacional e mais que o triplo da média mundial. Quem continua achando que a prioridade dos operadores da segurança pública e justiça criminal deveria ser outra precisa rever sua posição (BUENO e LIMA, 2019).

Os dados a seguir, extraído do Atlas da Violência 2018, mostra a evolução dos homicídios de mulheres, em três UFs com as maiores taxas em 2016 e no Brasil.

Limitaram-se os dados as mulheres negras, percebemos um grave aumento em

pauta, a taxa de homicídio ficou em 5,3 por grupo de 100 mil em 2016, entre as não negras, englobando brancas, amarelas e indígenas, a taxa foi de 3,1, uma diferença de 71%.

“Nos últimos 10 anos a taxa de homicídios de mulheres não negras diminuiu 8% e no mesmo período a taxa de homicídio de mulheres negras aumentou 15%. Ou seja, é necessário que haja uma focalização das ações do Poder Público, no sentido de reverter esse cenário trágico que a gente pode ver a partir do Atlas”, destacou o pesquisador parte do FBSP David Marques.

Nesse sentido, percebe-se que as políticas públicas não têm conseguido coibir a violência doméstica, familiar, de gênero ou raça, principalmente no que diz respeito a mulheres negras.

De acordo com o Mapa da Violência (2015) o assassinato de mulheres negras aumentou (54%) enquanto o de brancas diminuiu (9,8%) e em 2013, 13 mulheres morreram todos os dias vítimas de feminicídio, isto é, assassinato em função de seu gênero. Cerca de 30% foram mortas por parceiro ou ex, o que representa um aumento de 21% em relação a década passada. O que mostra que as mortes de mulheres estão aumentando. Atualmente, a cada 7.2 segundos uma mulher é vítima de violência física.

Somente em 2015, a Central de Atendimento a Mulher – Ligue 180, realizou 749.024 atendimentos, ou 1 atendimento a cada 42 segundos. Desde 2005, são quase 5 milhões de atendimentos, dados esses que foram divulgados pela Defesa Civil através da central de atendimento (180). Logo, é possível que haja a compreensão da gravidade do tema aqui discutido, bem como a forma como o mesmo não recebe a atenção devida, havendo a necessidade de exaltar e tornar pauta obras como o romance “Ponciá Vicêncio” (2003).

À luz do que diz Conceição Evaristo:

[...] as personagens antológicas da literatura brasileira são estéreis, não têm prole, não fecundam. Se a gente for pensar em Rita Baiana, em Bertoleza, em Gabriela, essas personagens criadas nessa literatura canonizada, ou elas não têm filhos, ou não dão conta de seus filhos [...].

Na historiografia do cânone da literatura brasileira, a situação não é diferente. Essas mulheres são retratadas por meio de estereótipos criados por escritores brancos, conforme informa Campos (2008, pág. 03):

Quando são representadas por esses escritores, na maioria das vezes, são explorados temas como sedução, beleza, resistência física, pois as qualidades que são apresentadas sempre estão ligadas ao corpo da mulher, nunca é mencionado o que ela pensa, ou o que deseja.

Tendo esse cenário em vista, as mulheres negras insurgem-se e inserem-se na literatura, escrevendo sobre si e autorrepresentando-se. Há uma busca, segundo Evaristo, da parte dessas escritoras, de inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. Elas criam, então, uma literatura na qual o corpo-mulher-negra deixa

de ser o corpo do “outro”, como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito-mulher-negra que descreve a si mesma, a partir de uma subjetividade própria, experimentada como mulher negra na sociedade brasileira. Pode-se afirmar que o fazer literário dessas mulheres busca semantizar um outro movimento, ou melhor, se inscreve no movimento a que abriga todas as nossas lutas. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida. (EVARISTO, pag. 54)

O processo em tela, à luz do Mulherismo Africana [*sic*], (Termo cunhado por Cleonora Hudson Weems no final da década de 1980, pretendido como uma ideologia que se aplica a todas as mulheres afro-descendentes.), pode ser entendido, segundo Katiúscia Ribeiro, como uma perspectiva emancipatória da população preta pensada por mulheres pretas e suas dores frente ao racismo e, não, uma ação política de liberdade de um determinado segmento. Pensar apenas pela via do gênero não dá conta da desintegração ontológica das mulheres pretas e de seu povo. A proposta do Mulherismo passa por pensar o lugar das mulheres pretas a partir de nós e não nos nutrir de ideologias embrionariamente não direcionadas às mulheres pretas (RIBEIRO; NJERI 2016, pag. 601).

A história de Ponciá Vicência é extremamente relacionada com as suas origens, sua conexão com a cultura afro-brasileira e a sua ancestralidade. A narrativa se inicia descrevendo o local de origem, o primeiro lar de Ponciá: a vila Vicência onde os moradores eram compostos por descendentes de escravos que herdaram o sobrenome dos donos das Terras onde viviam e trabalhavam, já expondo a desumanização passada por esse povo que não portava uma identidade oficial própria e sim adquirida.

A história da família de Ponciá é marcada por um episódio extremamente triste e representativo. Ainda na juventude, seu avô que era escravo naquele mesmo local, passou por um ataque histérico devido as condições sub-humanas nas quais era submetido, acabou por matar sua esposa e tentar o suicídio que sem sucesso o deixou com um cotoco, onde havia o braço que arrancou. Essa descrição trás à tona a discussão sobre os limites da sanidade dos povos escravizados frente as sessões de humilhação, exaustão física, abusos verbais e físicos, aos quais eram expostos e os danos a saúde mental, muitas vezes irreversíveis.

Ao longo de sua vida adulta Ponciá perde seu pai, restando consigo apenas a mãe e um irmão, fato esse que incentiva a jovem a buscar melhores condições de vida na cidade grande. Sem saber, o irmão segue o mesmo caminho e a mãe, não desejando ficar sozinha, sai em busca de um caminho pelas vizinhanças próximas. Após trabalhar como doméstica e se estabelecer em uma vida minimamente confortável, Ponciá não encontra nenhum de seus familiares.

A narrativa se torna ainda mais sombria e próxima da realidade quando Ponciá se une amorosamente com um homem que conheceu na comunidade em que morava, resultando em um relacionamento recheado de agressões físicas e psicológicas, deixando Ponciá em condições físicas que resultaram em um total de sete abortos.

Tendo em vista a saudade da família e da conexão ancestral com o seu bairro natal, Ponciá decide largar a cidade grande e se encaminhar para o seu lar inicial. Por obra do destino, ela encontra seu irmão e sua mãe que haviam acabado de conseguir achar um ao outro. Imediatamente a narrativa descreve a sensação de alívio, acolhimento e identificação sentidos pela personagem ao estar no ceio de sua família e se encaminhar para a Vila Vicêncio onde a sua história iniciou.

Por meio dessa narrativa é possível perceber as vivências e as problemáticas que acompanham as mulheres negras no Brasil, bem como a história dessas personagens são marcadas por assassinatos, suicídios, tristezas, revoltas, agressões físicas e psicológicas, acusações e desconexão com as suas raízes e com a ancestralidade de todo um povo. Apesar de a narrativa se passar em um período anterior, ainda é possível observar a presença dos relatos nos dias de hoje e como o sexismo, o machismo, o racismo e a animalização e objetificação do corpo da mulher preta seguem ocorrendo.

### 3 | CONCLUSÃO

Através dos estudos realizados para que fosse viabilizada a produção do trabalho acadêmico aqui apresentado, é possível concluir que apesar das grandes mudanças sociais ocorridas nos últimos séculos, já existe uma rotina familiar que é natural a uma boa parte dos lares no mundo. Os filhos nascem, são cuidados, vão a escola, se desenvolvem academicamente, fisicamente e mentalmente, enquanto seus pais seguem trabalhando, cursando uma nova graduação e mantendo uma vida social ativa conciliada com os cuidados com os filhos até que os mesmos se tornem adultos e formem suas próprias famílias.

Essa criação segue linhas gerais e pré-estipuladas socialmente, que se arrastam desde a formação das primeiras civilizações, sendo alteradas ao longo do tempo e mediante as mudanças de perspectiva, mas mantendo a mesma base. Os papéis de gênero, como por exemplo, estipulam a ideia de superioridade e inferioridade desde os primórdios.

Desde a primeira infância, a criação que se caracteriza como do gênero masculino, em famílias tradicionais, possui uma criação característica que apesar de ser muito mais evoluído do que já foi um dia, ainda faz uso de moralismos tóxicos que podem atrapalhar o desenvolvimento saudável e não-violenta.

A ideia de superioridade do gênero masculino é a base para a criação machista que conhecemos, que se arrasta a séculos, mesmo que tenha se tornado menos intensa, ainda dita a forma como a sociedade pensa, age e se relaciona. A história da humanidade, desde os seus primeiros passos na Terra, que nos é ensinada favorece a ideia de que o gênero masculino seria superior, no que diz respeito a biologia.

Porém, o ator nos convida para a reflexão de que essa ideia superioridade é estritamente biológica e apresentava uma validade considerável quando ainda era

necessário caçar para se alimentar, e as habilidades físicas garantiam a sobrevivência humana de forma mais fácil.

A natureza humana foi moldada através dessas diretrizes, onde o homem teve suas habilidades físicas mais desenvolvidas através do papel que desempenhava e a mulher evoluiu para ser protetora, rápida e conseguir cumprir uma série de tarefas ao mesmo tempo. Entretanto, as mudanças sociais que se sucederam garantiram que essa preparação biológica ficasse muito mais complexa e as limitações se tornassem muito menores.

Ignorar esse fato é um plano e não uma consequência. Ou seja, é premeditado por questões políticas e econômicas que a mulher siga; ocupando o espaço de secundária, por assim dizer, como aquela que deve estar sempre por trás das câmeras, garantindo que tudo saia como o previsto e preparando todos os afazeres para o dia seguinte.

De maneira objetiva e clara, é possível afirmar que a sociedade se adaptou a esse molde que define que o homem deve desbravar o mundo, e a mulher deve cuidar do seu jantar e garantir a continuidade desses costumes através da criação machista que deve dar para seus filhos, que representam a próxima geração.

O mesmo ocorre com as ideologias racistas, que desde os primórdios da formação do território brasileiro tendem a desumanizar e objetificar o copo negro, sempre com o objetivo de rebaixar e facilitar o processo de escravidão, que prosseguiu mesmo após a abolição. Pela literatura, como supracitado, a mulher negra esteve presente, por muitos séculos, apenas como uma descrição machista, sexista e racista de um ser perigoso, místico, sexual e desprovido de inteligência, que poderia ser usado, mas jamais elevado e sempre temido.

O lugar hoje ocupado por Conceição Evaristo deve ser amplamente comemorado e exaltado, porém a sua vivência e a das mulheres pretas em geral, não deve ser apenas associada aos reflexos da escravidão e as dificuldades enfrentadas pelo racismo e o machismo, mas sim pelas suas conquistas e o valor que possuem enquanto cidadãs.

## REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, S. (1949) O segundo Sexo. Vol 1. Círculo do Livro. São Paulo.

BURKE, P. (1997). A Escola dos Annales (1929-1989): A revolução da historiografia - São Paulo: Fundação Editorial da UNESP.

BUTLER, J. (2019) Problemas de Gênero - Feminismo e Subversão da Identidade. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira.

SAFFIOTI, H.I.B. (2004) Gênero, patriarcado, violência. São Paulo. Editora Perseu Abramo.

SCOTT. J. (1990). Educação e Realidade, v. 15, n.2, jul/dez 1990.

DIOP, A.C. (2014) A Unidade Cultural da África Negra. Esferas do Patriarcado e do Matriarcado na Antiguidade Clássica. Edições Pedago - Portugal.

SOIHET, R. (2013) A Conquista do Espaço Público. In: Nova História das Mulheres no Brasil. São Paulo. Editora Contexto.

PEDRO, M. J. (2013) Corpo, Prazer e Trabalho. In: Nova História das Mulheres no Brasil. São Paulo. Editora Contexto.

FAUSTO, B. (2015) História Concisa do Brasil. São Paulo.

BRASIL, Relatório 2018. Disque 180 Central de Atendimento à Mulher. Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. Disponível: [https://www.mdh.gov.br/informacao-ao-cidadao/ouvidoria/Balanco\\_180.pdf](https://www.mdh.gov.br/informacao-ao-cidadao/ouvidoria/Balanco_180.pdf). Acesso em 25 de out. de 2020.

ALMEIDA, S. (2019) Racismo Estrutural - Feminismos Plurais. São Paulo, Pólen.

BYINGTON, Carlos Amadeu B. "Uma teoria simbólica da história: O mito cristão como principal símbolo estruturante do padrão de alteridade na cultura ocidental." *Junguiana* 37.1 (2019): 21-72.

ROSADO-NUNES, M. J. (2006). Teologia feminista e a crítica da razão religiosa patriarcal: entrevista com Ivone Gebara. *Revista Estudos Feministas*, 14(1), 294-304.

BOURDIEU, P., Curto, D. R., Domingos, N., & Jerónimo, M. B. (1989). O poder simbólico.

BEAUVIOR, S. (1949) O segundo sexo. Editora nova fronteira. Tradução por Sérgio Millet.

BEZERRA, J. (2018) Feminismo no Brasil. São Paulo. Toda matéria. 2018.

CERQUEIRA, D. et al. (2013) Atlas da Violência 2018. Rio de Janeiro, 2018, 93p.  
Comissão Parlamentar Mista de Inquérito – Relatório Final, p. 1045, Brasília, junho de 2013.

CORREA, A. J.; CARNEIRO, S. R. (2010) O sistema interamericano de proteção dos direitos Humanos e o caso Maria da Penha. *Revista CEPPG*, n. 23.

DEL PRIORE, M. (2012). Histórias íntimas: Sexualidade e erotismo na história do Brasil. Editora Planeta.

DEL PRIORE, M. (2015) História das mulheres no Brasil. Editora contexto, 2017.

DIAS, Maria Berenice. Lei Maria da penha. São Paulo: Ed. Revistas dos Tribunais,

LEAL, J. C. (2004) A Maldição da Mulher: de Eva aos dias de hoje. São Paulo: Editora DPL, 2004.

LEITE, R. M.; NORONHA, R. M. L. (2015) A violência contra a mulher: herança histórica e reflexo das influências culturais e religiosas.



SALES, Carla; JANE, Cássia; OLIVEIRA, Maria Lúcia. Representações Sociais da Lei Maria da Penha. 2014.

TELES, M. A. A; MELO, M. (2003) O que é violência contra a mulher. São Paulo: Brasiliense.

EVARISTO, Conceição. Da representação a autorepresentação da mulher negra na literatura Brasileira, 2005. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057>> Acesso em: 20 out. de 2020.

PENTEADO, José Roberto Whitaker. Os filhos de Lobato: o imaginário infantil na ideologia do adulto. 2 ed. São Paulo: Globo, 2011.

RIBEIRO, Katiúscia. Mulher Preta: Mulherismo Africana e outras perspectivas de diálogo.2019, Disponível em: <<https://www.almapreta.com/editorias/o-quilombo/mulher-preta-mulherismo-africana-e-outras-perspectivas-de-dialogo>> Acesso em: 20 out. de 2020.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Representações da mulher negra na Literatura brasileira,2008.

CALDWELL, Kia Lily. Fronteiras da diferença: raça e mulher no Brasil,2000. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2011/07/11922-36568-1-PB.pdf>> Acesso em: 29 out. de 2020.

AGUIAR, Márcio Mucedula. A construção das hierarquias sócias: classe, raça. Gênero e etnicidade. Cadernos de Pesquisa do CDHIS,v. 1, n. 37, 2007.

# CAPÍTULO 4

## POESIA E RESISTÊNCIA: UMA BREVE ANÁLISE DE “NÃO PARAREI DE GRITAR”, DE CARLOS DE ASSUMPÇÃO

Data de aceite: 01/03/2021

Data de submissão: 27/01/2021

**Vanusia Amorim Pereira dos Santos**

Doutoranda em Estudos Literários (UFAL)  
Docente de Língua Portuguesa e Literaturas -  
IFAL – Campus Satuba  
<http://lattes.cnpq.br/0841641614487512>

**RESUMO:** Este texto se propõe a fazer uma breve análise de alguns poemas extraídos do livro *Não pararei de gritar*, de Carlos de Assumpção, e evidenciar o caminho de resistência poética percorrido pelo escritor com a intenção de registrar e, sobretudo, chamar atenção para o levante literário do poeta, sua voz e seu posicionamento acerca das violências cometidas contra o povo negro na sociedade brasileira.

**PALAVRAS - CHAVE:** Resistência. Poesia Brasileira. Negritude. Carlos de Assumpção.

### POETRY AND RESISTANCE: A BRIEF ANALYSIS OF “I WILL NOT STOP SCREAMING,” BY CARLOS DE ASSUMPÇÃO

**ABSTRACT:** This text proposes to make a brief analysis of some poems extracted from the book *Não Pararei de Gritar*, by Carlos de Assumpção, and to show the path of poetic resistance followed by the writer with the intention of registering and, above all, drawing attention to the literary uprising of the poet, his voice and his position on violence committed against black people in Brazilian

society.

**KEYWORDS:** Resistance. Brazilian Poetry. Black movement. Carlos de Assumpção.

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Antes da nossa leitura sobre a obra, esclareceremos o uso da palavra resistência e em que sentido aplicaremos o termo. Alfredo Bosi, em *Literatura e Resistência* (2002), define o que seriam narrativas de resistência, partindo de uma premissa que considera que o ato de resistir sustenta-se na força da vontade de se opor, de rechaçar uma outra força. Para o teórico, resistir seria um movimento interno da narrativa e ao fazer a opção por uma escrita resistente, o escritor, através de técnicas narrativas, apresenta-nos essa tensão da representação da realidade e demonstra sua resistência.

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições (BOSI, 2002, p 26)

Bosi diz ainda que a resistência pode apresentar-se na narrativa como um tema ou como forma inerente à escrita.

Arriscando um caminho exploratório, eu diria que a ideia de resistência, quando conjugada à de narrativa, tem sido realizada de duas maneiras que não se excluem necessariamente:

(a) a resistência se dá como tema;

(b) a resistência se dá como processo inerente à escrita. (BOSI, 2002, p 13)

Nessa perspectiva, narrativas de resistência que adotam forma imanente de escrita seriam aquelas que rompem com as máscaras espessas da realidade e dão voz ao que é condenado à veleidade pela máquina social, escrita independentemente de uma tarefa estritamente partidária militante, ou seja, escapando de uma visão redutora e programática fechada, e que a torna resistente não somente enquanto tema, mas também, e necessariamente, enquanto escrita literária.

Em o *Ser e o tempo da Poesia*, no capítulo Poesia e resistência, Bosi aponta

[...] se não há caminho, o caminhante o abre caminhando, é a lição do poeta Antônio Machado. Autoconsciência não é paralisia. E Baudelaire: “O poeta goza desse incomparável privilégio de poder, à sua vontade, ser ele mesmo e outro.” (BOSI, 1977, p. 143)

“Diante da pseudototalidade forjada pela ideologia, a poesia deverá “ser feita por todos, não por um”, era a palavra de ordem de Lautréamont.” (BOSI, 1977, p. 143)

“E quero ver em toda grande poesia moderna, a partir do Pré-Romantismo, uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes. A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do epos revolucionário, da utopia).” (BOSI, 1977, p 144)

Para Bosi, portanto, a poesia deveria ser, em contextos de opressão, uma resposta crítica a toda repressão e autoritarismo, sobretudo, voz representativa dos grupos mais aliciados e atacados por ideologias dominantes, principalmente quando essas ocupam o poder. É concordando com esses conceitos e sentidos dado por Bosi ao termo resistência na literatura, que analisaremos alguns poemas de Carlos de Assumpção.

Nascido na cidade de Tietê, em 1927, Carlos de Assumpção é de origem muito pobre, neto de negros escravizados, pai analfabeto e mãe alfabetizada, excelentes contadores de história. Formou-se em Letras e Direito, advogou, deu aulas, escreveu em algumas revistas literárias e hoje dedica-se à poesia. O poeta já declarou em entrevistas que o contato com

a poesia aconteceu cedo, pois a mãe costumava organizar rodas de leitura de poemas e que numa dessas rodas, um dia, apareceu um poeta negro repentista e de nome Valério. Tempos depois desse contato direto com um poeta, Carlos disse aos pais que também queria ser um.

A leitura de autores clássicos aconteceu somente na faculdade e em sua produção é comum ver diálogos com alguns deles, como Castro Alves e Manuel Bandeira. Em entrevista concedida ao editor Pucheu, ele disse

Eu gosto do Langston Hughes. Ele tem uma maneira de falar naquele eu coletivo, aquele eu que significa nós, que dá uma força muito grande. A gente mistura o eu real com o eu coletivo. Gosto do **Drummond de Andrade**. Gosto do **García Lorca**. Gosto do Guillén, como já disse. Mas acho que quem mais me influenciou foram os cururueiros de Tietê. E, também, com uma quadrinha só, o Valério Correia, que só tinha uma quadrinha, que é o que restou da poesia dele. Era um poeta repentista, que andava pela cidade. De vez em quando era preso, porque fazia crítica ao poder. Prendiam-no então por vadiagem. Antigamente, quando queriam prender, eles prendiam por vadiagem. Quando eu conheci Solano Trindade, eu já tinha escrito o “Protesto”, já tinha escrito muita coisa. Mas eu gosto demais dele. O Luiz Gama defendeu muitos negros que mataram seus senhores e ganhou as causas como legítima defesa. O Luiz Gama foi um grande homem. Ele morava no Brás. Foi enterrado no Cemitério da Saudade, que fica lá na Consolação, bem distante da casa dele. O transcurso do caixão foi feito no ombro do povo. Um trocava com outro. Tinha 3.500 pessoas no transcurso, que foram até onde ele foi enterrado. Eu fui no túmulo dele. Todo ano nós fazíamos uma homenagem ao Luiz Gama. Ele foi o precursor da poesia de combate, um dos precursores da poesia negra, de contundência social. Sempre gostei do Gonçalves Dias, que também sofreu preconceito. Fiz um poema, chamado “Prece”, para o Castro Alves. Eu gosto muito do **Machado de Assis**. Machado de Assis é um milagre. Nasceu no morro, sofreu, era gago, epiléptico, negro e venceu. Tem uma poeta que mora em Brasília, que se chama Cristiane Sobral, que eu gosto demais dela. Ela é formidável. A Miriam Alves, que esteve aqui em casa, eu também gosto dela. O melhor para mim é o Cuti. E o [Akins] Kinte. (PUCHEU, 2020).

Considerando sua fala, percebemos que as referências literárias de Assumpção explicam muito seu caminhar poético e como se formou a sua consciência como escritor.

Segundo Assumpção, seus primeiros textos foram produzidos em 1950, contudo o primeiro livro, *Protesto: Poemas*, viria a ser publicado somente em 1982. *Em 2000 seria a vez de Quilombo*, seguido de *Tambores da Noite em 2009*, *Protesto e Outros Poemas em 2015* e *Poemas Escolhidos, dois anos depois*. Em 2019, todos os textos desses livros foram compilados em *Não Pararei de Gritar*, que apresenta ainda mais nove textos inéditos.

Desde o primeiro livro publicado, a militância e a voz contra o racismo são destaques em seus versos. É uma obra inteira dedicada a combater as injustiças e violências contra o povo afro-brasileiro. E o poeta não esconde isso “Faço poesia mais como meio de desabafo; isso não quer dizer que eu abra mão de usar a poesia como arma contra o racismo.” (2019). Como já foi apontado, sobressai-se na obra de Assumpção a luta firme contra o racismo.

É perceptível, dentre outras estratégias de escrita, a contraposição à história oficial, como nos versos de *Meus avós* quando louva a luta dos antepassados para não se deixarem escravizar; quando aponta que foram os escravos que construíram muito desse país e principalmente quando versa “Há muitas histórias/ Sobre os meus avós/ Que a História não faz/ Questão de contar”. E Assumpção assume para si essa missão de versar uma história diferente, de dizer em sua poesia o não dito. De maneira que identificamos na sua poética a resistência simbólica aos discursos dominantes citada e defendida por Bosi.

*Não parei de gritar* foi organizado por Alberto Pucheu, também poeta, ensaísta e professor de Teoria Literária da Faculdade de Letras da UFRJ. No posfácio do livro, Pucheu diz não hesitar em incluir Assumpção no rol de poetas mais importantes de

nossa tradição, do século XX e do cenário contemporâneo, com poemas que se igualam ao que há de mais significativo em Castro Alves, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Ferreira Gullar. Com uma diferença, porém, decisiva: a de poetizar nossa história a partir do testemunho dos negros, de um eu simultaneamente pessoal, histórico e político, do corpo e da memória de vidas escravizadas, torturadas e assassinadas, submetidas a um negrocídio” (Pucheu, 2019)

Considerando a grandeza dos versos de Assumpção, o organizador do livro ainda questiona no mesmo posfácio se a pouca visibilidade dada ao poeta pelo cânone, pares, críticos e leitores em geral, não seria consequência do racismo histórico, estrutural, da nossa sociedade.

*Não parei de gritar* faz um percurso de 70 anos de produção do escritor, sendo, podemos afirmar, o ajuntamento de toda uma poética dedicada à problematização e reflexão dos caminhos da negritude em nossa sociedade. Atemporal, a obra nos convida para um passeio desde o transporte forçado do povo negro para o Brasil - onde seriam escravizados e depois abandonados -, e nos traz até as condições atuais, nas quais os descendentes dos povos africanos, uma maioria-minoria no país, permanece alvo de preconceitos, violências e injustiças. Mediante essa realidade, os versos de Assumpção são, por isso, uma voz necessária, uma voz de luta contra a opressão, contra o silêncio, contra o silenciamento, extremamente perversos e indignos da nação perante o povo cidadão afro-brasileiro.

Carlos de Assumpção oferece ao público um legado poético em nome de um coletivo vilipendiado de inúmeras formas, desde os tempos coloniais até o presente, com violências infundáveis: menosprezo da cultura, preconceito étnico-religioso, exclusão social, perseguição e morte etc. Por isso, a poesia de Assumpção é mesmo uma necessidade no combate a essas injustiças contínuas, posto que a literatura, enquanto arte humanizadora (Candido, 1999), é algo que nos permite expressão, reflexão e formação. Dessa forma, a escrita, os versos de Assumpção, seriam uma maneira de expressar e convocar o povo negro, seu motivo maior, e assim contribuir para a formação da sociedade no sentido dessa também se opor, se posicionar contrária ao sufocamento dos afro-brasileiros. Além, claro,

de ser uma resistência pessoal dele, poeta, ao que está posto, ao que vem sendo imposto. Carlos Assumpção quer ser voz de resistência e isso é fundamental para o fundamento e a importância de sua poesia.

Por ocasião do lançamento de *Não pararei de gritar*: poemas reunidos, professor Pucheu considerou que o livro

“supre uma lacuna de nossa história recente, de nossa crítica, de nosso jornalismo e de nosso meio editorial hegemônicos, por não terem percebido esse poeta imenso, sua força no movimento negro, nem o que de sua poesia indicaram professores e pesquisadores que participam de um aparato afrodiaspórico a se ocupar de poesia de autoria negra. (PUCHEU, 2020)

A antologia é composta de noventa poemas. Escolhemos para nossa abordagem os poemas que dialogam diretamente com a história oficial do Brasil, a história veiculada nos documentos oficiais, mas não necessariamente a história que representa todo o povo brasileiro e, portanto, muito menos a história legítima. Em seus poemas, Assumpção desvela e questiona diretamente a história contada pelo poder dominante, eurocêntrico, que insiste, de maneira geral, em não reconhecer o racismo que se arrasta desde o Brasil colônia e as violências praticadas desde então contra os negros. Há muita denúncia ao longo dos versos, inúmeros questionamentos, apelos, convocação, muita resistência e também muito esclarecimento e convite à reflexão e à re(ex)istência. Para Assumpção, reparar a história da presença negra no Brasil é resistir e re(ex)sistir.

No poema **13 de maio**, que compõe o livro *Quilombo*, a voz poética faz referência direta ao escravismo, desde o título, que alude à data comemorativa de assinatura da Lei Áurea, ao próprio conteúdo dos versos, que tratam da maneira cruel e desumana com a qual os negros foram trazidos para o Brasil e como foram tratados aqui:

O branco me pegou na África  
Me trouxe para cá para trabalhar  
De sol a sol  
A bem dizer quase sozinho  
Construí o país  
Com meu suor  
Sim  
O branco sempre  
Andou montado  
Na minha cacunda  
Na minha cacunda  
E quando achou que não precisava mais de mim

Deu um pontapé na minha  
canela.

O episódio da abolição da escravatura ainda foi revisto por Assumpção em **Princesa Isabel**, que faz parte do livro *Poemas Escolhidos*. A voz lírica desmascara a imagem da princesa, propondo assim uma reflexão e por consequência uma revisão da história do Brasil perpetuada ao longo dos tempos:

A princesa Isabel  
Passou cheque sem fundo  
Enganando todo mundo  
A escravidão não acabou  
A escravidão continua  
Só não vê quem é cego  
Ou tem a cabeça na lua

E o mesmo acontece em **História**, que também compõe *Quilombo* e aborda a lei que determinava a “liberdade” dos escravos do país:

Nos anos de um mil  
Oitocentos e oitenta e oito  
Foi feita uma lei de ouro  
Que acabava com a escravidão  
Depois se verificou  
Que foi engano  
O ouro era falso  
E o negro entrou pelo cano

Sem meias palavras e fazendo referências diretas a fatos e figuras históricas, Assumpção questiona os registros históricos oficiais que fazem vistas grossas à exaustiva exploração do negro, sacado de sua terra, comprado, vendido e abusado enquanto mão de obra escrava decisiva na construção, expansão e enriquecimento do país desde que esse nem era uma nação. O verso *o branco me pegou* é muito significativo, pois pegar é segurar, agarrar, prender, então, fica clara a maneira como foi que esses povos aqui chegaram, sob grande violência; *trabalhar de sol a sol*, ou seja, executar serviços quase que ininterruptamente; *andou montado na minha cacunda, na minha cacunda*, outra denúncia, os negros eram tratados como animais e atentemos para a repetição contida no verso, mais que expressando, reiterando todo o sofrimento e mágoa. Repete-se para não deixar dúvidas, repetimos para não seja esquecido. E além da exploração, a ingratidão, o

descarte com um pontapé, golpe desferido com a ponta do pé e bastante expressivo para indicar profunda ingratidão, maltrato. Quando não era mais interessante politicamente e/ou economicamente para o Brasil, surge a princesa – descrita oficialmente como bondosa, redentora – e liberta os povos negros. Com seus versos, Assumpção desconstrói a imagem oficial da alteza ao descrevê-la como uma estelionatária, uma enganadora e afirmar que a escravidão continua. Desconstrói também a própria lei, que de legítima, legal, verdadeira, não tinha nada, porque sabemos que os negros foram enganados com a falsa liberdade e jogados à própria sorte, ficando sem trabalho, sem casa e sem comida. Nada foi feito para ajudá-los a sobreviver alforriados, nenhum suporte foi dado. A Lei Áurea era ouro de tolo.

Afirmando ainda existir a escravidão, o tema é recorrente no projeto poético de Assumpção e aparece em mais outros escritos do poeta, como nos versos de **Complexo**, poema de *Tambores da Noite*:

Eu era livre na África  
Não vim aqui porque quis  
De repente precisaram de braços que construíssem este país  
E me arrebatarem para cá preso em correntes

Mais uma vez o registro de que os negros foram trazidos contra a vontade para o país, além das afirmações explícitas “*Não vim aqui por quis*”, há o uso do verbo arrebatar no sentido de arrancar, saquear, roubar. E para reafirmar a crueldade com que foram tratados, a animalização, os grilhões são expostos em “*presos em correntes*”.

No poema **Eu**, do livro *Protesto e outros poemas*, uma informação importantíssima sobre as origens e a ancestralidade em “*fui guerreiro, fui rei, fui faraó*” e novamente a lembrança da covardia nos versos “*de repente um dia fui violentamente arrebataado da casa dos meus avós transformado em escravo*”

em terras dos meus ancestrais  
fui guerreiro  
fui rei  
fui faraó à sombra das pirâmides  
fui nzinga na resistência de angola  
fui soldado na libertação de moçambique  
fui mandela na guerra pacífica em combate ao apartheid  
em terras dos meus ancestrais  
fui guerreiro  
fui rei  
fui sábio em alexandria



fui tanta gente que nem sei  
de repente um dia  
fui violentamente arrebatado  
da casa dos meus avós  
transformado em escravo  
hoje eis-me aqui na américa  
em luta aberta pela liberdade  
eis-me aqui zumbi dos palmares em alagoas  
tiradentes em minas gerais  
martins luther king em alabama  
fidel castro em havana  
em luta contínua  
de aurora a aurora  
por lugar à via  
por lugar ao sol

Também há a rebeldia e há resistência em “*Eis-me aqui na américa em luta aberta pela liberdade*”. A voz lírica se firma, avisa que apesar das corrente, continua guerreiro e em batalha, ou seja, os grilhões não foram suficientes para tirar sua liberdade, resistir é uma maneira do espírito permanecer livre.

Em **Poema adaptado**, também de *Protesto e outros poemas*, a veemente e repetida ativa estabelece de vez a contraposição

nós não somos  
nós não somos  
descendentes de escravos  
meus irmãos  
descendentes de escravos  
não somos não  
descendemos sim  
de seres humanos  
descendemos sim  
de povo livre  
humilhado atrás

da grade da escravidão  
não descendemos  
de escravos não

E mais uma vez a reafirmação da liberdade de origem e da disposição incansável de lutar para que essa liberdade seja reconhecida em **Vim da África** de *Poemas inéditos*

Fui trazido pra cá à força  
Pra trabalhar  
Construí o País  
Quase sozinho  
Hoje esquecido  
Na marginalidade  
Em periferias e favelas  
De todas as cidades  
Luto sem tréguas  
Pela minha liberdade  
Sou guerreiro  
Sou filho de ogum

Só vou parar de lutar contra tanta injustiças  
Quando o sol brilhar

Em **É preciso que saibamos**, de *Quilombo*, um apelo para que a história dos negros seja mais que revista, que seja contada de maneira mais fidedigna. O uso intencional dos verbos *ser*, *precisar* e *saber* indicam a urgência desse apelo. *É*, no presente, *preciso*, ou seja, é necessário que seja feito agora, é urgente que seja dada publicidade a história do povo negro no Brasil.

É preciso que saibamos  
Muita coisa sobrea a origem  
De tanta dor tanto tombo  
Dos males que nos afligem  
O homem negro é como o boi  
Não sabe a força que tem  
Se soubesse não levava  
Chicotada de ninguém

O poema **500 anos**, também presente em *Quilombo*, promove a igualdade racial

quando irmana negros, índios e brancos pobres, maiorias-minorias, e clama pela igualdade de direitos com os alertas “*não somos idiotas*” e “*estamos cansados*”, ou seja, sabemos dos nosso direitos e vamos lutar por eles.

Não embarcamos no oba-oba  
Não vamos por essa rota  
Meu irmão negro não  
Meu irmão índio não  
Meu irmão branco pobre  
também não  
Não somos idiotas  
Estamos cansados  
de carregar quinhentos anos  
de opressão nas costas  
Esta data para nós  
é apenas um marco de luta  
por um Brasil de cara nova  
por um Brasil que a si mesmo se assuma  
por um Brasil de cara nossa  
em que haja sol pra todo mundo

E há o retórico, provocativo e desafiador **Que negros somos nós**, também de *Quilombo*, no qual o poeta impele e instiga os irmãos negros a saber da ancestralidade, a pensar a negritude, a assumir a negritude e, dessa maneira, resistir:

Que negros somos nós que nada sabemos dos quilombos que ensinaram  
liberdade no país inteiro

Que negros somos nós que nada sabemos das lutas gravadas com sangue suores  
e prantos na memória da história

Que negros somos nós que nada sabemos das glórias dos tempos idos dos  
horrores sofridos por nossos avós

Que negros somos nós que nada sabemos da linguagem telegráfica dos tambores

Que não mantemos acesa a chama que outrora brilhara como estrela-guia

Que nada fazemos para descobrir nossa origem nossas raízes

Que não damos valor à nossa cultura no dia a dia ou então (o que mais ocorre) a  
desconhecemos completamente

Que negros somos nós que descrentes nos envergonhamos da nossa religião que  
nós muitas vezes chamamos de feitiçaria folclore mitologia

Que negros somos nós que nos envergonhamos de negros sem procurar  
compreendê-los

Que negros somos nós que nos envergonhamos da escuridão de nossa pele dos  
lábios grossos do nariz chato do cabelo duro

Que negro somos nós principalmente os de movimentos negros que dizemos  
combater preconceitos e temos as vezes mil preconceitos no peito

Que negros somos nós que na ânsia de ascensão humilhamos e preterimos  
nossos próprios irmãos mais pobres ou mais escuros

Que quando conseguimos boa situação na vida tantas vezes nos isolamos em  
torre de marfim ou casamos com pessoas brancas só porque são brancas

Que somos ridicularizados nas ruas nas praças nos clubes na imprensa em toda  
parte e permanecemos de braços cruzados

Que somos pisados a todo momento com crueldade e permanecemos de braços  
cruzados

Que somos jogados como sucata na lata de lixo da sociedade e permanecemos de  
braços cruzados

Que negros somos nós que só sabemos chorar à beira da estrada e não fazemos  
nada

Que negros somos nós que não marchamos a caminho do sol ombro a ombro com  
outros oprimidos de todas as cores de acordo com a tradição sob o comando de  
um novo Zumbi

Que negros somos nós que desvivemos desunidos desconfiados uns dos outros  
por aí sem rumo, sem líder nenhum

Que negros somos nós que não mais empunhamos a espada afiada de Ogum

A recorrência a alguns temas e a atitude de ser contrário e não aceitar os registros oficiais é pura resistência escrita de Carlos de Assumpção. Como já afirmamos, repetimos para não esquecer. Insistir em desafiar a história do Brasil que cultua a Princesa Isabel e a Lei Áurea é se contrapor a uma história mal contada, é, portanto, resistir a uma imposição da classe dominante. Assumpção é poeta de resistência porque combate com seus versos a falsa história de um país e a maneira como ela trata o povo negro, notadamente, mas também os povos originários e o povo branco pobre. É uma poesia de “nós”, que tem como motivo um coletivo oprimido pelo poder dominante.

## CONCLUSÃO

O português Luís Quintais afirma que resistir é ação inacabada. Carlos de Assumpção encarna essa afirmação. São setenta anos, sete décadas, uma vida inteira dedicada a criar versos que clamam e cobram cidadania para os negros, para os povos oprimidos. É exemplo de escritor que usa sua voz, sua escrita, para combater ações de uma sociedade excludente, racista. São versos que lutam pela emancipação dos negros em todos os sentidos e encorajam que outros mais façam parte dessa empreitada. É, por isso, um poeta corajoso, revolucionário, empenhado na desconstrução de uma sociedade secularmente desigual, cruel. Poeta incansável pela reconstrução de um país mais igual, igualdade essa conquistada através do reconhecimento da contribuição fundamental do povo negro para que o enriquecimento desse país, para que essa nação acontecesse.

Assumpção (2020) costuma dizer “Eu só faço poemas com tema negro. Só. O meu objetivo é atingir todo mundo. Eu quero conviver com todo mundo. Minha poesia quer isso também. Igualdade racial, igualdade política, igualdade em tudo. É só isso”. Compreendemos que em toda sua obra, Carlos de Assumpção se opõe às forças opressoras, transformando em arte a tensão entre indivíduos e sociedade. Produziu dessa maneira uma escrita de resistência, conforme define Bosi, escrevendo sobre o vivido e não apenas se opondo, sobretudo, desvelando e dessa maneira questionando o que a história oficial registra.

Alinhamo-nos com o pensamento de que quando os direitos civis são ferozmente atacados, uma das maneiras de lutar contra é através da arte, por isso que a literatura se reafirma como lugar-espço de resistência. Que fique claro que a literatura não se propõe a resolver problemas – e nem poderia –, mas talvez justamente por isso, por não se propor a apresentar soluções dogmáticas, é que nos possibilita liberdade de questionamento da noção de verdade absoluta e de realidade imutável, permitindo, talvez, que o leitor, (co) movido pela imaginação literária, possa conceber outras realidades possíveis e se empenhar na transformação de sua história, atuando em conjunto com outros, coletivamente, para a construção de uma nova, e mais justa, realidade. Reside aí, provavelmente, a potência de um texto literário e o porquê da importância da resistência artístico-cultural. Com certeza reside aí a importância do legado poético de Carlos de Assumpção e a necessidade de darmos conhecimento e reconhecimento a esse poeta.

## REFERÊNCIAS

ASSUMPÇÃO, Carlos de. *Não parei de gritar* – poemas reunidos. Organização e posfácio de Alberto Pucheu. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. Edição do Kindle.

ASSUMPÇÃO, Carlos de. *O grito como herança*. [Entrevista concedida a] Alberto Pucheu. Revista Cult, São Paulo, Edição 255, 3 de março de 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-grito-como-heranca/> Acesso: 12/10/2020.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

\_\_\_\_\_ **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MOREIRA, Deyse. **Poesia e resistência**: o sujeito poético em Luís de Quintais. Revista de Estudos Linguísticos e Literários – UFBA. Salvador, n. 53. 2016. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/article/view/14775>. Acesso: 28/09/2020

# CAPÍTULO 5

## “SIA VUMA”: POR UMA UTOPIA LIBERTÁRIA

Data de aceite: 01/03/2021

Data de submissão: 02/02/2021

**Vanessa Pincerato Fernandes**

UFMT

Pontes e Lacerda – MT

<http://lattes.cnpq.br/9834952043552034>

A utopia libertária, a qual trataremos aqui, vai de encontro ao que Abdala Jr pressupõe como respeito em relação à diversidade e a multiplicidade, distante do sentido dicionarizado da palavra utopia.

**RESUMO:** O presente trabalho, parte da análise do poema “Sia Vuma” presente na obra poética *Karingana ua Karingana* (1995), do poeta moçambicano José Craveirinha. A poética desta nos faz penetrar no mítico e ancestral universo africano e caminhar pelos subúrbios, pelo mundo dos caniços da Mafalala. Com base em Benjamin Abdala Jr (2003), partiremos do pressuposto do respeito em relação à diversidade, à multiplicidade e à diferença, que são os objetivos para uma “utopia libertária”. Dessa forma, pensaremos a utopia em um contexto distante da ideia de sonho, enquanto sentido de dicionário, do espaço de ausência da realidade concreta. Temos então, a utopia, como constituição de uma força dinâmica que se projeta para o futuro, ou seja, utopia “é sonhar para frente” (BLOCH, 2005). Assim veremos o pós-colonial pensado enquanto princípio que rejeita a dominação de uma “nação” pela outra e é expresso pela luta

contra o avanço do capitalismo global, emerge na poesia de Craveirinha “em sonho do que vai ser” (CRAVEIRINHA, 1995, p. 9), pois mesmo diante do sofrimento do passado e do presente, o eu poético penetra no verso e fertiliza a esperança, gerando o que está por vir, que como vimos, não é dependente do tempo cronológico e sim está além do arraigado tempo, é uma utopia libertária. **PALAVRAS - CHAVE:** Utopia libertária; José Craveirinha; Sia Vuma.

### “SIA VUMA”: FOR A LIBERTARIAN UTOPIA

**ABSTRACT:** The present work, part of the analysis of the poem “Sia Vuma” present in the poetic work *Karingana ua Karingana* (1995), by the Mozambican poet José Craveirinha. Its poetics make us penetrate the mythical and ancestral African universe and walk through the suburbs, through the world of reeds in Mafalala. Based on Benjamin Abdala Jr (2003), we will start from the assumption of respect in relation to diversity, multiplicity and difference, which are the objectives for a “libertarian utopia”. In this way, we will think of utopia in a context far from the idea of a dream, as a sense of dictionary, of the space of absence of concrete reality. We have, then, utopia, as constitution of a dynamic force that is projected for the future, that is, utopia “is to dream forward” (BLOCH, 2005). Thus we will see the post-colonial thought as a principle that rejects the domination of one “nation” by the other and is expressed by the struggle against the advance of global capitalism, emerges in Craveirinha’s poetry “in a dream of what will be” (CRAVEIRINHA, 1995, p. 9), because even in the

face of the suffering of the past and the present, the poetic self penetrates the verse and fertilizes hope, generating what is to come, which, as we have seen, is not dependent on chronological time but is beyond rootedness. time, it is a libertarian utopia.

**KEYWORDS:** Libertarian utopia; José Craveirinha; Sia Vuma.

Falar da literatura de Moçambique, recorte temático proposto no período colonial, acolhe a ideia de retomar as condições materiais e culturais da sociedade moçambicana desse período ou parte dele, com o intuito de observar como se estruturou a criação literária em um espaço dominado pelo regime colonial português. Neste sentido, não podemos deixar de esclarecer que Craveirinha escreve durante a colonização de seu país, mas a situação castradora imposta pelo colonialismo não o impede de desejar o que estaria por vir, o pós-colonial. Para Ferguson (2000, p. 33) “a condição pós-colonial problematiza ainda mais a relação entre espaço e cultura”. Assim, compreender a mudança social e a transformação cultural é a questão levantada dentro dos espaços interligados na poética de Craveirinha. A condição que o poeta assume é a da consciência do pós-colonial, pois independe do tempo cronológico, uma vez que o tempo histórico ou o conjunto de atribuições teóricas dão possibilidade de interpretação considerando a sua relação com o contexto (MATA, 1993).

Alguns estudos sobre o pós-colonialismo, que não devemos confundir com pós-independência, devido ao fato de não estar relacionado ao tempo cronológico, referem-se à situação em que vive(ra)m as sociedades que emergiram depois da implantação do sistema colonial, enquanto, para outros, o “pós” do significante “colonial” refere-se às sociedades que começam a agenciar a sua existência com o advento da independência e sobretudo de tradição anglo-saxônica. Temos, então, na poética de Craveirinha, uma tensão enunciativa que traz vozes silenciadas de um país colonizado, sofrido, sobretudo injustiçado que ao fixar o presente lança um olhar para o futuro/o devir, para a condição pós-colonial, a qual, na escrita do referido poeta, veremos que está ligada não ao tempo cronológico, mas ao que está por vir.

O poeta faz de suas poesias uma arma de intervenção, de denúncia e protesto, mostrando a condição humana. Ao enunciar essas ânsias em sua escrita, ultrapassa as “barreiras” impostas pelo colonizador. A importância torna-se relevante na luta pela libertação e pelo reconhecimento do negro como sujeito na história.

Assim, vamos pensar na abertura de novos espaços emergidos da condição pós-colonial, enquanto recusa das instituições e significações do colonialismo. Nesse sentido, os significadores desse processo constituem a singularidade de uma pós-colonialidade literária a partir de negociações de sentidos e identidades regionais e segmentais de compromisso de alteridades, as quais dizem respeito à construção de uma identidade nacional.

A poética de *Karingana ua Karingana* nos faz penetrar no mítico e ancestral universo africano e caminhar pelos subúrbios, pelo mundo dos caniços da Mafalala. Em um espaço



de dor e por vezes de ausência, elaborado pela arquitetura das palavras, teremos um eu poético se preparando para a guerra de libertação e para a reconstrução do país futuro. Começamos a análise dessa obra pelo “Era uma vez” (título e primeiro poema) e percorremos até que “Assim seja” pelo delinear da imagem conferida pelas palavras, por entre a dicotomia dos espaços da cidade e do subúrbio. Dessa forma, vemos nesta narrativa poética a história de um país em uma época colonial profetizando a libertação de Moçambique, pautada na representação literária dos espaços: geográfico, social, discursivo, literário e histórico.

Não existe algo com a história, com a narrativa, que sempre estará presente. Não creio que um dia os homens se cansarão de contar ou ouvir histórias, e se, junto com o prazer de nos ser contada uma história, tivermos o prazer adicional da dignidade do verso, então algo grandioso terá acontecido. (BORGES, 2000, p. 62)

Na esteira de Borges, por meio da história que foi contada, agora temos a estruturante vocação pelo porvir num eterno recriador fascínio pela reinvenção do presente e do mundo, que se farão presentes nos versos de Craveirinha. A construção utópica será, sobretudo, a expressão de uma dimensão particular da condição humana capaz de gerar lampejos de esperança perduráveis.

Com base em Benjamin Abdala Jr (2003), partiremos do pressuposto do respeito em relação à diversidade, à multiplicidade e à diferença, que são os objetivos para uma “utopia libertária”. Neste sentido, partindo do sentido ontológico<sup>1</sup> do “ainda-não-ser”, pensaremos pautados no contexto colonial de escrita, do eu poético, em relação ao conceito de utopia defendido por Benjamin, como o poema “Sia-Vuma” (CRAVEIRINHA, 1995, p. 139-43) embalará motivações e inclinações para uma libertação nacional, por um lado, e também ao mesmo tempo social.

Pela dialética sonho/realidade, o ainda-não-consciente torna-se, pela atitude militante do poeta, uma forma de consciência antecipante, consciência capaz de engendrar e de dar expressões formal às imagens do desejo de uma geração que procurava materializar, no texto como na práxis política a utopia libertária. (ABDALADA JR, 2006, p.71)

Dessa forma, pensemos a utopia em um contexto distante da ideia de sonho, enquanto sentido de dicionário, do espaço de ausência da realidade concreta. Temos então, a utopia, como constituição de uma força dinâmica que se projeta para o futuro, ou seja, utopia “é sonhar para frente” (BLOCH, 2005). No mesmo limiar, para Benjamin, como se não houvesse mais as diferenças específicas da civilização humana o sonho só seria possível para construção, ou seja, para sermos “outra coisa” e não um “outro lugar”. Assim o poema de Craveirinha permitirá a transformação da imaginação utópica, em uma

<sup>1</sup> Nossa análise versará pelo viés do sentido ontológico, ancorados em que Benjamin afirma sobre a análise da condição humana projetada para o futuro. Por este motivo, uma análise ontológica (ser), em razão do que ainda não é, estará vinculado ao destino utópico final.

realidade humana em forma de amanhã com desejos de um futuro promissor: “Sia-Vuma”.

Assim “em plena vida se transforma/ a visão do que parece impossível/ em sonho do que vai ser<sup>2</sup>” que iniciamos a leitura poética do poema “Sia-Suma”. Neste, a procura do sonho utópico que no percurso poético da obra *Karingana ua Karingana* se projetará em sonho/utopia do que virá a ser, por meio de uma estrutura, em que a vocação pelo porvir se torna fascínio pela reinvenção da presente nação (Moçambique).

O termo e título do poema: “Sia-Suma”, em ronga, é uma expressão que em português corresponde ao “assim seja” ou “amém”, esta expressão pressagia-se sobre o futuro do país. De acordo com Silva (2002, p. 272): “Expressão utilizada pelos pacientes que vão ao “nyanga” (ervanário e também advinho) e que de acordo com o que o curandeiro ou adivinho afirma, o paciente diz-concordando “Sia-Vuma!”. Correspondente também ao que nos remete a uma prece “Rogai por nós” proferido em ritual católico (missa), o termo que aparece repetidas vezes no decorrer do poema, sempre ao final de cada estrofe, acompanhado pelo ponto de exclamação, o que nos leva a denotar tal ênfase ao termo, vai nos mostrar também um desejo do eu poético por uma sociedade mais justa, onde todos juntos dizem “Sia-Vuma”.

Craveirinha inicia a obra poética ao som de “Era uma vez” para contar, aos moldes das narrativas orais, a história de uma Moçambique colonizada. Nesta obra temos características de uma narrativa contada pelo poeta, dividida em dois mundos (cidade/ subúrbio). Veremos agora que o poeta encerra essa narrativa colonial com um dos poemas, ao nosso entendimento, mais significativos para a compreensão dessa narrativa, onde ele encerra a história com um exímio desejo de nacionalismo, patriotismo, com a intenção do que está por vir.

Composto por versos binários, terciários e quaternários, típicos das formas populares orais, com estrofes que chegam a atingir a quantia de dezenove, temos no desenvolvimento estrófico um tema que é desenvolvido e retomado musicalmente pelas repetições “Sia-Vuma” e a última estrofe funciona como conclusiva “Que um enxame de mãos em prece/ na orgia fantástica dos augúrios do nhanga/ há-de voltar deste exílio/ mais moçambicano conosco/ Sia-Vuma!”.

Nos versos de “Sia-Vuma” temos a presença marcante de repetições, andamento anafórico e paralelístico, reiteração topológica de palavras iguais ou parónimas e ainda repetição de tipo aliterativo (a/e/o), com sintagmas diretamente extraídos da oralidade. “Sia-Vuma” constitui-se num legítimo princípio de estilo, que tem o pudor em enfatizar seu tempo histórico de produção, a cultura subjacente, a motivação poética e a respectiva ideologia, em que a palavra propicia o futuro, de modo que o sentido produzido por tais repetições e elementos poéticos, nos esclarece “Que está por vir: porvir, futuro como a hora do Advento, eis uma dimensão temporal que chegará ao homem, mítica, utopicamente.”

---

2 Todas as referências a versos de “Sia-Vuma” (CRAVEIRINHA, 1995, p. 139-43) pertencem à edição citada. Faremos referências aos versos do poema, por ser um poema extenso, em anexo temos o mesmo na íntegra.

(BOSI, 2000, p. 216).

Com isso “Sia-Vuma” que produzido em contexto histórico, nos apresenta uma exuberante exposição de uma imaginação que exaltadamente arquiteta uma realidade porvir de um espaço-nação idealmente consolidado pela liberdade: “E dançaremos o mesmo tempo da marrabenta”; pela igualdade: “E construiremos escolas/ hospitais e maternidade ao preço/ de serem de graça para todos”; e fraternidade “E um círculo de braços/ negros, amarelos, castanhos e brancos”.

(...) E à propaganda deste abecedário

inoxidáveis ao medo

levantemo-nos ao acetileno das palavras

insurrectas em massa

SIA-VUMA!

E deixem em nós gerar-se

irresistível a prole das sementes do beijo

consanguíneo do grande dia

SIA-VUMA!

Que um enxame de mãos em prece

na orgia fantástica dos augúrios do nhanga

há-de voltar deste exílio

mais moçambicano connosco

SIA-VUMA!

(CRAVEIRINHA, 1995, p. 139-43)

Essa forma das pessoas concordarem com as verdades ditas “Sia-Vuma”, o eu poético e também como autêntico “nhanga”, vai fazendo previsões de acontecimentos sobre o futuro.

De certo modo, pode afirmar-se que a linguagem, enquanto ato de legitimação e de conquista de poder simbólico, estético-linguístico, na medida em que entra em desacordo com os valores literários dominantes e consagrados da sociedade colonial em que se insere, já não é só projeção, mas também a construção do futuro. (LEITE, p. 116 apud SILVA, 2002, p. 87).

Futuro esse que traduz uma genuína descontaminação e a correção do presente no que tange a uma realidade verdadeira em que os versos apresentam a recusa de uma situação real. Esta poesia emblemática não é mais evocação nostálgica do passado, mas sim profecia do futuro, da liberdade “E não mais o lovolo/ e a estiva de manhã à noite/ sem o gozo comum dos sexos/ e coxas delas penetradas/ a invencíveis machos de liberdade/ SIA-VUMA!”, de modo que:

[...] o eu poético um “nhaga” (adivinho, feiticeiro), trazendo à memória do leitor signos das religiosidades ancestrais moçambicanas: os “tinttholos” (ossículos das praticas adivinhatórias), os sons das “timbilas” (xilofones), a “xipalapala” (o berrante), cuja função é convocar todos para a reconquista das próprias raízes. (SECCO, 2003, p. 356-7).

Temos aqui a forma oral das pessoas concordarem com as verdades vaticinadas pelos “nhangas” (curandeiros-adivinhos). O eu poético ciente do final da luta vitoriosa pela independência, aguarda ansiosamente o “Grande Dia” e canta destemido. É neste quadro que compõem-se nossa associação a utopia, pois na escrita desse poema a força do universo sócio cultural se confirma.

Estão assinalados, objetivos em relação ao futuro dos indivíduos e do país. Não somente neste, mas em outros poemas, como “A minha dor”, “Tchiam estes Versos Tchiam”, “Canção Negreira”, “Hossanas ao menino Jesus” e “Quero ser tambor”, dessa mesma obra.

Nesse caminhar, temos através da poética de Craveirinha, a história de uma nação sendo contada, de uma realidade global do país, em poemas que o manifesto para a libertação da pátria é tema irrefutável de um apurado trabalho com a linguagem pelas mãos do poeta.

Essa expressão do porvir, do futuro, representado pelo emprego do tempo verbal que aparecem no tempo futuro: dançaremos, seremos, construiremos, guiaremos, ergueremos, distribuiremos, manteremos, desviaremos, controlaremos, inocularemos, exibiremos; reafirma a grande força expressiva do grande dia (independência), do final de uma luta vitoriosa pela independência, que os versos vêm nos contar, embalados ao som do “Xigubo”.

Vimos então que é por meio dos versos e da repetição da expressão “SIA-VUMA” que podemos observar o desejo do eu poético por uma sociedade liberta. Conforme Paz (1982) “O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa. [...] Classificar não é entender. E menos ainda compreender” (PAZ, 1982, p. 17). De modo que o poema é uma forma literária e não é uma obra, além disso, é o encontro do homem com a poesia.

Nesse intuito temos o poema “Sia Vuma” como último poema da última obra de Craveirinha escrita e publicada antes da independência:

“Contra a corrente” da continuidade ritualizada, José Craveirinha procura uma ruptura de outra ordem. Não aceita continuar do ponto em que a literatura colonial parou. Sua estratégia é de confronto, e procura sua legitimação num novo campo comunicativo de caráter nacional e popular (ABDALA JR., 2006, p. 71).

Em síntese a questão é que Craveirinha não aceita continuar do ponto em que a literatura colonial parou, ele quer ir além, e neste poema ele profetiza esse ir além a sua poética por meio do porvir, de um Moçambique pós-colonial. Isso significa que “nem todas as sociedades são pós-coloniais num mesmo sentido” (HALL, 2003, p. 107) é preciso salientar que a inscrição dessa poética de Craveirinha no discurso pós-colonial não se restringe à descrição de uma determinada época ou sociedade, recusa-se a cronologização do pós-colonial. Pois o período é entendido como “parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural”, que produz uma “reescrita descentrada, diaspórica e global das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação” (Idem, p. 109).

Ao falarmos dessa poesia moçambicana, temos o equilíbrio entre o cânone ocidental “[...] e uma necessidade orgânica de interpelar o meio circundante, reescrevendo as linguagens, os imaginários, os seres, os espaços e o tempo [...]” (NOA, 2006, p. 269), elementos estes que vão povoar o espaço poético de José Craveirinha na dialética entre cidade/subúrbio. De modo que “[...] para o entendimento das diversas propostas que os textos africanos trazem de periferias que são centros, para o centro ex-imperial, irremediavelmente contaminado por esses foras que se adentram” (LEITE, 2012, p. 147), são recortes que anunciam a presença de uma sociedade segundo ideias de igualdade, dignidade humana, fraternidade.

Depois da Segunda Guerra Mundial, o termo *postcolonial state*, usado pelos historiadores, designa os países recém-independentes, com um claro sentido cronológico. No entanto, *postcolonial*, a partir dos anos setenta, é termo usado pela crítica, em diversas áreas de estudo, para discutir os efeitos culturais da colonização. Terry Eagleton considera que somos pós-românticos, produtos dessa época, mais do que sucessores dela; considerado nesse sentido, “pós-colonial” não designa um conceito histórico ou diacrônico, mas, antes, um conceito analítico que reenvia às literaturas que nasceram num contexto marcado pela colonização europeia. (LEITE, 2012, p. 129)

Neste intuito o período colonial de escrita e profecia de uma sociedade melhor, conduz *Karingana ua Karingana* para uma escrita produzida, mesmo antes de acontecer a independência, no pós-colonial. Lembrando que as literaturas produzidas por autores oriundos de culturas ou países que passaram um dia pelo processo de colonização, que foram um dia colonizados, caracterizam-se enquanto literatura pós-colonial.

[...] e o termo *postcolonial studies* abrange questões complexas, variadas e interdisciplinares, como representação, sentido, valor, cânone, universalidade, diferença, hibridismo, etnicidade, identidade, diáspora, nacionalismo, zona de contato, pós-modernismo, feminismo, educação, história, lugar, edição,

ensino etc., abarcando aquilo que se pode designar como uma poética da cultura e criando alguma instabilidade no domínio dos estudos literários tradicionais. (IDEM, p.132).

Contudo, devemos ressaltar que essas perspectivas diminuem o conceito de utopia, por restringirem sua leitura a um recorte no tempo, num campo estritamente subjetivo, o que não é o caso de Craveirinha, pois o poeta vai romper com a diacronia do tempo, por meio de metáforas que apontam para um porvir, para além de uma libertação nacional: a social. Acrescentando, a poética de Craveirinha configura o espaço para a materialização das aberturas utópicas, em que o eu poético não fechará círculos, não determina quando começou ou quando irá terminar esse processo de colonização, mas ele liga processos que vão do *Karingana ua Karingana* até ao “Sia-Vuma!” embalando motivações e inclinações para um futuro, que está se constituindo no presente, com projeção para um depois que, por ora começa a se materializar, pois tratamos de uma utopia concreta que se expressa no poema.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De vãos e ilhas – literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Antônio Jacinto, José Craveirinha, Solano Trindade – O Sonho (Diurno) de uma Poética Popular*. Via Atlântica, São Paulo, n. 5, 30-39, 2002.
- ADORNO, T. Sartre e Brecht – *Engajamento na literatura*. Cadernos de Opinião, Rio de Janeiro, n. 2, p. 28-37, 1975.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 3ªed. Companhia das Letras, São Paulo: 1992.
- \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Organização de Caliu. Andrei Mifaillescu. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras: 2000.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora da Uerj, 2005. v.1.
- CRAVEIRINHA, José. *Karingana ua Karingana*. Associação dos escritores moçambicanos/Instituto nacional do livro e do disco. Instituto Camões. 3ª Edição, 1995.
- GUPTA, Akhil & FERGUSON, James. *Mais além da “cultura”: espaço, identidade e política da diferença*. In: ARANTES, A.A. (org). Espaço da diferença. Campinas: Ed. Unicamp, pp. 31-49, 2000.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo horizonte: UFMG, 2003.
- LEITE, Ana Mafalda. *A fraternidade das palavras*. Via Atlântica, São Paulo, n. 5, 20-28, 2002.

\_\_\_\_\_. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

MATA, Inocência. *História e ficção na literatura angolana: o caso de Pepetela*. Lisboa: Colibri, 1993.

\_\_\_\_\_. Inocência. *Localizar o "pós-colonial"*. In: GARCIA, Flavia; MATA, Inocência (Orgs.). *Pós-colonial e pós-colonialismo: propriedades e apropriações de sentido*, p. 32-50. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.

NOA, Francisco. *José Craveirinha: para além da utopia*. Via Atlântica, São Paulo, n. 5, .68-76, 2006.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

SECCO, Carmem Lucia Tindó Ribeiro. *Craveirinha e Malangatana: cumplicidade e correspondência entre as artes*. SCRÍOTA, Belo Horizonte, v.6, nº 12, p.350-367, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção social da identidade e da diferença*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2009, p.07-72.

# CAPÍTULO 6

## LITERATURA, HISTÓRIA E PATRIMÔNIO: HOMERO E RICK RIORDAN – DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Data de aceite: 01/03/2021

Data de submissão: 04/12/2020

**Sandro Cavalieri Savoia**

Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade pela Universidade da Região de Joinville (Univille-SC). Licenciado e Bacharel em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).  
<http://lattes.cnpq.br/7586962305580363>

Texto apresentado e publicado originalmente nos Anais do 8º Seminário de Pesquisa em Linguagens, Leitura e Cultura, vinculado ao 23º Encontro Proler Joinville-SC, 2017. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Xo3Hrdhsy7UECITfzgV9y2T-qeji3-nf/view>.

**RESUMO:** Ao tomar a literatura como patrimônio cultural, o presente artigo objetiva apontar diálogos possíveis entre as obras *Iliada* e *Odisseia*, de Homero, e a série infantojuvenil “Percy Jackson & Os Olimpianos”, do escritor norte-americano Rick Riordan. Assim, optamos por destacar trechos das obras dos autores, com o propósito de identificar a polifonia de vozes presente na série contemporânea, polifonia essa que pode remeter o leitor ao mundo dos clássicos gregos. Antes, porém, para melhor contextualizar a problemática em questão, levantamos algumas informações sobre a vida e obra dos autores referidos.

**PALAVRAS - CHAVE:** Homero; Rick Riordan; literatura; história; patrimônio cultural.

### LITERATURE, HISTORY AND HERITAGE: HOMERO AND RICK RIORDAN - POSSIBLE DIALOGUES

**ABSTRACT:** Considering literature as cultural heritage, this article aims to point out possible dialogues between Homer’s *Iliad* and *Odyssey* works and the children’s and youth series “Percy Jackson & the Olympians”, by the American writer Rick Riordan. Thus, we chose to highlight excerpts from the masterpieces of the authors, with the purpose of identifying the polyphony of the voices present in the contemporary series, which may lead the reader to the world of the Greek classics. Before, however, to better contextualize the question, we raised some information about the life and work of the authors.

**KEYWORDS:** Homer; Rick Riordan; literature; history; cultural heritage.

### 1 | INTRODUÇÃO: LITERATURA, HISTÓRIA E PATRIMÔNIO

Seria a literatura um patrimônio? Sim, sobretudo se nos ativermos à origem romana da palavra. Segundo Funari e Pelegrini (2006), patrimônio é uma palavra de origem latina, *patrimonium*, aquilo que pertencia ao *pater familias*, que poderia ser legado. Essa herança, e aqui esse legado da literatura, dá-se de geração em geração, especialmente com os chamados clássicos. Mas o que seria um clássico? O escritor italiano Ítalo Calvino (1993), nos aponta em sua obra *Por que ler os clássicos*, pelo menos 14 razões para lê-los. Inspirados no



autor, tomamos a liberdade para definir o clássico como uma obra atemporal, uma obra que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer e por isso é constantemente retomada por outros autores. Esse é o caso da *Ilíada* e da *Odisseia*, de Homero.

As obras do poeta grego servem como fonte de referência para inúmeros escritores ao longo da história do Ocidente, a começar por Virgílio em sua obra *Eneida*. Embora façamos menção a Virgílio, na Roma Antiga, é importante lembrar que não pretendemos arrolar aqui autores nem obras influenciadas pelos escritos de Homero ao longo da história. Logo, vamos dar um salto temporal até o século XXI e nos ater à literatura infantojuvenil contemporânea, mais especificamente aos diálogos possíveis entre Homero e Rick Riordan. Realizamos pela primeira vez esse diálogo em 2014, quando de nossa participação no programa de formação continuada (Programa de Desenvolvimento Educacional – PDE), destinado aos professores da rede pública estadual de ensino do Paraná.

Naquela oportunidade tomamos tal diálogo como um elemento instigador à leitura e como fonte para o ensino de História. Os resultados foram a construção de um caderno pedagógico e sua implementação na forma de projeto, numa escola da região metropolitana de Curitiba. O referido material teve como referencial teórico a história cultural e as contribuições de Mikhail Bakhtin.

Nesse momento nosso propósito é outro. Objetivamos tão somente apresentar alguns aspectos desse diálogo, aspectos que nos permitam ver a literatura como um patrimônio, sujeito a mudanças e permanências ao longo dos anos.

## 2 | HOMERO E RICK RIORDAN

Os poemas épicos gregos *Ilíada* e *Odisseia*, em geral, por conta de sua complexidade, chegam ao público infantojuvenil brasileiro como romances adaptados. Em sua origem eram cantados diante de auditórios, fosse em festas oficiais em honra aos deuses do Olimpo, fosse em festins privados e puramente profanos. Remetiam à tradição oral dos aedos (o que pode ser constatado, por exemplo, no uso de epítetos e na invocação às musas) e com o tempo cederam lugar à figura dos rapsodos, isto é, aqueles que passam a coser os cantos. Esse é o caso de Homero.

Mas quem foi Homero? Onde e quando viveu? Seria ele o responsável pela composição da *Ilíada* e da *Odisseia*? Essas são questões que mexem com a imaginação das pessoas há séculos.

Considerando a lenda, Homero já foi visto como um velho cantor, pobre e cego, que peregrinando de terra em terra recompensava com seus poemas aqueles que o acolhiam. No entanto, Homero foi mais do que isso. Como diz Nunes (2001), Homero criou a Grécia histórica. O autor aborda assuntos como família, comunidade, casamento, honra, alianças, batalhas, saques, banquetes, assembleias, deuses, entre outros. Sua obra abrange um vasto campo de atividades e relações humanas. Logo, constitui uma enorme influência à

cultura ocidental. Natural de Esmirna, Homero teria nascido por volta do século IX ou VIII a.C. e exercido a maior parte de suas atividades na ilha próxima de Quios, onde mantinha uma escola de rapsodos.

Além de sua origem, também profundos são os desacordos a respeito de seus escritos, o que suscitou a chamada questão homérica, que alimenta há um século e meio o campo da filologia clássica, muito embora, segundo Nunes (1996), a discussão em torno da figura de Homero e da autoria de suas obras remonte à Antiguidade.

Sobre esse aspecto, Nunes (1996) aponta duas correntes: a dos unitários (partidários da unidade dos dois poemas, isto é, da ideia de que a *Iliada* e a *Odisseia* são composições de um único autor) e a dos analíticos (que atribuem autorias diferentes a *Iliada* e a *Odisseia*). Partidário dessa última, o autor traz uma série de apontamentos, entre os quais a de que os dois poemas se distinguem quanto ao seu gênero literário: *Iliada* é um exemplo de epopeia e a *Odisseia* de romance.

Para Magne (s.d.), Homero seria o autor de *Iliada* e talvez da *Odisseia*, que, não sendo de sua autoria, seria criação da escola fundada pelo poeta, ou seja, de seus discípulos, os homéridas. Magne (s.d.), assim como Nunes (1996) e Pinheiro (2001), reconhece que esses poemas têm interpolações e acréscimos posteriores, frutos da passagem de uma tradição oral para a escrita e de séculos de publicações, o que aumenta ainda mais o mistério sobre as duas obras e alimenta o debate concernente à questão homérica.

Discussões à parte, retomemos as obras.

A *Iliada* narra a conquista de Ílio, ou Troia, pelos gregos, o que teria ocorrido entre os séculos XII e XI a.C. Apesar de a Guerra de Troia ter durado dez anos, apenas os dias finais da campanha são relatados por Homero, e isso a partir da desavença ocorrida entre o rei Agamemnon e o líder dos Mirmidões, Aquiles. Por meio desse episódio que se desencadeou na chamada cólera de Aquiles, o autor apresenta um painel de toda a guerra, com destaque para a morte de Pátroclo, do lado grego, e de Heitor, do lado troiano, bem como a interferência dos deuses no conflito. O poeta, a exemplo dos aedos, começa sua obra invocando as musas, seres divinos, filhas de Zeus e de Mnemósine, a Memória, que têm o dom de dar existência àquilo que canta:

Canta-me, ó deusa, do Peleio Aquiles  
A ira tenaz, que, lutuosa aos Gregos,  
Verdes no Orco lançou mil fortes almas  
Corpos de heróis a cães e abutres pasto:  
Lei foi de Jove, em rixa ao discordarem  
O de homens chefe e o Mírmidon divino.

(HOMERO, s.d., p. 3).

Já a *Odisseia* narra o retorno de Ulisses, ou Odisseu, da Guerra de Troia à sua terra natal, Ítaca, fato que também durou dez anos. A obra é composta de três momentos distintos: a viagem de Telêmaco, seu filho, em busca de notícias; os relatos de Odisseu na casa de Alcínoo; e a vingança de Odisseu contra os pretendentes que desejavam desposar sua mulher e se apossar de seus bens. Novamente, a evocação das musas faz-se necessária:

Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito

Peregrinou, dêz que esfz as muralhas sagradas de Tróia;

Muitas cidades dos homens viajou, conheceu seus costumes,

Como no mar padeceu sofrimentos inúmeros na alma,

Para que a vida salvasse e de seus companheiros a volta.

[...] Deusa nascida de Zeus, de algum ponto nos conta o que queiras (HOMERO, 2001, p. 28).

Segundo Eliade (2013), quando o indivíduo faz a evocação, ele torna-se contemporâneo das personagens dos mitos e compartilha da presença dos deuses e dos heróis. A narrativa faz reviver a realidade primeva, recurso também usado por Hesíodo na sua *Teogonia*.

Tendo em vista tais considerações sobre Homero, bem como acerca da *Iliada* e da *Odisseia*, apresentamos agora o escritor Rick Riordan e a série “Percy Jackson & Os Olimpianos”.

A série do escritor norte-americano é composta de cinco volumes: *O ladrão de raios*, *O mar de monstros*, *A maldição do Titã*, *A batalha do labirinto* e *O último olimpiano*. Deles, os dois primeiros já foram adaptados ao cinema, a exemplo de outras séries infantojuvenis como “Harry Potter”, de J. K. Rowling. Também são de autoria do autor as obras o *Guia definitivo* e *Os arquivos do semideus*, que conta com histórias complementares à saga “Percy Jackson & Os Olimpianos”.

Rick Riordan teria buscado inspiração em seu filho mais velho para escrever a série. O menino tinha transtorno de déficit de atenção com hiperatividade (TDAH) e dislexia, e o autor contava histórias de aventura para ele em que a personagem principal era sempre alguém disléxico e hiperativo. Essa personagem era Percy Jackson, semideus, filho de Poseidon com uma mortal.

Nunca tive a intenção de escrever a série *Percy Jackson e os olímpianos*. Quando meu filho mais velho estava no segundo ano, começou a ter problemas na escola. Não conseguia se concentrar. Não queria ficar sentado lendo. Escrever era um desafio [...]. Sendo escritor e professor de ensino fundamental, não foi nada fácil para mim aceitar o fato de que meu filho odiava a escola. Então veio a fatídica reunião de pais [...], a salvação de meu filho foi a mitologia grega. Essa era a única parte da matéria que ele gostava. Toda noite, à hora de dormir, ele me pedia que lhe contasse histórias sobre mitos, e quando eu não tinha mais nenhuma para contar, ele me pediu para que inventasse. Criei, então, Percy Jackson, um semideus grego, igual a Hércules, Teseu e Perseu, exceto pelo fato de Percy ser uma criança moderna. Ele tem TDAH e dislexia (RIORDAN, 2014, p. 9).

Diferentemente das histórias da *Ilíada* e da *Odisseia*, que eram narradas em banquetes e festejos, a série contemporânea de Rick Riordan é direcionada ao público infantojuvenil e tem se mostrado um fenômeno midiático, sucesso de público e de vendas. “Percy Jackson & Os Olímpianos” permaneceu por 155 semanas na lista de *Best Sellers* do *The New York Times* e já vendeu milhões de exemplares pelo mundo.

Em síntese, a série do autor norte-americano está presente no espaço público e pode ser usada como ponto de partida para a compreensão da história da Grécia Antiga, bem como de estímulo ao público infantojuvenil quanto à leitura de clássicos como a *Ilíada* e a *Odisseia*.

### 3 | HOMERO E RICK RIORDAN: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Para empreender um diálogo entre os autores aqui mencionados, faremos uso de citações de trechos das obras. Tais citações serão acompanhadas de alguns apontamentos, que poderão ser acrescidos de outros se o leitor assim desejar.

#### 3.1 Percy Jackson e *O Ladrão de Raios*

Iniciamos essa tarefa com uma passagem em que o protagonista da história, Percy Jackson, conversa com seu professor, o centauro Quíron. Segundo Quíron, a civilização ocidental, mais que um conceito abstrato, seria uma força viva, na qual os deuses mudam conforme muda o “coração do Ocidente”. Tal passagem é importante, pois permite ao autor trazer a mitologia grega para o presente, o que dará sustentação a série. Vejamos:

– O Monte Olimpo – disse eu. – Você está me dizendo que realmente existe um palácio ali?

– Bem, agora há o Monte Olimpo na Grécia. E há o lar dos deuses, o ponto de convergência dos seus poderes, que de fato costumava ser no Monte Olimpo. Ainda é chamado de Monte Olimpo, por respeito às tradições, mas o palácio muda de lugar, Percy, assim como os deuses.

– Você quer dizer que os deuses gregos estão aqui? Tipo... nos Estados

Unidos?

– Bem, certamente. Os deuses mudam com o coração do Ocidente.

– O quê?

– Vamos, Percy. O que vocês chamam de “civilização ocidental”. Você acha que é apenas um conceito abstrato? Não, é uma força viva. Uma consciência coletiva que ardeu brilhantemente por milhares de anos. Os deuses são parte dela. Você pode até dizer que eles são sua fonte ou, pelo menos, que estão ligados tão intimamente a ela que possivelmente não vão deixar de existir, a não ser que toda a civilização ocidental seja destruída. A chama começou na Grécia. Então como você bem sabe... ou espero que saiba [...] o coração da chama se mudou para Roma, e assim fizeram os deuses. Ah, com nomes diferentes, talvez: Júpiter em vez de Zeus, Vênus em vez de Afrodite, e assim por diante; mas as mesmas forças, os mesmos deuses.

– E então eles morreram?

Morreram? Não. O Ocidente morreu? Os deuses simplesmente se mudaram, para a Alemanha, para a França, para a Espanha, por algum tempo. Aonde quer que a chama brilhasse mais, lá estavam os deuses. Eles passaram vários séculos na Inglaterra. Tudo o que você precisa olhar é a arquitetura. As pessoas não esquecem os deuses. Em todos os lugares onde reinaram, nos últimos três mil anos, você pode vê-los em pinturas, em estátuas, nos prédios mais importantes. E sim, Percy, é claro que agora eles estão nos Estados Unidos. Olhe para o símbolo do país, a águia de Zeus. [...] as fachadas dos edifícios governamentais em Washington. [...] Goste ou não – e acredite, uma porção de gente não gostava muito de Roma também –, os Estados Unidos são agora o coração da chama. São a grande potência do Ocidente. E, portanto, o Olimpo é aqui. (RIORDAN, 2009a, p. 80-81).

Justificada a trama por meio de tal ancoragem, isto é, do deslocamento das ações do outrora mundo antigo para os dias de hoje, o autor desenvolve suas histórias. Delas faremos menção a duas obras especialmente: o volume 2 (*O mar de monstros*) e o volume 5 (*O último olimpiano*), a primeira pela aproximação com a *Odisseia* e a segunda pela aproximação com a *Iliada*.

### **3.2 Percy Jackson e O Mar de Monstros**

Nessa obra, Percy Jackson e seus amigos lançam-se em uma aventura em busca do antídoto que possa restabelecer as fronteiras mágicas do Acampamento Meio-Sangue. Entre inúmeras peripécias, Percy Jackson e sua amiga Annabeth salvam Grover. O sátiro encontra-se preso na caverna de Polifemo, o ciclope das aventuras da *Odisseia*. Astuta, Annabeth tem em comum com Ulisses, de Homero, o fato de ser protegida de Atena, a deusa da sabedoria. Um detalhe: antes desse episódio, Annabeth já havia salvado seus amigos da feiticeira Circe. Importante: se na *Odisseia* o papel de herói estava reservado aos homens, na trama contemporânea de Rick Riordan as mulheres também são protagonistas.

Vejamos:

– Um truque – concluiu Annabeth. – Não podemos vencê-lo pela força, portanto teremos de usar um truque.

– Certo. Que truque?

[...].

– Polifemo terá que mover a rocha para deixar os carneiros entrar.

[...].

O ciclope estava para rolar a rocha de volta a seu lugar quando, de algum canto do lado de fora, Annabeth gritou:

– Olá, feiosos!

Polifemo ficou rígido.

– Quem disse isso?

– Ninguém! – gritou Annabeth.

Aquilo provocou exatamente a reação que ela esperava. A cara do monstro ficou vermelha de raiva.

– Ninguém! – Polifemo berrou de volta. – Eu me lembro de você!

[...].

Polifemo disparou colina abaixo na direção da voz dela.

Essa coisa de “Ninguém” poderia não ter feito sentido para outras pessoas, mas Annabeth me explicara que era esse o nome que Ulisses usara para enganar Polifemo séculos atrás, antes que ele acertasse o olho do ciclope com uma grande estaca quente. Annabeth calculou que Polifemo ainda guardaria rancor daquele nome, e estava certa. No frenesi para encontrar o velho inimigo, ele se esqueceu de fechar novamente a entrada da caverna (RIORDAN, 2009b, p. 216-219).

### 3.3 Percy Jackson e *O Último Olimpiano*

Em *O último olimpiano*, a cidade de Nova York está sendo atacada pelos exércitos de Cronos. Cronos visa tomar o Monte Olimpo, situado no 600.º andar do Edifício Empire State. Seu exército é formado por titãs, monstros e alguns semideuses (como Luke, o filho de Hermes). Por outro lado, a defesa do Monte Olimpo é realizada pelos deuses gregos,

bem como por semideuses do Acampamento Meio-Sangue (Percy Jackson, Annabeth, Clarisse, entre outros), além de entidades como sátiros, ninfas, centauros etc. Nessa obra, desfecho da série, os combates ganham as ruas de Manhattan e podem acarretar no fim da civilização ocidental.

Aqui temos um paralelo com a Guerra de Troia descrita na *Ilíada*, de Homero. Entretanto algumas observações fazem-se necessárias. Na obra de Homero, são os gregos que atacam os troianos, com o intuito de romper as muralhas e ocupar a cidade de Troia, ocupação que será descrita em *Eneida*, obra de Virgílio. Aquiles, o herói grego, na *Ilíada*, está do lado dos invasores. Já Clarisse e Percy Jackson, seus equivalentes em *O último olimpiano*, estão do lado daqueles que defendem Nova York.

Dessa trama destacamos para análise a “cólera de Aquiles”, bem como o seu equivalente em Rick Riordan, o que tomamos a liberdade de denominar de a “cólera de Clarisse”.

Na *Ilíada* a “cólera de Aquiles” tem início quando o líder dos Mirmidões discute com o rei Agamenon o destino da bela Criseida e a posse dos tesouros pilhados em batalha.

Agamenon declarou:

– Sou o chefe [...] em troca da devolução da bela Criseida, quero parte do resto dos tesouros pilhados. A sua parte, Aquiles, agora deve ser minha.

Aquiles levantou-se com os olhos brilhando de raiva mal contida.

[...].

– A mim sempre foi reservada a maior porção da luta e, em troca, a pior parte do butim. Que proveito tirei da guerra de Tróia? [...] melhor seria partir e voltar a Ptia do que permanecer menosprezado aqui.

– Fuja, [...] não pedirei que fique.

[...] escute bem: no futuro, quando seus guerreiros forem dilacerados pelo inimigo [...] sentirá a falta de Aquiles. Vai pagar então o erro de não ter respeitado nem sabido honrar o melhor de todos os guerreiros gregos (HOMERO, 2010, p. 14-15).

Tal fato desencadeará a saída temporária do herói da guerra e a subsequente morte de seu amigo Pátroclo.

É incontável o número de mortos que se espalha pelos campos! Ulisses, Diomedes e até mesmo o grande Agamenon estão feridos e fora de combate. Os infelizes gregos já não têm quem os conduza, e você se nega a combater! Não se importa com a morte de tantos amigos? Não o comove assistir a derrota da grande Grécia?

Aquiles, que ouvia em silêncio, respondeu, indignado:

– O que está dizendo? Por acaso esqueceu o quanto fui ofendido por Agamenon?

[...].

– Sua indignação é justa, mas é terrível que todo um povo seja humilhado pelo erro de um rei!

[...].

Aquiles pensou longamente. Seu coração fraquejava diante das súplicas de Pátroclo.

[...].

– Quer que meus bravos [...] morram em defesa de um rei que os despreza?

– Não, meu irmão, quero que nossos homens combatam em sua própria honra. Que sejam superiores aos mesquinhos procedimentos do rei Agamenon.

[...].

– Está bem [...] envergue minha armadura, que foi confeccionada por Hefesto e é imune aos golpes das lanças inimigas, e conduza os bravos mirmidões ao combate (HOMERO, 2010, p. 58-59).

**A “cólera de Clarisse” em *O último olimpiano* também tem início numa discussão em torno de despojos de guerra, mais especificamente numa discussão acerca da posse de uma carruagem voadora.**

– Do que vocês estão falando? – perguntei.

Pólux pigarreou.

– Clarisse se recusa a falar com qualquer um de nós até que sua, hã, questão esteja resolvida.

[...].

Clarisse voltou-se para Quíron.

– Você é o responsável, certo? Meu chalé vai ter o que deseja ou não? Quíron mudou os cascos de posição.

– Minha querida, como já expliquei, Michael está certo. O chalé de Apolo tem



o melhor argumento.

[...].

Clarisse atirou sua faca na mesa de pingue-pongue.

– Todos vocês podem travar essa guerra sem Ares. Até que minha vontade seja satisfeita, ninguém em meu chalé vai levantar um só dedo para ajudar (RIORDAN, 2010, p. 56-57).

Assim como na *Iliada*, tal fato desencadeará a saída temporária de Clarisse da guerra e a morte de sua amiga Silena, que vestiu seus trajes e liderou os semideuses da casa de Ares.

– POR QUÊ? – perguntou a verdadeira Clarisse, segurando a outra garota nos braços enquanto os campistas lutavam para retirar o capacete corroído pelo veneno.

Chris Rodrigues veio correndo da carruagem voadora. Ele e Clarisse deviam ter vindo até aqui perseguindo os campistas de Ares, que equivocadamente haviam seguido a outra garota, acreditando que fosse sua líder.

[...].

– O que você estava pensando? – Clarisse aninhava a cabeça de Silena em seu colo.

[...].

– Você roubou minha armadura – afirmou Clarisse incrédula. [...] Ela lançou um olhar feroz aos irmãos. – E NENHUM de vocês percebeu?

[...].

– Não os culpe – disse Silena. – Eles queriam... acreditar que eu era você (RIORDAN, 2010, p. 295-297).

Na *Iliada*, Aquiles, tomado pelo ódio após a morte de Pátroclo, retorna ao campo de batalha. Desafia Heitor, o líder dos troianos. Mata-o e, com o seu carro de combate, amarra seu corpo e arrasta-o junto aos muros de Troia.

Os escudos se entrecrocaram [...] a pesada armadura de Heitor só tinha um ponto vulnerável, que ficava na altura do pescoço. Foi ali que Aquiles o feriu.

[...].

O grego despojou o cadáver da ensanguentada armadura e apossou-se das armas do vencido.

[...].

Não satisfeito com a vitória, Aquiles amarrou os tornozelos de Heitor [...] na traseira de seu carro de combate. Depois, fustigando os cavalos, saiu em disparada diante das muralhas, arrastando o corpo pela poeira do campo de batalha (HOMERO, 2010, p. 85-86).

O mesmo faz Clarisse em *O último olimpiano*. Sedenta de ódio, retorna aos campos de batalha para vingar a morte da amiga Silena.

Eu gostaria de dizer que afugentei o inimigo para longe do Empire State Building. A verdade é que Clarisse fez todo o trabalho. Mesmo sem a armadura e a lança, ela foi um demônio. Guiou sua carruagem direto de encontro ao exército do titã e destruiu tudo em seu caminho.

[...].

Clarisse guiou a carruagem até a couraça do *drakon* e passou uma corda por suas cavidades oculares. Ela açoitou seus cavalos e decolou, arrastando o *drakon* atrás da carruagem [...] gritando insultos e desafiando-os a irem ao encontro dela.

[...].

Nesse meio-tempo, cuidávamos de nossos feridos, trazendo-os para o saguão. Muito tempo depois de o inimigo ter desaparecido de vista, Clarisse continuava em sua carruagem, desfilando para cima e para baixo na avenida com seu horrível troféu, exigindo que Cronos a enfrentasse na batalha (RIORDAN, 2010, p. 299-300).

## 4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora busque referências no passado, a série de Rick Riordan é imersa na sua própria temporalidade, e isso é um ponto a ser destacado quando da análise dos fragmentos (fontes). Optamos aqui por ressaltar o protagonismo feminino das personagens Annabeth e Clarisse, algo impensável no universo dos heróis gregos da Antiguidade, quando o papel da mulher na sociedade era diferente do atual. Outras relações poderiam ser feitas quando o texto literário é visto como um patrimônio e usado pelo historiador como porta de entrada às sensibilidades de outras épocas.

Com suas personagens e seus seres mitológicos, Percy Jackson apresenta uma polifonia de vozes, traz “ecos” de outros textos, como os da *Iliada* e da *Odisseia*, de Homero, traz o seu enunciado. Esses “ecos” que transcendem seus textos o fazem pela sua atualidade, possuem um significado aos leitores. Segundo Cosson (2014, p. 34), ao

tratar do tema letramento literário,

é necessário a distinção entre contemporâneo e atual, mesmo que usemos os dois termos como sinônimos na adjetivação da produção literária. Obras contemporâneas são aquelas escritas e publicadas em meu tempo e obras atuais são aquelas que têm significado para mim em meu tempo, independentemente da época de sua escrita e publicação.

Apesar de sua importância e atualidade, os clássicos *Iliada* e *Odisseia*, de Homero, não são as únicas referências para o autor. Em *A maldição do Titã*, quando Percy Jackson enfrenta o Leão da Nemeia, é impossível não lembrar Hércules e seus 12 trabalhos, assim como quando lhe é imposta a tarefa da limpeza dos estábulos, em *A batalha do labirinto*. O que falar de semelhanças com Jasão e os argonautas, na busca do velocino de ouro, em *O mar de monstros*, ou ainda com Perseu, no confronto com a Medusa em *O ladrão de raios*. *A batalha do labirinto* seria inviável sem uma remissiva ao labirinto do Minotauro, construído por Dédalo e seu filho, Ícaro. Por fim, o que dizer da presença de Cronos e dos Titãs na história de Rick Riordan, como se tivessem recém-saídos da *Teogonia* de Hesíodo.

Há na obra de Rick Riordan uma polifonia de vozes. Com criatividade e a marca de seu tempo, diferentes enunciados somam-se numa relação dialógica com os leitores na formação de novos enunciados. Talvez resida aí, entre outras, a fórmula de sucesso do autor. Daí a importância do arcabouço literário de outras épocas, especialmente o dos clássicos, tanto para escritores como para leitores, enquanto patrimônio cultural.

## REFERÊNCIAS

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra C. A. **Patrimônio histórico e cultural**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

HOMERO. **Iliada**. Tradução e adaptação de José Angeli. São Paulo: Scipione, 2010.

\_\_\_\_\_. **Iliada**: em verso. Tradução de Odorico Mendes. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., [s.d.].

\_\_\_\_\_. **Odisseia**: em verso. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

MAGNE, Augusto. Prefácio. In: HOMERO. **Iliada**: em verso. Tradução de Odorico Mendes. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., [s.d.].

NUNES, Carlos Alberto. A questão homérica. In: HOMERO. **Iliada**: em verso. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 6. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

\_\_\_\_\_. Prefácio. *In*: HOMERO. **Odisseia**: em verso. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

PINHEIRO, Marcus Reis. *In*: HOMERO. **Odisseia**: em verso. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

RIORDAN, Rick. **O ladrão de raios**. Tradução de Ricardo Gouveia. 2. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009a. v. 1. (Percy Jackson & Os Olimpianos).

\_\_\_\_\_. **O mar de monstros**. Tradução de Ricardo Gouveia. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009b. v. 2. (Percy Jackson & Os Olimpianos).

\_\_\_\_\_. **O último olimpiano**. Tradução de Raquel Zampil. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010. v. 5. (Percy Jackson & Os Olimpianos).

\_\_\_\_\_. (Org.). **Semideuses e monstros**. Tradução de Rafael Gustavo Spigel e Janaína Senna. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

# CAPÍTULO 7

## DESVELANDO O MISTÉRIO DA CRIAÇÃO: LISETE NAPOLEÃO E RIBAMAR GARCIA

*Data de aceite: 01/03/2021*

*Data de submissão: 18/12/2020*

**Raimunda Celestina Mendes da Silva**

Universidade Estadual do Piauí – UESPI

Coordenação de Letras/Português

Teresina – Piauí

<https://lattes.cnpq.br/3328981487813298>

**RESUMO:** O artigo procurou entender o processo de criação de dois escritores piauienses, assim como o exercício da imaginação contribuiu para o processo estético deles. Observou-se também como nos dias atuais eles lidam com os manuscritos em formato digital, com a preservação de documentos, com a importância de se estudar hoje os manuscritos. Para isso, lançou-se mão de entrevistas de Lisete Napoleão e Ribamar Garcia, de discussões dos estudos em Crítica Genética e da Crítica Literária. Como fundamentação teórica, tomou-se como ponto de partida as discussões de Willemart, Romanelli, Machado, Moraes, e outros teóricos dos temas em pauta, procurando uma ampla visão para exemplificar e apresentar algumas possibilidades de interpretação.

**PALAVRAS - CHAVE:** Crítica Genética; Lisete Napoleão; Ribamar Garcia; Manuscrito; Formato digital.

### UNVEILING THE MYSTERY OF CREATION: LISETE NAPOLEÃO AND RIBAMAR GARCIA

**ABSTRACT:** The article sought to understand the creation process of two writers from Piauí, as well as how imagination exercise contributed to their aesthetic process. It was also observed how today they deal with manuscripts in digital format, with the preservation of documents, with the importance of studying manuscripts today. To this end, interviews with Lisete Napoleão and Ribamar Garcia, discussions of studies in Genetic Criticism and Literary Criticism were used. As a theoretical foundation, the discussions of Willemart, Romanelli, Machado, Moraes, and other theoreticians on the topics at issue were taken as a starting point, seeking a broad view to exemplify and present some interpretation possibilities.

**KEYWORDS:** Genetic Criticism; Lisete Napoleão; Ribamar Garcia; Manuscript; Digital format.

Philippe Willemart em artigo de 2008, chama atenção para o desafio de se entender hoje a Crítica Genética, tendo em vista a percepção dos membros da antiga APML (Associação dos Pesquisadores em Manuscrito Literário), hoje APCG (Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética). Para ele, não cabia apenas aglomerar estudiosos dos manuscritos literários, mas sim alguns estudiosos que abrangem “o universo sem fim da criação humana; e que o objeto da crítica genética se concentra no estudo dos processos de criação e que a crítica

genética ainda é possível na era do computador” (WILLEMART, 2008, p.1)

O que dizer hoje doze anos depois? Os questionamentos serão os mesmos? É relevante ainda estudar manuscritos atualmente? Como se preservam documentos digitais tendo em vista a existência de *hacker*? O que se entende por manuscrito nos dias atuais? No Piauí, alguns escritores afirmam que não guardam os manuscritos; outros, que não se preocupam com isso. O poeta e cônsul Alberto Vasconcellos da Costa e Silva afirma que seu pai, o poeta amarantino Antônio Francisco da Costa e Silva, não guardava nada, que é difícil fazer um museu sobre ele: “não guardava livros, não guardava coisa nenhuma. Meia dúzia, uma dúzia de fotografias era o espólio de lembranças dele”. (Revista *Revestrés*, n.45, 2020)

Machado (2005) comenta sobre os manuscritos que Mário de Andrade salvaguardou; muitos, chegavam-lhe de maneiras distintas: a maioria encaminhada pelos próprios escritores, alguns por terceiros, sem contar os textos raros, que ele procurava obter. Mário de Andrade preocupava-se por esses textos, e aos tê-los na sua biblioteca como colecionador, “transforma-os em objeto do prazer do seu olhar, da sua leitura ou, de seu trabalho de crítico”, nas palavras de Machado (2005, p.14).

A escritora afirma que Mário de Andrade fazia modificações nos textos resultantes dos manuscritos a partir de sua leitura e das sugestões que ele fazia nas notas marginais, chegava a transformar os “textos alheios”, por conseguinte, tornava-os em “outros”, atuando como coautor, à revelia ou com pleno consentimento de quem o procurava”. (Ibidem, p. 14) No âmbito da Crítica Genética, as notas feitas por Mário de Andrade orientavam, previamente, a escrita de cartas e artigos destinados aos escritores.

Os manuscritos demonstram uma forma de memória e um método criativo que reflete um momento cultural que preserva a memória de seu tempo, testemunhando processos significativos de escritura além de suportes e meios de escrita dos literatos cujo intuito é proteger do esquecimento. A intimidade da criação, assim como as marcas do estilo de época do seu tempo, a ambiguidade da representação da obra literária e seu processo de criação e algumas questões que inquietam os pesquisadores em Crítica Genética na atualidade, pois se sabe que não existe um único objeto definível na criação artística, há várias interpretações e possíveis visões de um ou de múltiplos objetos, isto é, não existe uma linearidade e sim a imprevisibilidade desses fenômenos, não existe obra literária acabada, mas sim a representação de um processo de criação acabado de uma obra em prosa ou verso, temporariamente, o leitor ou o crítico nunca desvelará a sua totalidade a sua gênese. Romanelli (2014) afirma que “o leitor nunca poderá ter conhecimento completo da gênese, mas somente conseguirá acesso a um conhecimento parcial da obra” (p. 138) interessa, portanto aqui refletir sobre questões relevantes para a crítica genética no século XXI, tendo como subsídios entrevistas com os escritores Lisete Napoleão e José de Ribamar Garcia, concedidas por e-mail para este artigo, bem como suas produções literárias.

Nascida em Floriano-Piauí, Lisete Napoleão Medeiros é uma escritora identificada

com a cultura regional, constando em sua produção: contos, hinos, poemas, crônicas. A carreira da autora começou em 1995, com o lançamento de *Quem conta um conto, aumenta m ponto*, obra a que se seguem *Estórias que ouvi* (1997), *Uma estória atrás da outra* (2002), *Zamba* (2004), *Um brinde à vida* (20014), *Piauiense, sim senhor* (2017), *Coisas do amor* (2019), *Dizer por que dizer* (2019), *Língua Portuguesa* (2019).

A personalidade literária de Lisete Napoleão consiste no diálogo com as lendas, as credences do sertão, os causos e a sensibilidade com que trata os poemas com métrica livre, versos brancos estruturados sem o rigor formal da poesia clássica. Fiel às suas convicções ideológicas, a escritora mantém uma relação intensa com suas terras (Floriano, Campo Maior, Teresina), seu tempo, e, principalmente, preocupada em registrar os causos ouvidos, em resgatar outros e em registrá-los. Moraes (2009) denominou-a de:

a nossa Rainha do folclore pelo esforço para resgatar fontes, lendas e credences populares do Piauí transmitida pelo povo que viu, ouviu, imaginou e/ou reproduziu. [...] tem a coragem de resgatar as histórias nascidas da inteligência criativa do nosso povo. (p. 7)

José Ribamar Garcia é de Teresina, capital do Piauí, reside no Rio de Janeiro. Sua produção literária transita pelos gêneros: crônica, conto, romance e novela. Estreou em 1981 com *Imagem da cidade verde*, livro de crônicas com marca memorialística, um “roteiro sentimental-histórico-cultural” da capital piauiense. Segundo Cunha e Silva:

Ao pintar a paisagem natural e urbana piauiense, fácil é constatar a força narrativa de Ribamar Garcia à qual não faltam a riqueza de referências a tipos de moradias, descrições precisas de gente e lugares reais, anotações pitorescas do folclore, incluindo no âmbito da linguagem, adágios, canções populares, frases sentenciosas, mitos, assombrações etc. Descrivendo a natureza áspera e ao mesmo tempo pitoresca do Piauí, muitas vezes serve-se de uma prosa de traços líricos, seja pelo apurado uso da linguagem, fluente, objetiva de forte teor de oralidade. (2017, p.52)

Em *Conversa sobre poesia*, Schlegel (1994) assinala que:

O poeta não deve satisfazer-se com o legado, em obras duradouras, da expressão da poesia que lhe é inata e característica. Ele precisa sempre almejar uma ampliação de sua poesia e de sua visão de poesia, aproximá-las do mais alto que é possível na terra. [...] Ele o conseguirá, quando tiver encontrado o centro na comunicação com aqueles que também o encontrarem, vindo de outros caminhos e de suas maneiras. **O amor precisa ser correspondido, precisa se um contra-amor.** (p.30-31, grifo do autor)

A obra da poetisa inquieta o leitor a não se satisfazer somente com o texto literário, mas leva-o a transformá-lo como se observa no depoimento de Castelo Branco no Prefácio de *Um brinde à vida*:

A palavra de seus poemas “Coisas do amor” e “Meu corpo pede teu corpo” e em quase todos são velhas conhecidas que se renovam e transfiguram na

música inquietante de significado múltiplo. As palavras se juntam e se animam na beleza da mensagem surpreendente "Bate, bate coração, bate!". (2014, p. 12)

#### O comentário é corroborado por Branco que diz:

Com certeza, ela consegue fazer o leitor, ávido de saber o conteúdo das estórias e fica feliz, certíssimo de haver inundado seu pensamento, sua memória, de fantasmas, de figuras impressionantes, de coisas absolutamente inverossímeis. Eis a nosso ver, o melhor destas estórias... daí, o valor do livro enfocado: a autora transporta seu leitor a participar daquele mundo irreal, vagando o pensamento e o espírito. (2004, p.8)

Por meio da escrita, a mensagem impulsiona a reflexão ampliando-a e aprofundando-a ou como nas palavras de Olson, Torrance (1996) de que "a escrita é importante em termos de realização do que possibilita às pessoas: o alcance daquilo que objetivam ou a produção de novos objetivos" ( p.14). A declaração dos escritores sobre seus processos de criação, corrobora com a afirmação de Lisete Napoleão e José Ribamar Garcia sobre como acontece o ato de escrever, respectivamente:

#### Lisete Napoleão (Informação verbal):

Não há uma regra ou um rito para começar a escrever e muitas vezes brota da alma a qualquer hora ou dia. Sou eclética no meu escrever, na minha forma de ver e repassar o meu propósito como escritora. Vai depender do que me inspira ou instiga, a produzir, se prosa ou poesia. Dependendo do "tema" ou tipologia textual, tenho meus pseudos ritos para iniciar a escrita. (NAPOLEÃO, 2020)

#### Para José Ribamar Garcia (Informação verbal):

Surge uma ideia, casual ou motivada, que vai se arrumando no pensamento, crescendo, evoluindo, enquanto vou alimentando-a. Uma vez visualizada, formada, concretizada, passo-a para o papel e a desenvolvo com anotações. Feito isso o texto vai para o computador e aí então trato, vamos dizer assim, do acabamento, reescrevendo, aumentando, cortando, enxugando, polindo, até sentir que está completo e que me satisfaz. Ou seja, começo no manuscrito e conluo no computador. (GARCIA, 2020)

#### Em outra entrevista, o escritor assim se reporta sobre o mesmo tema:

Isso é complicado, porque escrever é uma necessidade, se eu não escrever, até digo, viro bipolar. É a maneira de me retirar do mundo real pro mundo mais, que eu imagino melhor ou pelo menos fugir momentaneamente do mundo real, a literatura me ajuda nisso. Então essa necessidade é um desabafo... eu sinto, vem uma ideia, essa ideia deixo amadurecer um pouco, depois boto essa ideia no papel, depois ao colocar no papel ai começa um trabalho miserável, que é de polir, de aumentar, diminuir, de cortar, até de rasgar e jogar fora porque não saiu direito, eu fico horas e horas nisso. Quando eu acho que ela tá boa, eu boto no papel, ai quer dizer: eu paro de mexer nela. O olhar depois o texto pra ver se tá bem, se o português tá correto, se as formações tão correta, as frases tão dando harmonia, se aquela palavra tá adequada, isso



aí é uma obsessão miserável, masturbação mental que aquela palavra não tá encaixando. Você sabe que não tá bom, mas eu não estou achando como vai ficar boa. O enunciado que você fez é bravo (risos). (GARCIA, 2019)

As ações dos escritores estão postas no papel, refletindo suas ideias e suas visões de mundo através da arte literária e “o homem que lê se transplanta para o lugar do texto, alterando o seu ponto de vista sobre todas as coisas”, nas palavras de Queiroz (2005, p. 13).

No final do século XX, surge uma nova forma de comunicação entre as pessoas. O hábito de escrever cartas, textos técnicos dão lugar às correspondências virtuais. Chartier (1999) declara que:

A inscrição do texto na tela cria uma distribuição, uma organização, uma estruturação do texto que não é de modo algum a mesma com a qual se defrontava o leitor do livro em rolo da Antiguidade [...] ou o leitor medieval, moderno e contemporâneo do livro manuscrito ou impresso, onde o texto é organizado a partir de sua estrutura em cadernos, folhas e páginas. O fluxo sequencial do texto na tela, a continuidade que lhe é dada, o fato de que suas fronteiras não são mais tão radicalmente visíveis, como no livro que encerra, no interior de sua encadernação ou de sua capa, o texto que ele carrega, a possibilidade para o leitor de embaralhar, de entrecruzar, de reunir textos que são inscritos na mesma memória eletrônica: todos esses traços indicam que a revolução do livro eletrônico é uma revolução nas estruturas do suporte material do escrito assim como nas maneiras de ler. (CHARTIER, 1999, p. 12-13)

Vale ressaltar que o comportamento do leitor quer seja da tela, quer seja o antigo, se assemelha diante do objeto de leitura, apesar de alguns teóricos acharem que o leitor da tela é mais livre porque existe um distanciamento maior com relação à escrita na tela. O que dizer do escritor quando opta pelo texto eletrônico? Que preocupação terá com os manuscritos? O que fazer para preservá-los? Qual o impacto das novas tecnologias para o projeto estético dos escritores no século XXI?

As questões apontam para uma série de dúvidas, é salutar observar o que dizem Lisete Napoleão e Ribamar Garcia (Informação verbal), respectivamente, sobre os temas:

Tenho uma experiência com o livro eletrônico de minha autoria, entretanto credito isto à falta de interesse ou curiosidade minha; o que provavelmente irei sanar nos próximos meses, pois, já há contatos com editores para o E-book .

Creio que na publicação eletrônica, os custos sejam menores e os direitos autorais sejam divididos com o provedor do site responsável, pela venda e distribuição, processo normal em qualquer negociação. (2020)

Para Garcia:

A forma eletrônica de livro é muito interessante e salutar, porque é uma maneira de se atingir um maior público de leitores. Creio que o custo do livro eletrônico é menor do que o da impressão do livro físico, face as menos

etapas de elaboração (capas, revisões, diagramações e outras fases). Por consequência, os direitos autorais tem um percentual menor, mas o autor ganha na quantidade.

Minha experiência tem sido satisfatória, na medida em que meus textos têm tido mais acessos e com uma divulgação automática. (2020)

A revolução do livro eletrônico e a cibercultura causaram impactos nos comportamentos e nas formas de leitura, causando transformações que exigem um olhar atento por parte de todos: autor e leitor, exigindo novos conhecimentos e habilidades.

Uma das inquietações dos pesquisadores em arquivos literários é sobre as formações dos acervos e preservação desse material desse material. Da Costa e Silva, por exemplo, não guardou nenhum manuscrito, nenhuma entrevista; hoje, o material multimidiático, como: imagens televisivas, vídeos, filmes, textos de blogs, imagens de saraus literários, o material produzido pelos estudiosos da obra do autor, tudo isso resulta em uma heterogeneidade dos materiais. Marques (2007) declara que:

a multiplicidade de discurso – teórico, histórico, crítico, ficcional, memorialístico, biográfico, autobiográfico, epistolar, etc – que tais acervos mobilizam, exteriorizam, e cujos limites se revelam cada vez mais tênues, propiciando contaminações de uns pelos outros.(2007, p. 18)

O arquivo, por seu caráter aberto e inacabado, leva o pesquisador ao uso de uma metodologia transdisciplinar envolvendo vários saberes desde,

a arquivística e ciências da informática, da museografia e cenografia, da informática e performática, da física e química, da história e sociologia, a par dos saberes atinentes ao campo próprio dos estudos literários: teoria, crítica, história e comparativismo literário. (Ibidem, p. 21)

O interesse por arquivo e construção da memória no contexto das novas tecnologias, aumenta a contribuição dos leitores que interagem com comentários *on-line*, estabelecem *links*, o que configura em uma escrita interativa, “a diversas mãos, em espiral, porque de um *blog* partem *links* para outros, criando-se uma ampla rede de comentários e relatos, declara Viegas”.(2008, p.5)

O deslocamento dos textos da tela do computador para as páginas impressas dos livros, adiciona versões diferentes de um mesmo texto, em diferentes fases de elaboração de publicação, mas muitos escritores ainda não usam o computador e a internet para elaborar os manuscritos e/ou divulgar suas produções,

Em carta a Vicente Guimarães, Guimarães Rosa declara: “Adotei naturalmente o processo de acumular material e afiar as ferramentas, à espera de momentos propícios e decisivos quando a oportunidade passa perto e a gente tem de segurá-la com a mão firme, doidamente”. (Carta a Vicente Guimarães, 3 jun. 1939).

O excerto reflete a preocupação do escritor em lançar curiosidade ao leitor para

que queira ler o livro e também descobrir o que acontece antes da publicação, portanto a dinâmica dos manuscritos conduz à interpretação literária e às etapas do processo de produção.

Como preservar os arquivos para garantir a memória? Sabe-se que o objetivo de preservação não é somente garantir a permanência do objeto, mas propiciar o acesso a ele. Conway (2001) comenta que “é importante destacar que preservar não é simplesmente garantir o acesso, mas também oferecer uma descrição do objeto a ser preservado”. Já Belloto e Camargo (1996) afirmam que “preservação é a função arquivística destinada a assegurar as atividades de acontecimento, armazenamento, conservação e restauração de documento”. (p.69) De nada adianta a conservação se a comunidade não conhece ou tem acesso a ele.

O patrimônio digital (documentos criados originalmente em formato digital) é um dos focos dos pesquisadores da área, hoje, quanto à sua preservação, porque há o envolvimento de profissionais de diversas áreas e de estudos e definição de conceitos e técnicas para a identificação, preservação, avaliação e certificação da autenticidade e da integridade dos documentos. A conscientização sobre a importância de preservação digital cabe tanto ao usuário quanto ao escritor.

José Ribamar Garcia diz o seguinte: “Não utilizo nenhuma estratégia de preservação ou gerenciamento dos manuscritos digitais. Publicado o livro, fico apenas com os exemplares”(2020). Enquanto Lisete Napoleão: “Costumo preservar os originais em HD externo e também em *pen drive*, além de deixa-los em pasta no PC”.(2020)

Documentos digitais são suscetíveis de manipulações e alterações. O que pode causar desconfiança quanto à sua validade; nem todos os usuários têm essa desconfiança, interessa-lhes o acesso ao documento, mas cabe à instituição que os guarda, divulgar, cumprindo o dever da transparência. Isto se dá quando os arquivos estão sob a tutela de uma instituição pública ou privada.

É importante ressaltar que os escritores nem sempre possuem um arquivista à sua disposição para orientá-los, nem fazem cursos, oficinas de preservação e conservação de manuscritos e arquivos, às vezes, não há preocupação com o uso do computador quando outras pessoas usam o mesmo aparelho. O escritor José Ribamar Garcia afirma:

Embora o meu computador seja compartilhado com outra pessoa, somente eu acesso meus arquivos, além de manter uma cópia do texto que estou trabalhando. Mesmo assim, já me aconteceu um acidente quando trabalhava no livro “Filhos da Mãe Gentil”. Não sei como, todo o texto sumira da tela. Provavelmente, devo de ter batido errado no teclado. Perdi metade do que havia escrito. Como resolvi? Com a ajuda da memória, passei noites reescrevendo. Aliás, fato pior,

sucedeu com o contista João Ant3nio, quando o manuscrito de “Malagueta, Perus e Bacanaço” foi devorado por um inc3ndio na sua casa. Ele, persistente,

reescreveu todo o livro numa seção da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em São Paulo e o livro foi publicado em 1963. (2020)

Lisete Napoleão declara que seu computador é “multiuso” e vez por outra há “sócios” no teclado e que:

Felizmente nunca aconteceu “acidente” com as minhas produções literárias e ainda que houvesse, estou precavida, tenho cópias no *e-mail*, no HD externo e *pen drive*. Geralmente, meus textos ficam numa pasta no próprio PC e se há necessidade de buscar algum texto deletado para reconstrução, o faço sem problema. Mesmo vindo de uma geração do mimeógrafo e da máquina de escrever, hoje tenho como coadjuvante na materialização do pensamento através da escrita, também preservo o texto impresso. (2020)

Dessa forma que os escritores se portam, a sobrevivência da memória por eles registrada fica ameaçada por fenômenos naturais, por ação provocada pelo homem. Cabe a eles escolherem estratégias, que levem em conta aspectos sociais, tecnológicos, legais, econômicos e organizacionais de modo que assegurem as condições essenciais para o processo de preservação. É salutar lembrar que se faz necessário armazenar informações sobre o contexto em que o documento foi criado e no qual foi depositado.

O avanço tecnológico requer que se ponha em prática estratégias de preservação de manuscritos, embora não exista ainda unanimidade sobre a melhor estratégia de preservação. No Piauí, muito se tem a fazer, existem projetos incipientes que tratam da digitalização de obras de alguns escritores, faltam *sites* ou repositórios que possibilitem o acesso a esse patrimônio e que se mantenha íntegro e autêntico.

Lisete Napoleão e José Ribamar Garcia ao apresentarem um pouco da trajetória de suas vidas literárias, dos labirintos dos seus processos de criação, de seus sonhos, dos cuidados com suas produções, seus jeitos de produzirem, suas fantasias, desvelam para seus leitores como organizam e dão forma ao caos que antecedem a concretização de um conto, um romance, uma crônica, um poema. José Ribamar Garcia assim se manifesta:

com relação ao processo de criação, já transformei alguns sonhos em peças literárias. Só que o clima emocional que me vem é sempre outro. A emoção e a sensação não são as mesmas do sonho. E a peça sempre acaba incompleta. Pode até estar bem escrita, bem interessante, mas para mim sempre frustrante, porque incompleta. Já aconteceu de despertar e voltar a dormir em busca daqueles sentimentos, mas nunca os consegui. Jamais pude descrever as mesmas emoções. E essas tentativas só aumentam a frustração. Curioso, não? (2020)

Escrever para Lisete Napoleão é:

ESCREVER

Bem ou mal escrever me dá alegria e prazer

Tendo a coerência e coesão como explosão

Traço e formato contos, crônicas e canções

Elevo e levo minhas emoções ao outro ser

Mesmo diferente na tipologia, gênero textual

Vou agrupando ideias e rebuscando você

Importa-me rabiscar, escrever, documentar

Sentimentos, saber, experiência de vida

Alegria imensa e intensa de meu alegre viver ((2019, p. 35)

O texto pronto, publicado é “doado” ao leitor que fará dele sua propriedade; portanto resta ao criador se immortalizar na sua obra, pois o mundo por ele criado é único, é um processo de libertação, despertando no público um retorno emocional, pois seu percurso literário abrange marcas de literatura e história de vida que constituem a identidade profissional do escritor na sua atuação sobre a construção do imaginário.

## REFERÊNCIAS

BELLOTTO, H. L., CAMARGO, A. M. de A. **Dicionário de Terminologia Arquivística**. São Paulo: AAB-Núcleo Regional de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, Departamento de Museus e Arquivos, 1996.

BRANCO, Nerina Castelo. Prefácio. In: NAPOLEÃO, Lisete. **Uma estória atrás da outra**. Teresina: Babylândia, 2004.

Carta a Vicente Guimarães. In: VIEGAS, Ana Cláudia. **Arquivando o presente: construção e pesquisa de acervos sobre a ficção brasileira contemporânea**. 2008. Abralic. Disponível em: [www.abralic.org.br/evetos/cong.2008/anais-on-line-simpósios/pdf/035/ANA\\_VIEGAS.pdf/](http://www.abralic.org.br/evetos/cong.2008/anais-on-line-simpósios/pdf/035/ANA_VIEGAS.pdf/)

CASTELO BRANCO, Homero. Prefácio. In: NAPOLEÃO, Medeiros. **Um brinde à vida**. Teresina: Edição do autor, 2014.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Trad. Reginaldo Carvalho Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial/ Editora da UNESP, 1999

CONWAY, Paul. **Preservação no universo digital**. 2. ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001.

COSTA E SILVA, Alberto Vasconcellos da. Entrevista. **Revista Revestrés**, n. 45, p. 20, mar./abr., 2020.

FILHO, Francisco da Cunha e Silva. O contista, suas recorrências e variantes temático-formais. In: **Contos Selecionados de José Ribamar Garcia**. Rio de Janeiro: Litteris, 2017.

GARCIA, Ribamar. Entrevista concedida à Raimunda Celestina Mendes da Silva, Rio de Janeiro, 19 abr. 2020 [Entrevista concedida por e-mail].

GARCIA, Ribamar. Entrevista concedida a Jefferson de Sousa Alves, aluno de PIBIC/UESPI, Teresina, 19 out. 2019.

MACHADO, Márcia Regina Jaschke. **Manuscritos de outros escritores no arquivo de Mário de Andrade**: perspectivas de estudo. 2005. 183f. Dissertação (Mestrado do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2005.

MARQUES, Reinaldo. **O arquivo literário como figura epistemológica**. Matraga. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, ano 14, n. 21, p. 13-23, jul./dez. 2007

MORAES, Herculano. Introdução necessária. In: Uma estória atrás da outra. NAPOLEÃO, Lisete. Teresina: Babylândia, 2009.

NAPOLEÃO, Medeiros. **Coisas do amor**. Teresina: Diário do Povo, 2019.

NAPOLEÃO, Lisete. Entrevista concedida à Raimunda Celestina Mendes da Silva, Teresina, 20 abr. 2020 [Entrevista concedida por e-mail].

OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy. (Org.). **Cultura escrita e oralidade**. São Paulo: Ática, 1996.

QUEIROZ, Rita de C. R. de. **A informação escrita**: do manuscrito ao texto virtual. In: Informação, conhecimento e sociedade digital. VI CINFORM – ENCONTRO NACIONAL DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO. Salvador, 2005. Disponível em: [http://www.cinform.ufba.br/vi\\_anais/docs/RitaQueiroz.pdf](http://www.cinform.ufba.br/vi_anais/docs/RitaQueiroz.pdf). Acesso em 22 de abril de 2020.

ROMAELLI, Sérgio. **Leitura da criação**: os manuscritos literários como um sistema complexo. In: **Revista da Anpoll**. n. 36, p. 132-159, Florianópolis, jan./jun. 2014. Disponível em: [www.revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/698/737](http://www.revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/698/737). Acesso em: 20/04/2020.

SCHLEGEL, F. **Conversa sobre poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

VIEGAS, Ana Cláudia. **Arquivando o presente**: construção e pesquisa de acervos sobre a ficção brasileira contemporânea. 2008. Abralic. Disponível em: [www.abralic.org.br/evetos/cong.2008/anais-onlinesimposios/pdf/035/ANA\\_VIEGAS.pdf](http://www.abralic.org.br/evetos/cong.2008/anais-onlinesimposios/pdf/035/ANA_VIEGAS.pdf). Acesso: 27-04-2020

/

WILLEMART, Philippe. **A crítica genética hoje**. In: *Alea*, v. 10 n. 1 Rio de Janeiro jan./jun. 2008. Disponível em: [http://scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2008000100010&Ing=pt&tng=pt](http://scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000100010&Ing=pt&tng=pt). Acesso em 15.abr.2020.

## DO DESLOCAMENTO VIVIDO AO DESLOCAMENTO NARRADO EM PROSA: UM ESTUDO SOBRE A PRODUÇÃO DE DIFERENÇA NA LITERATURA

Data de aceite: 01/03/2021

Data de submissão: 07/01/2021

### Fernando Sampaio Campos

Universidade Federal do Pará, Belém, Pará.  
<http://lattes.cnpq.br/3434831001312274>

### Rubens da Silva Ferreira

Universidade Federal do Pará, Belém, Pará.  
<http://lattes.cnpq.br/1179934046983248>  
<https://orcid.org/0000-0002-2739-1182>

**RESUMO:** O estudo tem como objetivo identificar, com base na experiência do deslocamento na forma de prosa autobiográfica, quais são os efeitos decorrentes do contato com a cultura do *outro*. Nesta direção, personagens reais são analisados sob a ótica da produção de diferença, em um exercício conceitual desenvolvido com base nos trabalhos de Gregory Bateson e de Benedict Anderson. A metodologia está fundamentada na pesquisa bibliográfica sobre o gênero chamado literatura de viagem e o conceito de informação, elementos centrais na compreensão dos processos pelos quais a experiência de viver em outro país viabiliza diferentes tipos de mudança no nível infocognitivo das pessoas, resultando, entre outras coisas, nas mutações da identidade, do modo de ser e de perceber a cultura do *outro*. O *corpus* do estudo é formado por três livros: “De moto pela América do Sul: diário de viagem”, de Ernesto Che Guevara; “Transplante de menina: da rua dos navios à rua Jaguaribe”, de Tatiana Belinky;

e “Sete Anos no Tibet”, de Heinrich Harrer. Os termos significativos presentes nos discursos dos autores-personagens foram submetidos à Análise de Conteúdo (AC), conforme orientações metodológicas de Laurence Bardin. Os resultados demonstram que os autores-personagens tornaram-se *outros* ao longo da experiência do deslocamento vivida em outro país, na medida em que conheceram novos modos de viver, de pensar, de falar, de agir e de ser. Nessas narrativas sobre experiências concretas, o processo de conhecer e de aprender vivendo em outra realidade espaço-cultural é marcado por dificuldades de toda ordem, tal como o choque cultural e de valores, o que leva os autores-personagens a repensarem e a reelaborarem as representações sobre si mesmos, sobre o país de acolhida e sobre o país de origem.

**PALAVRAS - CHAVE:** Deslocamento. Literatura. Diferença. Informação.

### FROM DISPLACEMENT EXPERIENCED TO DISPLACEMENT NARRATED IN PROSE: A STUDY ABOUT THE PRODUCTION OF DIFFERENCE IN THE LITERATURE

**ABSTRACT:** The purpose of this study is to identify, based on displacement experience in the form of autobiographical prose, what effects resulting from contact with the culture of the other. In this sense, real characters are analysed from the producing perspective of the difference, in a conceptual exercise, developed based on the writings of Gregory Bateson and Benedict Anderson. The methodology is based on bibliographic research using the literary genre

called travel literature and the concept of information. Central elements in understanding the processes by which the experience of living in another country enables different types of change in the people's info cognitive level, resulting, among others things, changes in the identity, way of being and perceiving the culture of the other. The study corpus is based on three books: "The Motorcycle Diaries: A Journey Around South America" by Ernesto Che Guevara; "A girl's transplanting: from the street of the ships to the Jaguaribe's street" by Tatiana Belinky; and "Seven Years in Tibet" by Heinrich Harrer. The significant terms present in the authors-characters speeches were submitted to Content Analysis (CA), according to methodological guidelines of Laurence Bardin. The results showed that the authors-characters had become another throughout the experience of displacement lived in another country, as they have discovered new ways of living, thinking, speaking, acting and being. In these narratives, about concrete experiences, the process of knowing and learning, living in another cultural-space reality is marked by difficulties of all kinds, such as cultural shock and values, which leads the authors-characters to rethink and re-elaborate representations about themselves, about the host country and about the country of origin.

**KEYWORDS:** Displacement. Literature. Difference. Information.

## 1 | INTRODUÇÃO

*Quem viaja tem muito que contar*

Walter Benjamin (1936)

A paisagem do deslocamento humano é bastante ampla. Na atualidade ela vem ocupando cada vez mais espaço na mídia, no debate político, econômico, jurídico e acadêmico em função das novas dinâmicas da mobilidade internacional, constituindo-se em objeto com possibilidades de investigação em diferentes áreas do conhecimento. No mundo real concreto, no cinema e mesmo na literatura os deslocamentos entre países figuram como experiências desencadeadoras de processos de mudança em quem os vivencia. Pode-se dizer que essas alterações na dimensão psicossocial das pessoas surgem como o resultado do contato com a novidade, do encontro aberto no tempo e no espaço com a cultura do *outro*<sup>1</sup>. Nessa experiência, as análises produzidas na academia precisam levar em consideração as muitas motivações que inspiram o deslocamento, uma vez que tais variáveis são capazes de influenciar de forma positiva ou negativa as condições para as transformações que se desencadeiam no nível infocognitivo das pessoas.

Os deslocamentos transnacionais sempre fizeram parte da história da humanidade desde que os primeiros humanos modernos deixaram o continente africano em direção ao leste do Mediterrâneo, cerca de 100 mil anos atrás (AYDON, 2011). Acrescente-se a essa experiência os deslocamentos intercontinentais decorrentes das viagens empreendidas na Era das Grandes Navegações, entre os séculos XV e XVII, e das grandes migrações,

<sup>1</sup> O termo *outro*, em destaque, designa genericamente as pessoas desconhecidas no contexto das relações dos autores-personagens, diante das quais eles representam papéis sociais.



entre os séculos XIX e XX. Todos eles promoveram o encontro com outros povos e repercutiram na formação social, econômica e cultural de diferentes países. A vontade humana de se deslocar no espaço geográfico persiste em sua força neste século XXI, mas sob novas condições e motivações. Isto porque o cenário atual foi bastante alterado devido à velocidade das inovações nos meios de transporte e mesmo nas Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC), as quais permitem que as pessoas construam uma base mínima de conhecimento sobre o país de destino, e, assim, planejam melhor as viagens. Como se observa, o cenário global ao qual Augé (2010) se refere como supermodernidade contribuiu para a maior circulação de pessoas em lugares cada vez mais distantes e em menor tempo.

Diante do exposto, o estudo aqui socializado é construído entorno de um *corpus* literário sobre deslocamentos articulado com a noção de *produção de diferença* (BATESON, 2000; ANDERSON, 2008; FERREIRA, 2018, 2020). Como um estudo traçado no campo da Ciência da Informação (CI), adota-se aqui a premissa de Ferreira (2018, 2020) de que o contato com novas informações e conhecimentos desencadeia processos de diferenciação nas pessoas que se lançam à experiência de diferentes formas deslocamento. Melhor dizendo: a vivência construída na sociedade do *outro* coloca as pessoas em contato como novos intangíveis (informação, conhecimento, afetos) que afetam a bagagem infocognitiva<sup>2</sup>. Consequentemente, pessoas que viajam, migram ou que buscam refúgio em outro país têm suas ideias, valores, crenças, hábitos, comportamentos, identidade e/ou imagens mentais preexistentes transformadas no deslocamento pelo espaço geográfico.

As análises produzidas sobre o *corpus* tomado para estudo partem do seguinte questionamento: o que tem a literatura a nos dizer sobre a produção de diferença experimentada nos deslocamentos vividos pelos autores-personagens em narrativas autobiográficas? Que diferenças foram percebidas por eles? As respostas obtidas pelas análises serão apresentadas oportunamente. Antes, porém, importa tratar sobre a estratégia metodológica utilizada.

## 2 | METODOLOGIA

O desenho metodológico deste estudo foi orientado pela abordagem qualitativa na medida em que foi dirigido à identificação, à caracterização e à análise dos processos de diferenciação experimentados pelos autores-personagens, precisamente na experiência do deslocamento vivido e documentado por eles na forma de prosa. O termo *autor-personagem* é empregado neste trabalho em função da dupla relação dos sujeitos com as narrativas: quem se deslocou no espaço geográfico (o personagem) depois publicou a própria história

---

2 De acordo com Ferreira (2017, p. 62), o termo infocognitivo corresponde à "(...) capacidade humana potencial para produzir, processar, comparar, analisar, selecionar, significar, representar, utilizar, compartilhar, atualizar e ressignificar informações e conhecimentos, segundo um processo que ocorre com base nas experiências pessoais e/ou coletivas, vivenciadas em contextos formais e/ou informais nos quais podem ser estimuladas e, assim, desenvolvidas (...)".

(autor). Por conseguinte, aquele que viaja, migra ou que busca o refúgio em outro país é também o responsável intelectual pela materialização na forma *livro* da experiência vivida. Disto decorre que, de um lado têm-se as memórias, os afetos e as diferenças experimentadas pelo autor, e, de outro, a textualização dessa experiência, o que permite ao leitor o acesso aos significados que emergem dos deslocamentos protagonizados por Tatiana Belinky, Ernesto Guevara e Heinrich Harrer.

As evidências foram obtidas do *corpus* constituído de três livros que compartilham em comum o carácter autobiográfico. Conforme Chizzotti (2001), a autobiografia corresponde à história de vida escrita pela própria pessoa ou por outrem. Contudo, independente de quem escreve, o texto autobiográfico exige sempre um esforço de expressão da experiência pessoal, evocando memórias, afetos e informações que permitam o retorno a um tempo vivido e sentido pelo narrador. Neste sentido, trabalha-se aqui com publicações impressas escritas por quem vivenciou, sentiu e produziu significado sobre o deslocamento experimentado no corpo, na alma e na mente. Os livros que integram o *corpus* do estudo são os seguintes: (1) “Transplante de menina” (2008), de Tatiana Belinky; (2) “De moto pela América do Sul: diário de viagem” (2001), de Ernesto Che Guevara; e (3) “Sete anos no Tibet” (2017), de Heinrich Harrer.

A coleta dos dados foi conduzida pela leitura dos livros e pelo registro de fragmentos textuais expressivos que indicassem marcas de processos de diferenciação vividos pelos autores-personagens. No que se refere ao trabalho de registro dos dados foi fundamental o emprego de uma planilha em editor de texto Word estruturada com os seguintes campos:

**a) Dados bibliográficos:** autor; título do livro; tradutor; local de publicação; editora; ano de publicação; edição; número de páginas;

**b) Dados de conteúdo:** nome da(o) personagem; local de partida e local de destino do deslocamento; objetivo do deslocamento; marcas das diferenças indicadas pelo autor-personagem; e citação indicativa da produção de diferença experimentada pelo autor-personagem.

O conjunto dos dados obtido pela leitura das publicações foi submetido à Análise de Conteúdo (AC). Segundo Bardin (2011), a AC corresponde a um conjunto de técnicas aplicadas à análise de comunicações, desdobrando-se nas seguintes etapas: (1) organização da análise; (2) codificação; (3) categorização; (4) e inferência. Nesta etapa do estudo, o foco foi dirigido à construção e à interpretação das categorias elaboradas sobre as informações, os conhecimentos e as diferenças vividas pelos autores-personagens.

Os dados obtidos no estudo foram analisados com base em dois conceitos centrais: produção de diferença e informação. A contribuição teórica sobre a noção de produção de diferença tomou por referência os estudos de Bateson (2000) e Anderson (2008), incorporando também as análises recentes de Ferreira (2018, 2020) e Ferreira, Albagli e Corsini (2018). A base para a compreensão da noção de informação é fornecida pelo próprio Bateson (2000).

No livro intitulado “Comunidades Imaginadas”, Anderson (2008) permite compreender processos de diferenciação ao discutir o papel das viagens e da educação no exterior modificando a subjetividades dos jovens originários das colônias asiáticas que migravam para as metrópoles europeias. Nesses deslocamentos motivados pelo desejo de educação e pela necessidade de formação de um corpo burocrático para o empreendimento colonial, o autor fala das transformações experimentadas pelos colonos nas trocas de informações e de conhecimentos no contato com a cultura do *outro*. Foi o envio dos jovens nascidos nas colônias asiáticas às escolas das metrópoles no século XVIII que permitiu a formação dos *homines novi*, quer dizer, de pessoas qualificadas que retornavam à terra natal não somente para trabalhar na burocracia do Estado colonial, mas também disseminando ideias de enfrentamento ao poder metropolitano e de independência.

A noção de produção de diferença está presente nos trabalhos de Bateson (2000). O antropólogo e linguista inglês dedicou parte da vida dele aos estudos no campo da comunicação humana, procurando compreender as mudanças que resultam do contato com informações capazes de gerar diferença nas pessoas. No livro *Steps to an ecology of mind*, o autor discute que, na articulação entre o individual e o social, a comunicação emerge como uma prática que define aspectos intrapessoais, interpessoais e culturais. Para Bateson, como conteúdo da comunicação, a *informação é aquilo que produz diferença*, isto é, aquilo que modifica as ideias das pessoas que estão em processo permanente de mudança nas interações com outras e com o meio no qual se encontram.

No que diz respeito aos dados obtidos neste estudo, o processo de diferenciação experimentado pelos autores-personagens opera por meio das relações tecidas diante das novas situações que emergem enquanto eles se deslocam pelo espaço geográfico. Essa experiência construída na dinâmica do movimento possibilitou o encontro com o *outro*, resultando em um *learning* indutor de estados de mudança (*change*) indicados, entre outras coisas, pela reconfiguração do modo de ser, de agir, de pensar e de viver. Essa constatação em dados provenientes do material literário encontra consonância na afirmação de Ferreira, Albagli e Corsini (2018, p. 503, grifo nosso) para os quais:

(...) a produção de diferença em Bateson é, indubitavelmente, um *processo relacional*, que não pode prescindir do *outro*. Esse processo relacional se dá no âmbito do que o autor designa como mundo da forma e da comunicação, um domínio que, em contraste com o mundo da substância, da matéria, não invoca coisas, forças ou impactos, *apenas diferenças e ideias*.

Dito isto, este estudo está centrado no esforço de compreender os processos de diferenciação que aparecem na experiência de deslocamento vividas por Tatiana Belinky, por Ernesto Che Guevara e por Heinrich Harrer, tal como será tratado a seguir.

### 3 | RESULTADOS E DISCUSSÃO

Do *corpus* que serviu de fonte à coleta dos dados, obteve-se um total de 124 passagens textuais indicativas de processos de diferenciação identificados nas narrativas dos autores-personagens, conforme registra a **Tabela 1**.

Categorias	Frequência	%
Alterações nas percepções da identidade	32	26
Alterações nas percepções sobre o país de origem	29	23
Alterações nas percepções sobre a sociedade de recepção	33	27
Alterações na percepção do outro	30	24
<b>Total</b>	<b>124</b>	<b>100</b>

Tabela 1 – Categorias de produção de diferença presentes no *corpus* do estudo.

Fonte: Elaborado pelos autores, 2019.

Conforme indicado na **Tabela 1**, os dados foram distribuídos em quatro categorias, a saber:

- a) Alterações nas percepções da identidade:** correspondem às passagens das narrativas nas quais os autores-personagens falam sobre as mudanças percebidas na própria identidade decorrentes da experiência do deslocamento;
- b) Alterações nas percepções sobre o país de origem:** correspondem às passagens das narrativas nas quais os autores-personagens indicam perceber o país de origem de modo diferente após o contato com a realidade social, cultural, política, econômica e natural do país do *outro*;
- c) Alterações nas percepções sobre a sociedade de recepção:** correspondem às passagens das narrativas nas quais os autores-personagens indicam perceber mudanças nas imagens mentais que tinham sobre a sociedade de recepção diante da experiência do deslocamento;
- d) Alterações nas percepções sobre o *outro*:** correspondem às passagens das narrativas nas quais os autores-personagens indicam perceber mudanças nas imagens mentais que tinham sobre as pessoas da sociedade de recepção.

Nos limites destas páginas, apenas algumas das passagens mais significativas do livro de Tatiana Belinky, Ernesto Che Guevara e Heinrich Harrer são trazidas para

discussão, a fim de mostrar ao(à) leitor(a) sobre o que estamos falando sobre aos processos de diferenciação experimentados pelos autores-personagens no contato com novas informações em outra sociedade, em outra cultura.

No livro “Transplante de Menina”, de Tatiana Belinky, tem-se uma narrativa linear construída sobre os acontecimentos rememorados por ela, que decidiu publicar a própria história aos 70 anos de idade. O texto se refere ao período em que a autora-personagem viveu no Leste europeu até os 10 anos, e, posteriormente, à fase de adaptação quando migrou com a família para o Brasil. O livro está estruturado em duas partes: a infância e a viagem ao Brasil, de 1919 a 1929; a chegada a São Paulo (SP) e ao processo de integração vivido entre 1929 e 1933.

O deslocamento relatado por Tatiana Belinky foi motivado pela necessidade de deixar a Rússia por razões comuns à grande maioria dos povos europeus no período entre guerras. A falência da economia e a desintegração social geraram profundas incertezas na Europa, fazendo com que muitas famílias decidissem migrar para outros países, principalmente, para os Estados Unidos da América (EUA) em busca de novos possíveis. Essa realidade não foi diferente para a família Belinky. Entretanto, apesar de a primeira escolha de destino ter sido a América do Norte, eles precisaram mudar de plano devido às restrições que limitavam o número de migrantes com permissão para entrar e permanecer nos EUA. Isso fez com que a família Belinky se deslocasse para o Brasil.

A viagem para o Brasil levou vinte e dois “fascinantes e deslumbrantes dias” (BELINKY, 2008 p.159). A trajetória incluiu a travessia do oceano Atlântico a bordo do navio *General Mitre*, saindo de Hamburgo, Alemanha. Porém, para chegar até lá, a família passou por Riga, na Letônia, seguindo de trem para Berlim, até chegar a Hamburgo, de onde partiram para a cidade do Rio de Janeiro. Depois de uma breve estadia, a família Belinky seguiu viagem para o Porto de Santos, já no estado de São Paulo, para finalmente se estabelecer na capital paulista em setembro de 1929, precisamente na Rua Jaguaribe, no bairro de Santa Cecília, onde Tatiana viveu com os pais e dois irmãos mais novos.

Depois de estabelecida no Brasil, Tatiana Belinky começou a perceber o poder de influência do novo ambiente sociocultural. Na narrativa produzida por ela verifica-se a escolha da arte, mais precisamente, da literatura para expressar o volume de sentimentos represados que experimentou desde a infância em Petrogrado (então São Petersburgo) até a chegada e a permanência no Brasil. Conforme destaca Bateson (1978), a arte representa um potente exercício de comunicação sobre os tipos de inconsciência, o que permitiu a Tatiana Belinky trabalhar em seu livro a dimensão subjetiva da experiência migrante vivida em terras brasileiras.

Como marca de diferença mais forte produzida pelo deslocamento, a autora-personagem reconhece a nova identidade como brasileira. Em São Paulo, Tatiana Belinky entrou em contato com novos modos de ser e de viver que foram progressiva e seletivamente incorporados por ela, na medida em que se familiarizou com o espaço, com as pessoas

e com a cultura. A integração propriamente dita se deu com o casamento, portanto, com a construção de uma família em terras brasileiras que a distanciou do país de origem. Mudança dessa ordem pode ser constatada quando Tatiana Belinky afirma:

[...] então sou – ou fui – imigrante. Mas sou *brasileira* como consta no meu “RG” - casada com brasileiro, com filhos e netos brasileiros: marido santista, filhos e netos e bisnetos paulistanos. E que ninguém venha me dizer que, por ser naturalizada (com jamegão de Getúlio Vargas no meu título de naturalização), eu sou estrangeira (BELINKY, 2008, p.10, grifo nosso).

Note-se que o enlace matrimonial, os descendentes gerados pelo casal e o registro documental são, para Tatiana Belinky, testemunhos de uma nova identidade assumida que se recusa ao arrebatamento à “estrangeiridade”. Diferentemente do que acontece com migrantes e refugiados, para a autora-personagem o retorno ao país de origem não é mais uma possibilidade em função da vida já enraizada no Brasil.

No livro de Tatiana Belinky, outra manifestação da produção de diferença está manifestada na incorporação e no uso de palavras e expressões típicas dos modos de falar no Brasil. Neste sentido, ela assimilou certo traço “abrasileirado” na língua, tal como demonstra em algumas passagens do livro. Em uma delas, Tatiana Belinky admite ter incorporado ao falar “[...] a língua da terra, a do ‘povão’” (BELINKY, 2008, p. 30). Esse dado converge para as observações de Ferreira, Albagli e Corsini (2018) quanto ao aprendizado informal dos migrantes sobre os modos de falar, incorporando sotaques, ritmos e mesmo o tom da voz como estratégias de aproximação da sociedade de recepção. Portanto, as interações cotidianas com os brasileiros produziram diferenças bem acolhidas no vocabulário de Tatiana Belinky.

Da narrativa de uma migrante passamos para a narrativa de um viajante. Em “De moto pela América do Sul: diário de viagem”, o autor-personagem é Ernesto Che Guevara. Ele decidiu sair em viagem com o amigo biomédico Alberto Granado Jiménez para conhecer a América do Sul pela fronteira da Argentina, com o objetivo de chegar até Caracas, capital da Venezuela, passando pelo Chile, pelo Peru e pela Colômbia. A narrativa registrada em prosa resultou da reelaboração das notas do diário de viagem no qual Ernesto registrou as impressões dos lugares por onde passou e das pessoas que conheceu. Durante o deslocamento, em meio a uma atmosfera de aventura e emoção emergiram inquietações existenciais que se traduziram em reflexões sobre múltiplos aspectos da América observados pelo autor-personagem: a “miséria” dos indígenas; a corrupção política; a tirania; o contato com o mar. Esses aspectos surgiram no mundo percebido pelos olhos do jovem Ernesto, então estudante de Medicina e explorador diletante, como ele mesmo gostava de pensar. Enquanto se deslocava de moto pelo espaço geográfico, tudo em volta dele causava surpresa, tristeza, produzia compaixão e oportunizava a construção de uma nova consciência sobre os países visitados, sobre a região e sobre ele próprio.

A imersão cultural permitiu ao autor-personagem percorrer lugares nos quais

observou fatos diversos, interagiu com pessoas, conheceu novas ideias, modos de ser e de se expressar. Tudo isso contribuiu para fazê-lo transcender do perfil burguês e individualista para alguém mais sensível aos problemas sociais. O próprio Ernesto reconhece essa mudança: “Esse *vagar* sem rumo pelos caminhos da nossa Maiúscula América *me transformou* mais do que me dei conta” (GUEVARA, 2001, p. 14, grifo nosso). As transformações foram tão profundas que o levaram a abandonar a Medicina para assumir o papel do controverso Che Guevara, o soldado da Revolução Cubana cuja imagem ficou eternizada na história.

Ao longo das páginas iniciais do livro “De moto pela América do Sul...” percebe-se que o autor-personagem e o companheiro Alberto estão abertos às possibilidades transformadoras da experiência do deslocamento. Essa pré-disposição é fundamental à produção espontânea da diferença no contato com a cultura do *outro*. Como narra Ernesto:

Alberto tirou uma foto de mim em meu uniforme do hospital. Eu estava horrível: abatido, com olhos enormes e com uma barba cuja aparência ridícula não mudou muito nos meses seguintes. É uma pena que tal foto não tenha ficado boa; ela registrou nossa *mudança* de circunstância, nossos novos horizontes, livres das algemas da “civilização” (GUEVARA, 2001, p. 25, grifo nosso).

Embora a produção de diferença ocorra em um primeiro momento de modo inconsciente nas pessoas que vivenciam o deslocamento em outra cidade, estado ou país (FERREIRA, 2018, 2020), quanto mais elas estiverem dispostas a se libertarem dos padrões morais e culturais que carregam consigo, mais intensamente poderão se tornar outras pessoas no contato com a sociedade de recepção.

A viagem intensamente vivida leva o autor-personagem a falar de uma experiência de “morte simbólica”. A autopercepção de Ernesto sobre esse processo aparece no trecho:

A pessoa que tomou estas notas *morreu* no dia em que pisou novamente o solo argentino. A pessoa que está agora reorganizando e polindo estas mesmas notas, eu, *não sou o mesmo que era antes*. Esse *vagar* sem rumo pelos caminhos da nossa Maiúscula América *me transformou mais do que me dei conta* (GUEVARA, 2001, p. 14, grifo nosso).

Notadamente o processo transformador experienciado pelo autor-personagem foi desencadeado pelo contato com outras realidades sociais, políticas e culturais nos países sul-americanos, o que repercutiu nas transformações das subjetividades de Ernesto Che Guevara. De fato, a exposição a informações vivas sobre os países pelos quais passou e dos povos que contactou geraram um tipo de conhecimento que estava para além do que havia aprendido nos livros, contribuindo para os desdobramentos da biografia de Ernesto após a viagem.

As circunstâncias assumem papel preponderante nas transformações profundas do narrador-personagem do livro “De Moto pela América do Sul...”. Neste ponto do texto surgem, no discurso de Ernesto, pensamentos políticos e a vontade de integrar movimentos

voltados às causas coletivas em detrimento dos interesses pessoais que prevaleciam no momento inicial da jornada. Embora não possível vislumbrar a simpatia ou o desejo de associação às ideias comunistas que no futuro farão parte da configuração política e existencial de Ernesto, a narrativa contém uma pista:

Era uma das noites mais frias que eu já havia passado; mas também uma noite que *me fez sentir mais próximo dessa estranha*, para mim pelo menos, raça humana. / Deixando de lado a questão sobre se a “canalha comunista” é perigosa ou não para a saúde de uma sociedade, o que havia florescido nele era nada mais nada menos do que o desejo natural por uma vida melhor, um protesto contra a fome permanente que se transformou em *amor por essa estranha doutrina*, cujo significado real ele não podia sequer imaginar, mas que, traduzida em “pão para os pobres”, tornou-se algo que ele entende e que o *enche de esperança* (GUEVARA, 2000, p. 70-71, grifo nosso).

No trecho acima, pode-se notar o contato sutil com uma influência que marcará as tendências políticas e as ambições ulteriores de Ernesto Che Guevara.

Ao logo de toda a narrativa, Ernesto reflete sobre a experiência do deslocamento. Ele constata em vários trechos do diário publicado como livro o processo de diferenciação daquilo que considerava ser uma identidade pronta. Essa percepção só é possível com base na autoanálise dos efeitos da viagem pelas informações que assimilou. De acordo com Hall (2011, p. 12), o “sujeito previamente, vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornado fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”. Esse aspecto teórico levantado por Hall converge para a noção de produção de diferença em Bateson e Anderson. Assim, quando o narrador-personagem analisa a si próprio, ele consegue identificar mudanças gradativas de ordem existencial, política e sociocultural. E assim Ernesto (2001, p. 57-58, grifo nosso) percebe a si próprio e ao companheiro Alberto: “Agora nós éramos apenas dois vagabundos com mochilas nas costas, a poeira da estrada nos cobrindo, apenas sombras de *nostros antigos egos aristocráticos*”.

Da viagem de Ernesto e Alberto passamos a outro tipo de deslocamento transformador: a experiência do refúgio de Heinrich Harrer. No romance autobiográfico “Sete Anos No Tibet” escrito por ele (2017)<sup>3</sup>, tem-se um processo de diferenciação que transcendeu as questões sociais e alcançou uma dimensão espiritual. A narrativa inicia em tom aventureiro, tornando-se dramática e alcançando níveis de “iluminação” não somente no que diz respeito aos aspectos religiosos da sociedade tibetana, mas ao autoconhecimento vivido pelo autor-personagem com base em uma ideia de espiritualidade mais abrangente, tão sofisticada, cara e marcante na cultura oriental.

Quando chega ao território tibetano, Heinrich ainda conserva muito da postura europeia, isto é, um modo de ser e atitudes que expressam certa superioridade reivindicada por quem vem do mundo ocidental. Ele olhava e tratava os nativos com preconceito e desdém.

3 Publicado em 1952, na Alemanha, em 1953, no Reino Unido, e em 1954, nos EUA.



Todavia, quanto mais se afastava da fronteira em um processo de desterritorialização e reterritorialização, mais ele percebia a nova condição, deixando para trás o fugitivo de guerra que estava em busca de abrigo seguro para sobreviver. Aliás, o termo fronteira aqui é empregado como colocado por Augé (2010, p. 24), pois “Existem fronteiras naturais (montanhas, rios, desfiladeiros), fronteiras linguísticas, fronteiras culturais e políticas. A fronteira assinala [...] a necessidade de aprender para compreender”, tal como acontece nas interações entre pessoas de culturas distintas. Na jornada de Heinrich, pouco a pouco as fronteiras culturais se tornaram cada vez mais fluidas no contato com o *outro*.

Durante o deslocamento, Heinrich progressivamente percebe que não há nada de errado com a sociedade de acolhida. O problema estava nele. Era algo internalizado nas subjetividades do autor-personagem que o induzia a pré-julgamentos negativos sobre o Tibete, os tibetanos e a cultura local. Esse dado pode ser vislumbrado quando Heinrich diz: “Em nossa aparência não havia mais qualquer sinal de superioridade europeia. Vivíamos como nômades, nos últimos três meses dormíamos principalmente a céu aberto, e nosso padrão de conforto era mais baixo do que o da população nativa” (HARRER, 2017, p. 69).

Diferentemente da experiência de deslocamento de Tatiana Belinky, Heinrich já havia pesquisado sobre o Tibete, dispondo de informações prévias sobre o local de destino. Ao menos textualmente ele conhecia alguns hábitos e costumes dos tibetanos. Entretanto, a interação real e direta com o *outro* possibilitou ao autor-personagem reavaliar o repertório infocognitivo sobre o Tibete adquirido pela leitura de livros (BATESON, 2000; ANDERSON, 2008; AUGÉ, 2010; FERREIRA, 2018, 2020; FERREIRA, ALBAGLI, CORSINI, 2018).

Após meses de jornada pelas estradas dos lugares de devoção que conduziam ao Dalai Lama, Heinrich notou as primeiras mudanças. Ele percebeu que estava reverenciando o líder espiritual curvando-se com as palmas das mãos juntas ao centro do peito, em sinal de respeito, tal como faziam os tibetanos. Embora simples, esse novo gesto assimilado funcionava como um indicativo de mudanças mais radicais em relação às crenças, às convicções políticas e à identidade cultural do autor-personagem.

A experiência no Tibete e muito próxima ao Dalai Lama mudou significativamente o soldado nazista. Heinrich jamais poderia supor que passaria por uma profunda transformação, chegando ao ponto de admitir não ser capaz de matar um inseto. Conforme o autor-personagem:

Depois de breve permanência no Tibete, *eu já não matava distraidamente uma mosca*; e, estando com um tibetano, não me *atreveria a esmagar um inseto*, só porque este me importunava. A este respeito, havia coisas comoventes; num piquenique, a formiga, que subisse num dos participantes, era tirada e largada com todo o cuidado. Quando sucedia cair uma mosca numa taça de chá, era uma tragédia: antes de servir a infusão, salvava-se a mosca, porque ela bem poderia ser a reencarnação da falecida vovó. Sempre e em toda parte, era preocupação constante essa salvação de vidas e almas. (HARRER, 2017, p. 198, grifo nosso).

De um modo geral, as mudanças em Heinrich se manifestaram no domínio da língua, nos gestos, nos hábitos, na fé e na gratidão. Não resta dúvida de que o longo período de tempo dedicado à imersão na vida e na religião dos tibetanos contribuiu para o aperfeiçoamento linguístico, para aclimação aos rigores da região, para a adaptação ao relevo acidentado do território e para a superação das diferenças entre costumes e modos de viver tão contrastivos.

O livro “Sete anos no Tibet”, de Heinrich Harrer, é considerado um verdadeiro documento sobre a vida nessa região durante o período que antecedeu a última invasão chinesa de 1950. O texto revela detalhes da formação do 14º Dalai Lama, líder espiritual e representante político do povo tibetano. O conteúdo é rico sobre os aspectos da vida cotidiana nas pequenas vilas tibetanas e nas montanhas do Himalaia. Embora traduzido para várias de línguas, Heinrich Harrer ficou mais conhecido na adaptação da narrativa para o cinema, sendo interpretado pelo ator norte-americano Brad Pitt, o que serviu para ampliar o interesse do público pelo livro, pelo autor, pelo Dalai Lama e pelo Tibete.

#### 4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo, distante de ser completo, revelou a importância do texto literário para a compreensão do tema dos deslocamentos humanos em suas diferentes modalidades. Com base no *corpus* analisado, verificou-se que as experiências vividas pelos autores-personagens fornecem elementos narrativos que permitem compreender/demonstrar a noção de produção de diferença, isto é, esse processo de mudança nos modos de ser, de agir, de pensar e de sentir experienciado pelas pessoas que se permitem o contato aberto à cultura da sociedade que acolhe o viajante (representado por Ernesto Guevara), o migrante (representado por Tatiana Belinky) e o refugiado (representado por Heinrich Harrer).

A dimensão da pesquisa englobou a perspectiva de uma *dupla* relação no que concerne às publicações que integraram o *corpus*: o narrador, que rememora o deslocamento vivido e que reflete sobre os efeitos do contato com a sociedade de recepção; o personagem que imprime vida à narrativa no espaço e no tempo, experienciando um processo transformador de múltiplas formas. Além disso, por ser dirigido sobre textos autobiográficos, o estudo também pode admitir a conformação de uma relação *tripla*, acrescida da figura do leitor. No gesto de ler, o leitor também vivencia uma espécie de deslocamento simbólico por meio do qual imagina os personagens em interação com a sociedade de recepção e reconstrói mentalmente a paisagem vista pelos autores-personagens, na medida em que se defronta com os registros e com as referências presentes nas narrativas. E ao se pensar o poder transformador da leitura, é possível que o próprio leitor também experimente algum grau de diferenciação pelas novas informações que acessa enquanto lê.

Por fim, há que se dizer que as narrativas produzidas pelos autores-personagens

contêm muitas pistas sobre mudanças desencadeadas pelo contato com informações, conhecimentos e afetos acessados no encontro com a cultura do *outro*. Como a AC permitiu identificar pelas palavras e pelas frases significativas presentes aqui e acolá nos livros analisados algumas ideias preconcebidas sobre países e povos, estereótipos, modos de falar, comportamentos, a abertura para novas ideias e percepções sobre a emergência de uma identidade reconfigurada. Tudo isso corresponde a marcas de processos de diferenciação desencadeados pelo deslocamento. Por conseguinte, viu-se que, nas três obras analisadas, o distanciamento no tempo possibilitou aos autores reconhecerem as mudanças pelas quais passaram no movimento de atravessar as fronteiras, afetando, entre outras coisas, convicções relacionadas à fé, à visão política, ao sentimento de pertencimento e a tantos outros aspectos que ajudam na reelaboração permanente do *Eu*, que, em Bateson, está em constante processo de adaptação ao mundo.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AYDON, Cyril. O povoamento da Terra. *In*: AYDON, Cyril. **A história do homem**: uma introdução a 1540 mil anos de história da humanidade. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 27- 37.
- AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia da mobilidade**. Maceió: UNESP, 2010.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 3. reimp. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BATESON, Gregory. **Steps to an ecology of mind**. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2000.
- BELINKY, Tatiana. **Transplante de menina**: da rua dos navios para a rua Jaguaribe. São Paulo: Uno, 2008.
- CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- FERREIRA, Rubens da Silva. **Estudantes estrangeiros no Brasil**: migrações, informação e produção de diferença. 2017. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, Rio de Janeiro, 2017.
- FERREIRA, Rubens da Silva. Estudantes estrangeiros no Brasil: informação e processos de produção de diferença. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 25, n. 3, p. 82-98, set. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/pci/article/view/25506>. Acesso em: 04 jan. 2020.
- FERREIRA, Rubens da Silva. Estudantes internacionais nas universidades brasileiras: motivações e produção de diferença. **Revista Geopantanal**, Corumbá, v. 13, n. 25, p. 109-127, jul./dez. 2018/ Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/revgeo/article/view/7374>. Acesso em: 04 jan. 2020.

FERREIRA, Rubens da Silva; ALBAGLI, Sarita; CORSINI, Leonora Figueiredo. Migração estudantil, informação e diferença: notas sobre comunidades virtuais no Facebook. **Informação & Informação**, Londrina, v. 23, n. 3, p. 495-522, dez. 2018. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/30143>. Acesso em: 04 jan. 2020.

GUEVARA, Ernesto. **De moto pela América do Sul**: diário de viagem. 1. ed. São Paulo: Sá Editora, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARRER, Heinrich. **Sete anos no Tibet**. São Paulo: L&PM, 2017.

## ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS: POSSIBILIDADES PARA O ENSINO

*Data de aceite:* 01/03/2021

*Data de submissão:* 05/02/2021

### **Maria Zilda da Cunha**

Universidade de São Paulo, FFLCH – São Paulo  
<http://lattes.cnpq.br/4302400907230914>

### **Maria Auxiliadora Fontana Baseio**

Universidade Santo Amaro- São Paulo/  
Faculdade Rudolf Steiner-São Paulo  
<http://lattes.cnpq.br/8808067037267950>

Este texto recebeu sua primeira publicação em 2018, no *Caderno Seminal Digital*, ano 23, nº 27, v. 1 (JAN-JUN/2017).

**RESUMO:** Em face dos desafios que demanda a educação neste milênio, tendo em vista o ruído do antigo paradigma marcado pela disjunção, pela hiperespecialização, torna-se importante revisar práticas pedagógicas que envolvem a literatura. Busca-se avaliar princípios e dinâmicas cristalizados no ensino, entre os quais os da historiografia literária, que tem resultado em práticas de leitura um tanto panorâmicas, simplificadas e superficiais. Com uma visão fragmentada das obras literárias, muitas vezes para atender demandas de processos seletivos, o aluno realiza uma leitura ilustrativa de uma teoria ou de uma escola literária, em detrimento da fruição estética capaz de fazer valer questões existenciais, sociais e culturais do ser humano.

Enlaçar, neste momento da história humana, literatura e educação, é redimensionar forças, é intercambiar saberes. Este artigo discute, por meio de pesquisa bibliográfica, a possibilidade de ensino de Literaturas de Língua Oficial Portuguesa a partir dos Estudos Comparados. Para tanto, perfaz-se uma análise de duas obras pertencentes ao macrossistema literário de língua portuguesa, colocando sob mira os projetos estéticos de Manoel de Barros e Mia Couto. Ambos estabelecem vínculo por meio da Língua Portuguesa, que oferece a possibilidade de irmanar as experiências. Conhecer linguagens literárias e projetos estéticos que sensibilizam para a compreensão de diferentes culturas contribui para relações mais humanitárias na medida em que faz possível analisar semelhanças e diferenças. O diálogo de autores e obras permite-nos analisar questões interculturais e intersemióticas, constituindo-se como proposta reflexiva para compreensão crítica do fenômeno literário e para o reconhecimento e valorização da diversidade e da reciprocidade.

**PALAVRAS - CHAVE:** Ensino de Literatura; Estudos Comparados; Interdisciplinaridade

### **COMPARATIVE LITERATURE STUDIES: POSSIBILITIES FOR TEACHING**

**ABSTRACT:** Due to the challenges demanded by education in this millennium, because of the collapse of the old paradigm marked by disjunction, by hyperspecialization, it becomes important to review pedagogical practices that involve literature. It is necessary to evaluate principles and dynamics crystallized in teaching, including those of historiography, which has resulted in

panoramic, simplified and superficial reading practices. With a fragmented view of literary works, often to meet demands of selective processes, the student performs an illustrative reading of a theory or a literary style, in spite of the aesthetic fruition, which values existential, social and cultural issues of the human being. Relating literature and education is important to resize forces, to exchange knowledge. This article discusses, by a bibliographic research, the possibility of teaching Literature with the methodology of Comparative Studies. Therefore, an analysis of two works belonging to the Portuguese-language literary macrosystem is carried out, placing the aesthetic projects of Manoel de Barros and Mia Couto under consideration. Both establish a relation through the Portuguese Language, which offers the possibility of joining the experiences. Knowing literary languages and aesthetic projects that sensitize the understanding of different cultures contributes to more humane relationships as well as it makes possible to investigate similarities and differences. The dialogue between authors and works allows us to analyze intercultural and intersemiotic questions, constituting as a reflexive proposal for a critical understanding of the literary phenomenon and for the recognition and appreciation of diversity and reciprocity.

**KEYWORDS:** Comparative Literature Studies; Education; Teaching; Interdisciplinarity

## INTRODUÇÃO

O estágio em que nos encontramos, permeado pelas céleres transformações nos processos de informação e comunicação, do saber e da conexão humanos, são processos mediados por formas de tecnologia nômades, por redes móveis que viabilizam aprendizagens instantâneas, assistemáticas, espontâneas e caóticas. Esses processos, agenciados por curiosidades contingentes, são efetivados pelo acesso livre à informação, via internet. Seguramente, são formas de aprendizagem que estão lançando desafios novos e severos à educação, afetando diretamente as formas de ensinar e aprender. São desafios que exigem a revisão das certezas que estavam subjacentes ao paradigma dos modelos *a priori*, por conseguinte das formulações dos currículos e das orientações de práticas escolares que por tanto tempo têm norteado ações pedagógicas.<sup>1</sup>

Se de um lado, verificamos que passam a conviver práticas de educação à distância, possibilitadas pelas tecnologias disponíveis, e práticas presenciais, assim como convivem vários suportes como os tablets, computadores e livros, por outro, a convivência e a articulação entre os diferentes campos do saber ainda estão a demandar uma reflexão mais adequada aos desafios impostos pela contemporaneidade.

Conforme sabemos, o século XX, referenciando os processos de especialização fechada e de fragmentação, sedimentou mecanismos de disjunção. Essa concepção

---

<sup>1</sup> Observamos, no que se refere à literatura e ensino, que ao longo do tempo, a literatura sempre se manteve distante de seus leitores no ambiente escolar, em virtude da forma como era trabalhada. Concebida como “Belas Artes”, carrega a elitização. O ensino distanciado da literatura é uma característica marcante desde que foi incluída nos currículos escolares brasileiros com a reforma educacional de 1889; o objetivo será o estudo do estilo dos autores através do estudo da biografia. A partir de 1960, há algumas mudanças, mas continua presente a periodização literária. Em que pese as diferentes propostas de mudanças curriculares, que se seguem, o paradigma da fragmentação, das especialidades, a perspectiva da historiografia, e a recorrente abordagem panorâmica e classificatória permanecem.

disjuntiva, parcelada, compartimentada e reducionista fortalecida no século XX permanece alicerçando perspectivas pedagógicas, ainda nesta Era planetária. Uma Era que reclama a compreensão da complexidade que nos engendra e que, seguramente, demanda um pensamento que visualize o contexto, o global, o multidimensional. No dizer de Edgar Morin, urge o desenvolvimento do pensamento complexo – capaz de compreender o sentido de união de diversos elementos do todo na construção de um tecido interdependente e interativo.

Conforme assinala o referido autor, se a nossa comunidade é a Terra-Mãe, importa validar a nossas relações a partir de uma consciência ética e política capaz de entrever a unidade humana fundamentada no sentimento de pertencimento a esse lugar de convivência. Educar, nessa perspectiva, pressupõe propiciar a conjunção dos homens em uma mundialização solidária, valorizando uma ética inclusiva, alicerçada na construção de uma sociedade-mundo. Enlaçar, neste momento da história humana, literatura e educação, é redimensionar forças, é intercambiar saberes. Neste sentido, o trabalho com os Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa tem-se revelado, a nós, como educadores, uma possibilidade de diálogo interdisciplinar, intercultural e intersemiótico, um campo do saber que propicia perscrutar a complexidade das relações humanas.

Na perspectiva de Benjamin Abdala Junior (2003), esse campo do conhecimento permite estudos que ultrapassam as fronteiras nacionais, o tempo, as línguas, os gêneros, e estabelece diálogos entre literaturas, entre culturas, artes e outras áreas do saber. Nesse sentido, o comparatismo da solidariedade, tal como propõe o estudioso, constitui-se como um espaço reflexivo para compreensão crítica do fenômeno literário que contribui significativamente para uma circulação de repertórios culturais em que se reconhece e se valoriza a diversidade e a reciprocidade. Segundo Tânia Carvalhal (2003, p. 36),

Acentua-se, então, na caracterização da disciplina, um traço de mobilidade, enquanto se preserva sua natureza mediadora, intermediária, característica de um procedimento crítico que se situa entre dois ou mais elementos, explorando seus nexos e relações. Fixa-se, enfim, seu caráter interdisciplinar.

Importa considerar que no seio do processo perverso de globalização como o que vivenciamos, marcado por um capitalismo neosselvagem, despontam perspectivas críticas de perceber o mundo com reconfigurações de estratégias e formas de articulações que levam em conta as esferas culturais e interculturais. Pelas margens das assimetrias econômicas, abrem-se à intelectualidade possibilidades de estabelecer contrapontos efetivos ao paroxismo da competitividade, que se coloca como paradigma da vida econômica, social e cultural, agindo em acordo com a lógica assimétrica dos fluxos econômicos (ABDALA, 2013). Os Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa têm procurado efetivar enlaçamentos complexos pelas vias do comunitarismo cultural, tendo em conta que os escritores pertencentes ao macrossistema<sup>2</sup> de língua portuguesa, por meio do estético,

2 Essa noção de “macrossistema” foi assinalada por Benjamin Abdala Junior e enraíza-se no conceito de sistema lite-

marcam seus discursos de matizações políticas.

Consoante ao exposto, compreendendo a importância de o jovem vivenciar níveis de leitura dos textos literários, este trabalho visa a discutir, como potente possibilidade metodológica, o ensino de Literaturas de Língua Oficial Portuguesa a partir dos Estudos Comparados. Para tanto, perfaz-se uma análise de duas obras pertencentes ao macrossistema literário de língua portuguesa, colocando sob mira os projetos estéticos<sup>3</sup> de Manoel de Barros e Mia Couto.

## O PROJETO ESTÉTICO DE MANOEL DE BARROS

Manoel de Barros, em seu projeto de escrita, evidencia sua recusa aos valores do capitalismo. Matéria de poesia para ele são “as coisas que não pretendem”, “tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma e que você não pode vender no mercado”. Nesse propósito, desinventa objetos na mesma medida em que reinventa a linguagem e a língua portuguesa para plasmá-los.

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.

Usar algumas palavras que ainda não tenham um idioma. (BARROS, 2006, p.11)

Ao romper com o valor de uso e de troca dos objetos, faz uma literatura que cria aberturas para o novo. Para isso, busca uma língua também nova, inspirada na reinvenção das formas, sugerindo arranjos poéticos insólitos, que provocam estranhamento e surpresa no leitor.

Em sua obra, o escritor valoriza o pensar intuitivo que difere do pensar dedutivo e conceitual. É por essa abertura ao novo que ele incursiona nos terrenos do onírico, subvertendo a lógica cartesiana e desafiando-nos a rever certezas e a esperar o inesperado.

Uma rã me pedra (A rã me corrompeu para pedra. Retirou meus limites de ser humano e me ampliou para coisa. A rã se tornou o sujeito pessoal da frase e me largou no chão a criar musgos para tapete de insetos e de frades.) (BARROS, 2004, p.13)

Como recusa ao paradigma marcado pela racionalização, Manoel de Barros instaura uma língua de brincar, orientada por uma gramática surreal, em que imagens e vocábulos revelam um olhar singular e um sentir inaugural capazes de criar fissuras na realidade instituída.

Essa experiência lúdica reúne realidades aparentemente incompatíveis apresentadas por “peraltagens” semânticas, sintáticas, sonoras, que põem a realidade conhecida, tangível e estável à revelia e mostram o ato criador e recriador que engendra a poesia. Com essa

rário proposto por Antonio Cândido.

<sup>3</sup> Aos quais subjaz o político e ideológico.



disposição da palavra de forma lúdica, impulsiona o homem reinventar a vida, o mundo e uma nova forma de estar no mundo.

Seu projeto de resistência apresenta muitas faces: recusa as degradações ambientais, a uniformização e a quantificação, a vida prosaica puramente utilitária, a primazia do consumo, a tirania do dinheiro, o pensamento único. Em contrapartida, propõe um olhar de comunhão - não de cisão - entre homem e natureza, sujeito e objeto, convidando-nos a uma outra visão de mundo.

Esse olhar de comunhão estende-se também à relação entre os homens. Seus personagens, cujos nomes são escritos conforme se pronunciam, revelam a solidariedade do poeta com todos aqueles que circulam às margens do poder instituído e que se expressam pela oralidade. Nesse sentido, aponta uma possível gramática social que reúne pessoas e aspirações diversas em torno de uma busca comum, na medida em que somos filhos, ao mesmo tempo de nosso chão e da Terra, compartilhamos o mesmo destino.

Ao mesmo tempo em que nos mobiliza o olhar para além do local, seus poemas também valorizam as raízes, o chão brasileiro, despertando o sentimento de pertença a esse lugar em que nascemos. Recria provérbios, adivinhas, cria personagens e formas de expressão que fazem ressoar a voz do contador de histórias, recuperando a “performance”<sup>4</sup> característica da tradição oral. Mas seu intuito é ainda maior na busca de atingir a linguagem e as relações humanas e com a natureza em estado inaugural. Para isso, propõe um destecer da história, metaforizado pelo desler do livro, como sugere:

A voz de meu avô arfa. Estava com um livro

debaixo dos olhos.

Vô! o livro está de cabeça pra baixo.

Estou deslendo. (BARROS, 2006, p.30)

Pela voz do avô, Manoel de Barros vai destecendo a cultura humana, decompondo liricamente a história ocidental. Nesse propósito, valoriza a infância, sua linguagem e forma de pensamento. Em sua arquitetura poética, recupera o início dos cantos do homem, o nascedouro da linguagem, para que, refeita, possa reinventar um novo mundo. Alquimista da palavra, o poeta descarna o verbo até entrever sua estrutura seminal, operando no mais alto grau da potencialidade sonora, sintática, semântica, enfim, estética. Cruza sentidos e sensações, sua linguagem é feita com o corpo, para ser incorporada.

De primeiro as coisas só davam aspecto

Não davam idéias.

A língua era incorporante (BARROS, 2006, p.85).

<sup>4</sup> no sentido proposto por Paul Zumthor(1993).

Inventa, dessa forma, uma gramática afetiva e ao mesmo tempo combativa. Verbos e nomes compõem a substância primordial da linguagem do autor, com os quais ele recupera a arte primeira de nomear. A inversão do sujeito e do objeto rompe com a sintaxe acostumada, propondo novas relações e significados:

Um perfume vermelho me pensou.

(Eu contamina a luz do anoitecer?) (BARROS, 2006, p.69)

Abusa da metalinguagem - o que traduz a consciência de seu fazer poético, de forma a tornar a poesia uma crítica da linguagem. Vale-se da intertextualidade, exigindo do leitor que desbrave seu acervo imaginário, cabendo-lhe o papel de coautor. Deixa evidente que seu fazer poético se faz mais por encantamento e por instinto e menos por pensamento instrumentalmente racionalizado: “Não é por fazimentos cerebrais que se chega ao milagre estético senão por instinto linguístico”(BARROS, 2004, p.81). Isso não significa descartar a intencionalidade, pois é assim mesmo que ela se revela.

Sua poesia oscila entre o efêmero e o eterno, entre o lírico e o grotesco, entre a forma fixa e o experimentalismo, entre a poesia e a prosa, entre o cantar e o contar.

— Dificil entender, me dizem, é sua poesia, o

senhor concorda?

— Para entender nós temos dois caminhos: o da

sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da

inteligência que é o entendimento do espírito.

Eu escrevo com o corpo

Poesia não é para compreender mas para incorporar

Entender é parede: procure ser uma árvore. (BARROS,2004, p.37)

Manoel de Barros sugere ser papel da poesia sensibilizar o humano por meio de uma língua reinventada e o papel do poeta criar um território imaginário como lugar da reinvenção capaz de impulsionar a transformação das relações humanas.

## **A literatura de Mia Couto**

Como confirma em *Pensatempos*, Mia Couto traz em sua literatura uma profunda reflexão sobre a tradição e a modernidade. Nessa consideração, assinala traços importantes de seu projeto estético.

Deixámos de escutar as vozes que são diferentes, os silêncios que são diversos. E deixámos de escutar não porque nos rodeasse o silêncio. Ficámos surdos pelo excesso de palavras, ficámos autistas pelo excesso de informação. A natureza converteu-se em retórica, num emblema, num anúncio de televisão. Falamos dela, não a vivemos. A natureza, ela própria, tem que voltar a nascer. (COUTO, 2005, p.123)

Sabe-se que a escuta tem caráter gregário, porque pressupõe um que fala e outro que ouve. A oralidade implica condição daquilo que em nós se orienta diretamente para outrem. Falar é se oferecer ao outro; escutar é receber, acolher, abrir-se ao diferente. Os dois movimentos, falar e receber, constituem duas formas de se reafirmarem os laços comunitários.

Amadou Hampâté Ba (apud MATTOS, 2005, p.79) costumava dizer que “na África é contando histórias que se constrói a aldeia”. Nesse intercâmbio, recupera-se a capacidade de dar conselhos, e o conselho, “tecido na substância viva da existência, tem um nome: sabedoria”(BENJAMIN, 1994, p.200). Evidente que essa sabedoria aparece, em Mia Couto, alinhavada em livro, portanto a marca artesanal da narração não se perde, é resgatada por um novo contador, capaz de recuperar o tempo em que o tempo não contava.

A reinauguração do mito, como forma da tradição, retocado no romance, como se observa recorrentemente em textos do autor moçambicano, é a alternativa escolhida para levar-nos a um pensar sensível. Seu convite faz-nos ouvir atentamente, com consciência, não só a voz da natureza, mas também a voz dos ancestrais.

Anuncia uma nova espécie de conhecimento, cuja lógica reflete a feição de sua cultura. Assim, em *Pensatempos*, responde às questões postas hoje:

O que podemos fazer, nos dias de hoje, é responder à globalização desumanizante com uma outra globalização, feita à nossa maneira e com os nossos próprios propósitos. Não tanto para contrapor. Mas para criar um mundo plural em que todos possam mundializar-se e ser mundializados. Sem hegemonia, sem dominação. Um mundo que escuta as vozes diversas, em que todos são, em simultâneo, centro e periferia.[...] Se os outros nos conhecerem, se escutarem a nossa voz e, sobretudo, se encontrarem nessa descoberta um motivo de prazer, só então estaremos criando esse território de diversidade e de particularidade. O problema parece ser o de que nós próprios – os do Terceiro Mundo – nos conhecemos mal. [...] A visão que temos da nossa História e das nossas dinâmicas não foi por nós construída. Não é nossa. Pedimos emprestado aos outros a lógica que levou à nossa própria exclusão e à mistificação de nosso mundo periférico. Temos que aprender a pensar e a sentir de acordo com uma racionalidade que seja nossa e que exprima a nossa individualidade.(COUTO, 2005, p.156)

São várias as vozes para as quais o escritor empresta sua letra: vozes de brancos, negros, animais, mortos, conhecidas e desconhecidas, com as quais atualiza seu plano estético de costurar tradição e modernidade, valorizando as identidades.

Lendas, mitos, adivinhas, provérbios, entre outras formas da tradição oral se

reapresentam nas obras do autor, sendo os provérbios bastante recorrentes. Muitas vezes parodiados, como em: “preparado para o que desse e não viesse”(COUTO, 2003, p.60); “nenhuma cabeça, nenhuma sentença” (COUTO, 2004, p.11), servem de recurso para questionar verdades estabelecidas pela repetição. Em consonância com Rita Chaves (1999, p.160), “se num mundo movido pelo dinamismo das mudanças sociais, o provérbio pode ser encarado como uma expressão de conformismo, num universo calcado na imobilidade e na exclusão, a fala popular ganha tons de subversão”.

Em seu projeto de escrita, Mia Couto trabalha a língua com todos os mecanismos disponíveis para criar. Subverte a norma-padrão do português europeu, ao adotar inovações lexicais, por meio desse processo inventivo que se observa em uma quantidade significativa de neologismos.

O autor não hesita em recorrer a imprevisíveis “brincadeiras”, como se nota em: “sou um aparente parente” (COUTO, 2003, p.30), “mais sedento que sedentário” (COUTO, 2003, p.42); entre tantas outras. É por essa atitude que Mia Couto nos devolve, sobretudo na prosa, os ritmos da própria poesia.

O escritor nos apresenta a língua portuguesa como um sistema aberto e, ao mesmo tempo, afetivo, empregando, com reconhecida singularidade, uma linguagem extremamente impressiva.

O lirismo que acompanha seus escritos em prosa tinge-a de poeticidade, pela habilidade com que faz uso de figuras de linguagem: sinestésias, comparações, metáforas tornam suas narrativas substancialmente mais afetivas, levando o leitor a trilhar os caminhos da sensibilidade.

A opção por recursos literários renovadores da dimensão afetiva favorece a aproximação dessa literatura com a criança e com o jovem. Entretanto, ao mesmo tempo em que trabalha com o lúdico opera com o filosófico, convidando o leitor a um duplo exercício: ao jogo estético e, ao mesmo tempo, reflexivo. Dessa maneira, Mia Couto vai concedendo ao leitor a possibilidade de viver experiências que alinhavam formas distintas de perceber a realidade e de pensá-la. É com essa intenção que afirma: “o que um escritor nos dá não são livros. O que ele nos dá, por via da escrita, é um mundo”(COUTO, 2005, p.120), um mundo que se plasma, imaginariamente, pelo sêmen de uma nova linguagem artística, engravidada por uma língua já velha, mas, que por estar em estado de festa, é capaz de renovar a letra pelo sopro da voz.

Aquilo que se constitui como matriz da cultura oral e da tradição é reconhecido como possibilidade para a afirmação e para a construção de um novo modo de estar moçambicano, de um novo homem africano – o que significa afirmar a convivência de tradição e modernidade em bases menos antagônicas.

Habitando regiões diversas e carregando suas rezas e segredos, as personagens de Mia Couto colocam em evidência a própria história de Moçambique, sua formação, as várias identidades que a compõem. Em geral, são nomes motivados por uma estória: em *Um*

rio chamado tempo, uma casa chamada terra, apresenta-se tio Abstinência, que passara anos exilado dentro de casa, com medo da vida ou do viver. Isolado, ocupava-se em trançar lembranças até do que nunca tivera; Mariavilhosa, mãe do protagonista, teve um destino maravilhoso, morrendo extraordinariamente; Temporina, de *O último vôo do flamingo*, é uma mulher de corpo exuberante com feições de anciã; Junhito, de *Terra Sonâmbula*, tem esse nome porque nasceu no dia da Independência, 25 de junho, entre vários outros, cegos, loucos, personagens à deriva, em trânsito e transgressão de ordens e fronteiras, capazes de compor a heroicidade silenciada da cultura africana. Animais, *ndladis* (pássaros míticos), seres animados e inanimados, que povoam o imaginário africano as narrativas de Mia Couto são porta-vozes. Brancos, negros, crianças, velhos, homens, mulheres, pescadores, muitos que foram abandonados na sombra do esquecimento. Contracenam, no palco narrativo, também, feiticeiros, adivinhos, xipocos (fantasmas, em uma das línguas locais), xicuembos (espíritos dos antepassados), como vozes representantes da ancestralidade africana e, ao mesmo tempo, sua resistência.

Nas páginas do livro, desenham-se as iniciais das diversas identidades que Mia Couto faz questão de valorizar. Define, assim, o espaço literário como um entrelugar, um território de partilha e de fronteira, no qual confluem o rural e o urbano, a vida e a morte, o interdito e o permitido, a oralidade e a escrita, o tradicional e o moderno.

É com esse intuito que cultiva em letra as múltiplas vozes de sua terra. Fertilizando a escritura com as substâncias da oralidade, ele traduz o pensar, o sentir e o querer dos moçambicanos. Como ele mesmo afirma: no país, “noventa por cento existem na oralidade, moram na oralidade, pensam e amam nesse universo. Aí eu funciono muito como tradutor. Tradutor não de línguas, mas desses universos.”(VIA ATLÂNTICA, 2005,p.208)

Ao traduzir esses universos, o autor inaugura uma realidade outra. Isso é possível porque sua escrita abre fendas na língua do colonizador, como forma de subverter a ordem colonial e consagrar um espaço em que os moçambicanos possam expressar sua moçambicanidade. Seus escritos literários engravidam o leitor de encantamento e de sonho. Como ele mesmo assume:

[...] o escritor não é apenas aquele que escreve. É aquele que produz pensamento, aquele que é capaz de engravidar os outros de sentimento e de encantamento. Mais do que isso, o escritor desafia os fundamentos do próprio pensamento. Ele vai mais longe do que desafiar os limites do politicamente correcto. Ele subverte os próprios critérios que definem o que é correcto, ele questiona os limites da razão. Os escritores moçambicanos cumprem hoje um compromisso de ordem ética: pensar este Moçambique e sonhar outro Moçambique.[...] esperamos pelo reacender do amor entre a escrita e a nação enquanto casa feita para sonhar.(COUTO, 2005, p.63)

Para o autor, o escritor tem compromisso com a liberdade. Por isso, sua literatura posiciona o leitor nesse entrelugar, entre tradição e modernidade, entre memória e possibilidades do vir-a-ser.

## Por uma leitura comparada

Conhecer linguagens literárias e projetos estéticos que sensibilizam para a compreensão de diferentes culturas contribui, sobremaneira, para relações mais humanitárias na medida em que torna possível ponderar semelhanças e diferenças e respeitar a diversidade cultural.

Tanto Manoel de Barros quanto Mia Couto trazem à baila um acervo cultural que assemelha as culturas brasileira e moçambicana: valorizam a escuta, que coloca os seres em diálogo, que transporta o leitor às rodas de estórias ao pé do fogo, sensibilizados com a poesia do verbo. Ambos estabelecem esse vínculo por meio da Língua Portuguesa - vetor da história, da memória e também do vir-a-ser - que oferece a possibilidade de irmanar as experiências. Lúdica, afetiva e festiva é a língua com a qual os autores sonham em instaurar uma nova ordem.

Cada um, à sua maneira e com uma escrita literária fecundada pela oralidade e grávida de elementos imagéticos, busca suas raízes culturais e seus sentimentos de pertença. Não lhes falta inventividade, nem sensibilidade, para fazer fruir o verbo e colocar a palavra em festa, possivelmente no vislumbre de uma nova comunhão dos homens.

A escolha por recriar a tradição oral é a maneira que os dois inventores da língua encontram para restaurar as formas primeiras de convivência humana. Em Manoel de Barros, a entrevisão do primordial; em Mia Couto, a escuta dos antepassados. Em ambos, a qualidade do gesto vocal, que aproxima os seres humanos no reconhecimento de corpos e na partilha de histórias e sentimentos comuns da condição humana. Ambos imprimem a magia da voz nas ranhuras da letra, introduzem fantasia na aspereza do pensar estabelecido, inscrevem afetividade na atividade racional, paixão na razão, sentido no vazio da vida banal - todos ingredientes necessários para que se inaugure o presente.

Tanto Manoel de Barros, quanto Mia Couto valorizam o chão, a Terra, fazendo questionar os efeitos de uma civilização reduzida ao dinheiro, ao prosaico, evocando uma sociedade-mundo, que abrigue, no mesmo lar, diferentes etnias, valorizando o sentimento de pertença e de enraizamento a uma Terra-pátria em que os homens possam comungar sentimentos e pensamentos. Em travessia, perambulando por espaços múltiplos, eles reinventam um entrelugar, por princípio imaginário, motivador do diálogo das culturas, projetando uma nova forma de cidadania – a transfronteiriça e intercultural – e uma nova forma de identidade – sempre em curso.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em razão dos desafios que nos ocupam em revisar antigos paradigmas, com propostas de reformulação de currículos e de orientações metodológicas para o ensino da literatura, em uma Era que reclama a compreensão da complexidade, os Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, alimentados pela força da interdisciplinaridade, mostram-

se frutíferos para a discussão de relações interculturais e intersemióticas.

Trata-se aqui de reavaliar princípios e dinâmicas cristalizados no ensino de literatura, entre os quais os da historiografia literária, que recorrentemente tem sido usada resultando em leitura panorâmica, simplificada e superficial, sustentada por uma visão fragmentada das obras literárias. Seja pelo uso de livros didáticos, seja pela forma como são abordadas em sala de aula no intuito de atender demandas de processos seletivos, essas obras são estudadas com concepção conteudista, levando o aluno a uma leitura ilustrativa de uma teoria ou de uma escola literária e não como um objeto estético passível de fruição porque capaz de dialogar com questões existenciais, sociais, culturais do ser humano.

Propõe-se, neste artigo, um olhar para a arte literária como fenômeno cultural e de linguagem e para o texto como objeto estético na sua inteireza, como corpo significativo e dialógico, capaz de criar ressonâncias com o leitor, com o contexto social em que este se insere, com outras culturas, com outras obras, com outros tempos e outros espaços.

Como fenômeno de linguagem, a literatura transfigura a experiência humana e atua pela organização estética, pela qualidade de sentimento, pela forma como cada subjetividade interage com ela, engendrando modos de inteligência e reflexão crítica. Importa, ressalte-se, o caráter estético a despeito da escolarização.

Nessa proposta, compreende-se cada obra na sua singularidade e autonomia, bem como o diálogo de saberes e de culturas como exercício de aproximação e de distanciamento de si e do outro. O ensino da literatura a partir de uma perspectiva de diálogo intercultural e interdisciplinar demanda muitas reformulações práticas, que seriam impossíveis sem a reformulação do pensamento.

Por fim, não podemos abandonar a compreensão de que há bens materiais, ou que atendem a necessidades físicas, como casa, alimentos, saúde, etc., assim como há bens simbólicos, como a literatura, que atende a necessidades espirituais e sociais, que, portanto, assumem-se, conforme Cândido (p.2011), como direitos inalienáveis, cuja falta resultaria na impossibilidade de confirmar no homem sua própria humanidade.

## REFERÊNCIAS

ABDALA JR., Benjamin. **De vôos e ilhas**: literaturas e comunitarismos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BARROS, Manoel. **Livro sobre o nada**. 12.ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. **Memórias inventadas**: a terceira infância. São Paulo: Planeta, 2008.

\_\_\_\_\_. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

\_\_\_\_\_. **O guardador de águas**. 5.ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. **O fazedor de amanhecer.** Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.

BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. Entre a magia da voz e a artesanía da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto.. Tese (Doutorado em Letras) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira.** 8.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, v.1.,1997.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade.** 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. **Vários Escritos.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARVALHAL, Tania Maria Franco. **O próprio e o alheio.** São Leopoldo: Editora da UNISINOS,2003.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique:** experiência colonial e territórios literários. São Paulo: Ateliê Editorial,2005.

COUTO, Mia. **A chuva pasmada.** Lisboa: Editorial Caminho,2004.

\_\_\_\_\_. **A varanda do frangipani.** 7.ed. Lisboa: Editorial Caminho,2003.

\_\_\_\_\_. **Mar me quer.** II. João Nasi Pereira. 5.ed. Lisboa: Editorial Caminho,2000.

\_\_\_\_\_. **Pensatempos:** textos de opinião. 2.ed. Lisboa: Editorial Caminho,2005.

\_\_\_\_\_. **Terra sonâmbula.** 8.ed. Lisboa: Editorial Caminho,2004.

\_\_\_\_\_. **Vozes anoitecidas.** 8.ed. Lisboa: Editorial Caminho,1997.

\_\_\_\_\_. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra.** São Paulo: Companhia das Letras,2003.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais.** 2.ed. Maputo, Imprensa Universitária: Universidade Eduardo Mondlane, 2004.

MATTOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias:** sua dimensão educativa na contemporaneidade. São Paulo: Martins Fontes,2005.

MORIN, Edgar. **Educar na era planetária:** o pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana. São Paulo: Cortez,2003.



PADILHA, Laura Cavalcanti. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Rio de Janeiro: EDUFF, 1995.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a "literatura" medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Data de aceite: 01/03/2021

Data de submissão: 14/12/2020

### Edson Domingos Fagundes

Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Curitiba – Paraná  
<http://lattes.cnpq.br/1309417266015733>

### Igor Ferreira Strogenski

Universidade Federal do Paraná  
Curitiba – Paraná  
<http://lattes.cnpq.br/4193736733790433>

### Odete Pereira da Silva Menon

Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Curitiba – Paraná  
<http://lattes.cnpq.br/4506394252320885>

processo de gramaticalização de “com licença”, chegando à redução fonética [s]. “Cença” já se registrara, para Portugal, por professor alemão, em 1980. Quanto a pedir desculpas, na cultura luso-brasileira, “desculpe” é o mais empregado, diferentemente do que ocorre em outras línguas. Isso pode constituir um entrave à comunicação, tanto para brasileiros que aprendem outra língua (usar “excuse me” ou “sorry”; ou “excusez-moi” ou “pardon?”), quanto para estrangeiros que aprendem português. Outras expressões que apresentam problemas são aquelas que só adquirem sentido em contextos reais de uso: “obrigado” com sentido negativo; “com licença” e “com o perdão de X”, para falar de assuntos tabus e salvar a face<sup>1</sup>.

**PALAVRAS - CHAVE:** Gramaticalização. Polidez. Com licença/ obrigado/ desculpe.

### A GESTURE OF COURTESY: *COM LICENÇA...*

**ABSTRACT:** Research regarding attitudes in a real situation: to say “com licença” when passing through and the results that, and its application to the teaching of Portuguese as a second language. In a bus stop in Curitiba, students would stand in groups and block the passage of people that wanted to get into the bus (they would also stand inside, and block the passage of those wanting to exit). All of the different ways to ask permission to pass were jotted down, as well as gestures and attitudes — from words to gestures

**RESUMO:** Pesquisa de atitudes em situação real: pedir licença para passar e os resultados que, a partir deles, se pode indicar para situações de ensino de português L2. Numa estação tubo em Curitiba, alunos se postavam em grupo, interrompendo o fluxo das pessoas que queriam sair (também dentro dos ônibus, impedindo o desembarque). Foram anotadas todas as variantes de “com licença” e também os gestos e atitudes — da verbalização até gestos sinalizando o desejo de sair — ainda que grosseiras (sobretudo quando alunas impediam um homem de passar). O resultado mostrou o

1 O presente texto sintetiza dois trabalhos apresentados no Simpósio 1.3 Crenças e atitudes e ensino linguístico do III SIMVALE – Simpósio de Variação Linguística e Ensino. Homenagem a Carlos Alberto Faraco, de 06 a 08.11.2019, Maringá: Universidade Estadual de Maringá: *Pedindo licença ... e Com licença, desculpe, obrigado, em situações reais de uso*. O primeiro deles é de autoria de Edson Domingos Fagunde e Igor Strogenski e o segundo, de Odete Pereira da Silva Menon.

signaling the will to pass —, including the unpolite ones (that occurred especially when female students blocked the way of men). The result showed the grammaticalization of “com licença”, all the way to the phonetic reduction [s]. “Cença” was a form already registered by a German teacher in Portugal, during the 1980s. Regarding apologizing, in the luso-Brazilian culture, “desculpe” is the most used, differently from other languages. This can become a problem in communication, not only for Brazilians that want to learn a different language (when to say “excuse me” or “I’m sorry”; or “excusez-moi” or “pardon”?), but also for foreigners that want to learn Portuguese. The expressions that only get its meaning in real context are also a problem: “obrigado” can have a negative meaning; “com licença” e “com o perdão de X”, to talk about taboos and faces’ preservation.

**KEYWORDS:** Com licença/ obrigado/ desculpe. Politeness. Grammaticalization.

## 1 | INTRODUÇÃO

A partir de pesquisa de campo sobre as atitudes das pessoas numa situação real de ter que pedir licença para passar, serão apresentados os resultados e as aplicações que, a partir deles, se pode indicar para situações de ensino de língua portuguesa como segunda língua (L2), como é o caso de pedir licença e se desculpar.

O ponto de partida desse trabalho se deu na disciplina de Sociolinguística, segundo semestre de 2016, com o envolvimento de alunos voluntários de iniciação científica, através de um exercício acadêmico — tomando por base o texto de Labov (2008 [1972]), onde ele estudou a estratificação social do /r/ — em que se buscou estabelecer um possível percurso para entender o que teria ocorrido com a expressão “com licença” no contexto do uso de transporte coletivo (ônibus) na cidade de Curitiba (nas linhas expressas, a saída do ônibus se faz dentro de uma estação tubo). Para desenvolver o trabalho, discutiu-se uma abordagem que levasse às respostas desejadas, como veremos a seguir na descrição da metodologia utilizada.

## 2 | METODOLOGIA

Dessa maneira, o grupo de alunos e professores se reuniu; buscando entender o fenômeno em questão e elaborar hipótese e metodologia para a coleta de dados, a fim de poder compreender e explicar o fenômeno.

Além do objetivo norteador do trabalho, que foi o estudo da gramaticalização da expressão “com licença”, outros fenômenos puderam ser observados, como quando não houve verbalização, caso das **atitudes**, em que houve a ausência de polidez por parte do interlocutor, tratamento dispensado sobretudo quando as pesquisadoras eram mulheres e a pessoa a “pedir passagem” era do sexo masculino.

Labov (2008 [1972]) relata pesquisa feita a partir de uma metodologia cujo cerne é a construção de uma abordagem diferenciada de coleta dos dados (a abordagem clássica da pesquisa sociolinguística é a coleta de dados via narrativas de experiência pessoal obtidas em entrevista gravada). Essa abordagem consistia em perguntar a um vendedor

de loja de departamentos (de diferentes clientelas sociais), em qual dos pisos (andares) poderia encontrar determinado produto; porém, previamente ele havia percorrido as lojas e questionava por algo que se encontrava à venda no quarto andar (*fourth floor*), a fim de obter realizações do fonema /r/.

Assim, com a prévia elaboração e estudo das possibilidades de realização. a pesquisa foi feita sem o auxílio de qualquer equipamento de gravação, contando somente com a memória e a anotação do pesquisador.

Semelhantemente a Labov, a metodologia que pareceu se adequar ao propósito desejado foi a de se “desenvolver” uma abordagem performática que deveria consistir na obstrução da passagem ou da saída dos passageiros do ônibus. Posteriormente, mostrou-se mais eficaz obstruir somente a saída dos passageiros.

Portanto, os pesquisadores em grupos de dois ou mais, se colocaram nas portas de saída dos ônibus, enquanto “passageiros”, cada qual com uma mochila escolar às costas e se comportando como a maioria dos estudantes nessa faixa etária que usam o transporte da cidade, a fim de tornar o experimento verossímil. Houve casos em que, a fim de testar a reação dos passageiros, os pesquisadores foram separados por sexo, homens ou mulheres. Com isso, tínhamos em mente que as pessoas seriam obrigadas a, de algum modo, “sinalizar” ou verbalizar que tinham o desejo de pedir passagem.

### 3 | RESULTADOS

Os principais resultados do levantamento dos dados no transporte coletivo na cidade de Curitiba estão anotados na Tabela 1, em que se observa tanto as ocorrências linguísticas quanto as extralinguísticas (gestos).

Primeiramente, tratamos das ocorrências linguísticas. A principal conclusão a que a tabela nos permite chegar é a de constatar o processo de gramaticalização da expressão “com licença”.

Apesar do número de ocorrências ser relativamente pequeno, ele é representativo e não inclui dados que foram descartados (em torno de 15 dados, em que houve dúvida ou discordância a respeito do que foi efetivamente produzido pelo falante<sup>2</sup>).

Em termos linguísticos, o resultado mostrou facetas do processo de gramaticalização da expressão “com licença”, que chegou à redução fonética [s], simples silvo, como se vê abaixo.

---

2 Como os dados utilizados foram coletados por mais de uma pessoa, houve a necessidade de haver concordância; isto é para que um dado fosse considerado válido, pelo menos dois ou mais pesquisadores precisariam ter registrado a mesma ocorrência. Assim, fez parte da metodologia de trabalho descartar qualquer dado em que não houvesse acordo por parte todos os pesquisadores.

Ocorrências/sexo	M	%	F	%	Total
dá licença	2	18	9	82	11
me dá licença	1	100	0	0	1
dicença	4	33	8	67	12
licença/lhlicença	6	29	15	71	21
Gesto	75	61	48	39	123
cença	15	28	38	72	53
cens”	4	40	6	60	10
ss’	3	23	10	77	13
s’	1	100	0	0	1
outros	11	65	6	35	17
com licença	3	60	2	40	5
<b>Total</b>	<b>125</b>	<b>47</b>	<b>142</b>	<b>53</b>	<b>267</b>

Ocorrências de “com licença” em função do sexo do informante

Tabela 1: Ocorrências/Sexo Do Informante

A partir da tabela, é possível elaborar um contínuo de gramaticalização conforme Hopper e Traugott (2003, p. 7), que propõem o seguinte esquema para demonstrar os diferentes estágios de gramaticalização:

*content item > grammatical word > clitic > inflectional affix*<sup>3</sup>

Isto é, o esquema descreve a passagem de um item lexical para um menos lexical que pode ir de uma palavra gramatical até um afixo. Assim, as ocorrências de **me dá licença**, **com licença** e **licença** ainda representam itens lexicais, embora com redução sintática. A partir daí começa a se observar perda de “massa fonética”: em **dicença**; **cença/cenç** já se observa alguma modificação. Finalmente, podemos observar que o trajeto da gramaticalização leva às formas **ss**: [s] e **s** [s]<sup>4</sup>, em que o sentido original se torna opaco se as expressões forem emitidas fora desse contexto, pois a forma original não pode ser resgatada pelo falante comum. Assim, resumidamente, temos o seguinte contínuo:

3 Tradução: item gramatical > palavra gramatical > clítico > afixo.

4 Veja-se que o mesmo processo ocorreu cedo em espanhol, como registra Corominas (1992 [1980]), em seu dicionário etimológico: “CE!, interjección con que se llama, se hace detener o se pide atención a una persona: de la consonante fricativa o africada sss o tsss, que suele emplearse en estos casos. 1.ª doc. 1465-73, Coplas del Provincial. Es muy frecuente em la *Celestina* (Cl. C. I, 60.3, 127.12, 178.16; II, 82.21) y en la comedia clásica (Tirso, *Burlador*, II, 252); Vergonzoso, III, 1263; etc.). Covarr. y la Acad. quieren relacionar con el lat. ECCE ‘he aquí’, de significado y forma muy diferentes. Para la relación con la interjección che, V. principalmente A. Alonso, *RFE*, XX, 74. (Vol. II-CE-F, p. 07).”



Um professor alemão assinalava também esse processo, na segunda metade do século XX, em Portugal: “Querendo alguém passar diante duma pessoa nos corredores relativamente estreitos dos combóios, diz: **com licença**, o que foneticamente se reduz na maioria dos casos a últimas... **cença**. (Kröll, 1980, p.75; negrito acrescentado)

Especialmente no que se refere ao foco do trabalho e aos dados que a tabela permite analisar, observamos que os percentuais, nesse conjunto de dados, demonstram que as mulheres apresentam uma maior produção de “ss”.

Quanto a outros fatores extralinguísticos, classificamos todos como **gestos**. Nesse grupo (123 dados) foram registradas desde sinalizações e olhares no sentido de obter a anuência do interlocutor e a passagem permitida, bem como aquelas situações em que, como forma de reforço, o passageiro mudava a rota ou mesmo desviava os estudantes. Aqui entram também situações em que os entrevistadores eram tocados fisicamente para sinalizar o desejo de passagem. Esse toque podia ser sutil ou delicado. Porém, alguns casos revelaram que podia também ser hostil e até agressivo, principalmente quando se tratava das pesquisadoras. É justamente essa diferença entre o comportamento hostil direcionado às mulheres que veremos a seguir.

Houve apenas uma única situação em que a pessoa que realizou o gesto hostil para obter a passagem na porta de saída do ônibus foi uma mulher, “sinalizando” com o avanço da bolsa o seu desejo de sair. A grande maioria dos casos de hostilidade partiu de homens em relação às mulheres que participavam da coleta de dados. Além disso, a maioria dos gestos hostis direcionados às mulheres eram intensificados quando não havia junto pesquisadores do sexo masculino. Dentre os principais, podemos destacar, tapas nos braços e nas costas, empurrões nas costas ou nos ombros. O caso mais extremo foi o de uma menina que foi jogada contra a janela, enquanto o agressor se postava junto a ela, pressionando seu corpo e seu rosto contra a janela.

A falta de polidez no tratamento por parte dos passageiros do sexo masculino em relação às mulheres, embora não fosse o foco da pesquisa original, não pode passar despercebida. Principalmente por conta dos casos em que houve excesso ou mesmo agressão. Contudo, esse cenário de agressão e de assédio não era desconhecido dos pesquisadores e das pesquisadoras. O assédio sexual, bem como a violência contra as mulheres vem merecendo a atenção por parte de pesquisadores de outras áreas, como é o caso de Macedo (2002) e Albuquerque (2017).

É de conhecimento de todos essa falta de respeito no tratamento dado às mulheres.

Um número relativamente grande de notícias na imprensa relata e denuncia o assédio sofrido por mulheres no transporte público e privado. Só para exemplificar, em matéria publicada pela revista *Época*, de 28/02/2014, a manchete questiona: “Você é contra ou favor de vagões só para mulheres?”. A reportagem esclarece que o assédio que motiva a criação de vagões exclusivos para mulheres nas linhas de metrô e nos trens não se restringe somente ao Brasil. Na data da reportagem, no México, no Japão e na Índia já havia cidades que tinham implementado leis para proteger as mulheres, criando vagões exclusivos para elas.

A reportagem do *G1*, de 18/06/2019, evidenciou que 97% das mulheres declararam já ter sofrido assédio no transporte público e privado no Brasil, segundo o levantamento dos institutos *Locomotiva* e *Patrícia Galvão*, citados na reportagem.

Coroando este processo, a revista *Exame* de 02/08/2019 declarava que a Comissão de Desenvolvimento Urbano da Câmara dos Deputados tinha aprovado proposta que obrigava as empresas de metrô e trem a destinarem vagões preferenciais para mulheres e crianças, nos horários de pico. No Rio de Janeiro essa medida já havia sido adotada desde 2006; em Brasília, desde 2015.

Com isso, a nossa pesquisa evidencia a relação entre língua e sociedade (como já proposto por vários autores, a partir de Saussure (2004 [1916]) e descreve, assim, além de fenômenos linguísticos, situações e comportamentos sociais que podem promover as mudanças linguísticas, ou mesmo, ser resultados delas. Diferenças de comportamento, ou mesmo culturais, não são tão fáceis de serem identificadas por falantes que não fazem parte de uma mesma comunidade de fala. Tais diferenças se acentuam quando se trata de L2.

## 4 | PEDIR LICENÇA

No que se refere a pedir licença ou mesmo desculpar-se, na cultura luso-brasileira nem sempre fica claro quando devemos pedir licença ou desculpas. Um bom exemplo seria o de chegar atrasado a um evento ou à sala de aula.

Nessa última situação, o aluno, que pela lógica deveria desculpar-se pelo atraso e por interromper a aula para, depois então, solicitar permissão para entrar; acaba apenas pedindo licença e entrando na sala sem esperar a autorização por parte do professor. O que percebemos em nossa pesquisa é que, no transporte público da cidade de Curitiba, acontece algo semelhante. Aquele que deseja passar, ao invés de pedir permissão e aguardar resposta, ou ainda desculpar-se por ter tocado a outra pessoa, acaba simplesmente sinalizando que vai passar, ou que já **está passando**.

Na cultura luso-brasileira, **desculpe** é mais empregado como pedido de desculpas e não como autorização para fazer alguma coisa, diferentemente do que ocorre em outras línguas. Isso constitui, às vezes, um entrave à situação de comunicação, tanto para

brasileiros que aprendem outra língua (quando usar *excuse me* ou *sorry?*), como para estrangeiros que aprendem o português. Já em língua inglesa, conforme nos foi relatado pela professora Ana Paula Petriu Ferreira Engelbert (UTFPR-Pato Branco, PR):

Os americanos usam o 'excuse me' em situações em que há uma possível invasão do espaço alheio (que é muito importante para eles). Por exemplo, andando em um corredor e encontro alguém: a pessoa diz 'excuse me' ao passar por mim, mesmo não encostando em mim (2013 a 2014, Los Angeles, Califórnia).

Na Inglaterra (agosto de 2014), por onde você anda as pessoas falam 'sorry', seja porque esbarraram em você ou porque há uma possibilidade de esbarrar<sup>5</sup>.

Percebe-se então, que uma mesma expressão pode ter um significado em uma determinada cultura, e um diferente em outra, como fica evidenciado pelo relato da professora Engelbert. Isso corrobora o artigo da BBC<sup>6</sup> em que é descrito o uso excessivo de *sorry* pelos britânicos, ao pedirem desculpa por coisas das quais não necessariamente têm culpa. Sobre isso, a reportagem afirma que:

A prontidão dos Ingleses para desculparem-se por algo que eles não fizeram é notável, e é equivalente à sua indisposição de se desculparem por algo que fizeram<sup>7</sup>.

No contexto de ensino-aprendizagem de L2, fica evidente a necessidade de que os professores procurem exemplos de situações reais de uso da língua para ilustrarem para seus alunos as diferentes formas como a língua se comporta, a fim de que possam escolher a forma que mais vá se adequar a um determinado contexto social ou cultural. Que professor de português já não teve que explicar a um estrangeiro que “pois não” indica “estou à disposição” e “pois sim” é negativa peremptória? Embora todas as palavras possam ter mais de uma acepção, há algumas que, em situações reais de uso, adquirem significado bem específico. As indicações contidas em dicionários nem sempre dão conta de explicar qual acepção se destina a uma determinada situação.

Uma idiossincrasia do português do Brasil é o uso de **obrigado** que, além de ser um agradecimento polido emitido em retorno de algo recebido, tem um uso especialíssimo em terras tupiniquins: quando alguém oferece um cafezinho, se se responder **Obrigado!** não se servirá um café à pessoa, porque quem pergunta entende que a pessoa não quer café (como se dissesse: “Não, obrigado!”). Ora, isso vai além do que um dicionário possa

5 Relato fornecido pela professora de língua inglesa Ana Paula Petriu Ferreira Engelbert, que, durante os anos de 2013 a 2014, realizou pesquisa nos Estados Unidos da América e na Inglaterra e nos cedeu os dados.

6 Disponível em: <<https://www.bbc.com/future/article/20160223-why-do-the-british-say-sorry-so-much>>. Último acesso em 24 de outubro de 2019.

7 “The readiness of the English to apologise for something they haven't done is remarkable, and it is matched by an unwillingness to apologise for what they have done” (Disponível em: <<https://www.bbc.com/future/article/20160223-why-do-the-british-say-sorry-so-much>>. Último acesso em 24 de outubro de 2019, tradução dos autores).



descrever no verbete “obrigado”. O professor (americano) Anthony Naro (UFRJ) relatou que ele não conseguia entender porque as outras pessoas eram servidas mas não serviam o cafezinho para ele, apesar de ter dito polidamente “Obrigado”, até quando, um dia, criou coragem e perguntou isso a alguém, recebendo, então, a devida explicação ... Para os estrangeiros, isso constitui um entrave na comunicação. Da mesma forma, alguns usos de termos considerados de cortesia podem ter uma aplicação bastante diferente da usual.

Passando às terras lusas, uma pesquisadora portuguesa, em 1952, estranhou um uso da parte dos seus informantes, porque antes de falarem alguma palavra que seria tabu (por exemplo, nomes de certos animais: burro, asno, porco), introduziam um “com licença” para falar sobre o assunto:

Variadíssimas vezes ouvi proferir, certamente por eufemismo, a respeitosa expressão *com licença* em casos que normalmente a dispensam. Sempre que os bons camponeses têm de pronunciar qualquer palavra que sugere, no seu entender, animais ou coisas menos dignas, aflui-lhes, automaticamente, aos lábios, um *cum licênça*. Ao falarem de animais, só fazem anteceder, geralmente, esta expressão, tratando-se de suínos e de jumentos; às vezes, omitem-na, talvez por inadvertência.

A informadora de Fafe falou-nos em porcos, sem o mínimo constrangimento: soube, porém, muito bem dizer: *agora, cum licênça, os animais burros.* //174// E a de Cepães, tão abjectos os considerava que, depois de pôr na boca de alguns animais certos provérbios, não ousou prosseguir sem me consultar: **Cum licênça, da burra, num quer que diga?**

Mais surpreendentes são exemplos que seguem:

**Cum lecênç’ é um animal.** — Ab.

Eu inté fez òa pá p’ra molhar às bezes, **cum licênça**, òas rumas de mato, — C. (PEREIRA, 1952, p. 173)<sup>8</sup>

Outro pesquisador, F. J. Martins Sequeira, na mesma época (1957), registrava uso semelhante a esse registrado por Pereira, no seu extenso estudo sobre o falar do Baixo Minho, sob a entrada CUM LECENÇA:

CUM LECENÇA (com licença) – locução que serve, sobretudo, para apresentar desculpa, um pouco tal como na liguagem policiada se diz “**com perdão de V.**” ou “**queira desculpar**”. É muito frequente, naquela relativa sem-cerimónia da gente de aldeia, que quem esteja com flatulência provoque o alívio da eructação, e, seguindo o acto de um “cum lecença” o julgue muito civilmente arrumado. **Não se reputa nada correcto falar de um burro ou de um porco, sem preceder a palavra de um “cum lecença**”. E o servir-se desta locução permite citar uma sujidade, sem que isso possa considerar-se malcriação. Falando a umas damas que me acompanhavam, dizia um homenzinho: “ O

<sup>8</sup> Respeitou-se a disposição e a grafia do original, incluindo o adentramento de parágrafo. **Ruma** significa **rima, montão**, e deve ter algum matiz de coisa que não se deve dizer.

s'Grabiél sempre tem lá õas cebas! nunca bi porcas assim, **cum lecença das Senhoras**". (SEQUEIRA, 1957, 4.ª parte – Lexicografia, p. 135; negritos acrescentados)

Constatamos, nessa variedade de português, aquele uso mencionado acima para línguas estrangeiras: uma certa confusão entre *desculpe* e *com licença*. Depois de um arrote (*eructação*, no texto), seria de esperar um **pedido de desculpas** — *desculpa/desculpe* —, não **um de permissão** — *cum lecença*. E Sequeira ressalta o fato de que, para os aldeões, o uso dessa locução “permite citar uma sujidade, sem que isso possa considerar-se malcriação”. No entanto, vemos que a expressão *cum lecença* tanto pode preceder a menção ao tabu, como segui-lo.

O professor alemão mencionado acima sinalizava, em 1980, esse uso de “com licença”, na sociedade portuguesa, mas usando exemplos literários: “julgar uma palavra pouco conveniente ou indecente, não recomendável “para uso em boa sociedade”: “Quem nasce para burro, **com licença**, nunca chega a cavalo.” (Fialho de Almeida)”. (KRÖLL, 1980, p. 76, negritos acrescentados)

Embora tanto a pesquisadora Maria Palmira Pereira (1952) tivesse estranhado aquele emprego de **com licença** pelos camponeses do Concelho de Fafe, assim como o fez Sequeira para o falar da região do Baixo Minho (1957), parece ser (sido) bem arraigado tal uso em diferentes regiões de Portugal, como demonstram as personagens de uma comédia levada à cena em 1860 e publicada em 1861, por Luiz d’Araujo Junior, *Zé Canaia Regedor* (negritos acrescentados):

CANAIA - [...] porque o povre do home á volta da Venda-Seca, tropeçou-le //10// sem dár tino o burro, (**dê voncê licença**) foi-se a terra, bateu com o cadavre n’um fragulho, que fez na testa um oiteiro como um malão! (ARAUJO JR., 1861, p.9-10)

[...] MARIA ALHA – Mitteu-se a engordar porcos. Ora V. S.ª, **com perdão de quem me ouve**, sabe lá por sua casa o que são porcos milhores do que a mim. (ARAUJO JR., 1861, p. 17)

[...] MARIA ALHA – Saberá V. S.ª, Sôr Canaia, que os ditos pombos, **com perdão dos senhores**, como são pombos vadios... tanto fazem na parede da sachristia, como na parede que bota p’ra banda de traz, onde inté está um pouco de lixo, **com licença de voncês todos**... (ARAUJO JR., 1861, p. 25).

Podemos avaliar que as personagens dessa comédia, apesar de parecerem rudes campônios, detêm um código de gentileza e polidez de fazer inveja a muito cidadão. Para além de **pedirem licença** para dizerem aquilo que classificam de menos educado, parecem querer se desculpar junto ao público que está prestigiando a peça, lançando mão de outro recurso: **com perdão de X** (esse recurso também poderia significar que “contam com a cumplicidade dos espectadores, pois se trata de uma representação).

Podemos observar que a personagem Maria Alha usa magistralmente as duas estratégias na mesma fala: para se referir à sujeira (fezes) que depositam os **pombos vadios** num local sagrado (parede da sacristia), usa **com perdão dos senhores** (antes de falar em pombos vadios e suas sujeiras). Depois, **por** ter usado uma palavra que designa algo não agradável de lembrar (lixo), salva sua face usando **com licença de voncês todos...** Com base nas falas de Zé Canaia e Maria Alha, poderíamos até pensar numa distribuição complementar: uso de **com perdão de X** antes de emitir o enunciado tabu e **com licença de X**, após ter dito talvez o que não devesse ter falado.

No Brasil, emprega-se, em tais situações e em outras, para não ferir os ouvidos do interlocutor ou para se desculpar antecipadamente: “com o perdão da palavra”; “desculpe a (má) palavra”; desculpe, não quero ofender ninguém”; sem querer ofender ninguém ... Também em outros contextos, para não ferir brios, quando se quer dizer uma verdade sem se parecer rude, se emprega: “você me desculpe, mas não concordo com você ou com o que você diz”. Usar enunciados como: “Você vai me desculpar mas isso que você afirmou não tem fundamento”; “desculpe, mas isso não é verdade” constituem uma maneira extremamente polida de afirmar que a pessoa com quem se fala não disse a verdade ... E, com o pedido de desculpas antecipado, se pode até xingar o interlocutor ...

## 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo que se pôde observar nos resultados da pesquisa de campo, mesmo que haja em língua portuguesa a percepção de que devemos pedir desculpas quando causamos a alguém problemas ou infortúnio de alguma forma; em contextos de alta frequência de uso (como é o do transporte público em horários de pico), acaba-se usando uma das formas gramaticalizadas de **com licença** para, ao mesmo tempo, pedir desculpas e pedir passagem.

Da mesma forma, quando empregamos uma estratégia de polidez, evitamos atritos que poderiam surgir pelo uso de uma afirmação categórica. Estamos no terreno da polidez e das atitudes em relação (i) à variedade da língua; (ii) da situação de uso ou (iii) como deferência ao interlocutor. É a maneira de, sobretudo na linguagem oral, evitar reações negativas da parte do interlocutor ou do auditório e, principalmente, salvar a própria face.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, M. I. B. O direito à cidade e à mobilidade de mulheres: as potencialidades e as críticas às políticas de transporte exclusivo. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress**, Florianópolis. 2017.

ARAUJO JUNIOR, Luiz d'. **Zé Canaia Regedor**. Comédia. Original português em 1 acto. Representada pela primeira vez com geral applauso no Theatro do Gymnasio Dramatico em 29 de dezembro de 1860, noute do beneficio explendido do nosso querido e sympathico actor Taborda. Lisboa: Typographia Universal. 1861.

COROMINAS, Joan; José A. Pascual. **Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico**. 2. reimpr. Madrid: Editorial Gredos. 1992 [1980 1.ª ed.].

FAGUNDES, E. D.; STROGENSKI, I. F. **Pedir Licença**. In: SILVA, F. B., ROMUALDO E. C., Zanutto, F., PEREIRA, H. B., BOTASSINI, J. O. M., BARONAS, J. E. de A. III Simpósio de Variação Linguística e Ensino: Homenagem a Carlos Alberto Faraco; 2019; Maringá.

HOPPER, P. J.; TRAUGOTT, E. C. **Grammaticalization**. Cambridge: CUP, 1993.

LABOV, W. **Principles of linguistic change**. V. 1. Oxford: Blackwell, 1994.

LABOV, W. **Padrões sociolinguísticos**. Trad. Marcos Bagno, Maria Marta Pereira Scherre e Caroline Rodrigues Cardoso. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

KRÖLL, Heinz. Contribuições para o estudo da linguagem falada em português. Separata **Revista Portuguesa de Filologia**, Coimbra, v. 23, p.71-96, 1980.

MACEDO, M.S. Relações de gênero no contexto urbano: um olhar sobre as mulheres. In: **Perspectivas de gênero. Debates e questões para as ONGs**. Recife: SOS CORPO Gênero e Cidadania. 2002, p. 56-79.

MEILLET, A. L'évolution des formes grammaticales. In: \_\_\_\_\_. **Linguistique historique et linguistique générale**. Réimpression de l'édition de Paris, 1975. Genève/Paris: Slatkine/Champion, 1982. p. 130-148.

MENON, Odete P. S. **Com licença, desculpe, obrigado, em situações reais de uso**. Texto apresentado no Simpósio 1.3 Crenças e atitudes e ensino linguístico do III SIMVALE – Simpósio de Variação Linguística e Ensino. Homenagem a Carlos Alberto Faraco, de 06 a 08.11.2019, Maringá: Universidade Estadual de Maringá.

PEREIRA, Maria Palmira da Silva. *FAFE: Contribuição para o estudo da linguagem, etnografia e folclore do Concelho*. Separata da **Revista Portuguesa de Filologia**, Coimbra, vols. III, IV e V. 1952.

PIERREHUMBERT, J. B. Exemplar dynamics: Word frequency, lenition, and contrast. In: BYBEE, J. L. and HOPPER, P. (ed.). **Frequency and the Emergence of Linguistic Structure**. Amsterdam: John Benjamins. 2001, p. 137-157.

SCHNELL, Hildegard. **Sociolinguistics, solidarity and politeness**. Norderstedt: Grin Publishing, 2007.

SEQUEIRA, F. J. Martins. **Estudos de linguística. Apontamentos acerca do falar do Baixo-Minho**. Lisboa: Ed. da Revista de Portugal. 1957.

## REGISTROS GRÁFICOS E ERROS ORTOGRÁFICOS EM REDAÇÕES DE VESTIBULANDOS

*Data de aceite: 01/03/2021*

*Data de submissão: 07/12/2020*

### **Stefani Alves do Carmo**

Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
(Unioeste)  
Cascavel - Paraná  
<http://lattes.cnpq.br/4106791349521486>

### **Sanimar Busse**

Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
(Unioeste)  
Cascavel - Paraná  
<http://lattes.cnpq.br/6743779015422687>

**RESUMO:** Apresentamos neste trabalho reflexões sobre o conhecimento ortográfico de estudantes egressos, a partir da análise de redações de vestibulandos. O emprego de diversas formas de linguagem é um tema recorrentemente discutido, uma vez que a língua se constitui e representa expressivamente os processos de interações socioculturais. Diante dos casos, em que mais de uma grafia seria “aceita”, a ortografia se torna um recurso capaz de filtrar na escrita os mais distintos falares dos usuários e auxilia na unificação da língua no conjunto de países que partilham a Língua Portuguesa. Notando as dificuldades e as ocorrências presentes nas produções dos candidatos a uma vaga no ensino superior, surgiram alguns questionamentos sobre quais as ocorrências ortográficas mais recorrentes nas produções textuais e a sua natureza. Desse modo, destaca-se o estudo

voltado aos erros ortográficos, principalmente, aqueles relacionados às marcas da fala e à violação das regras dicionarizadas. Para tal, o objetivo deste trabalho consiste em identificar e refletir sobre a natureza das ocorrências de escrita que violam a ortografia presente em redações de vestibulandos. Sustentam as discussões os estudos de Oliveira (2005), Morais (2006), Costa (2016), entre outros autores. Além disso, recorreremos às orientações postas nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), de Língua Portuguesa do Ensino Fundamental I (1997), do Ensino Fundamental II (1998) e do Ensino Médio (2000). Como resultados, observamos que os dados reiteram a necessidade de uma reflexão sistematizada sobre o ensino e a aquisição do código escrito, em diferentes níveis de ensino, principalmente, no que se refere à função social da escrita e a formação de leitores.

**PALAVRAS - CHAVE:** Ortografia; Redações; Vestibular.

### GRAPHIC RECORDS AND ORTHOGRAPHIC OCCURRENCES IN ENTRANCE EXAMS CANDIDATES' ESSAYS

**ABSTRACT:** In this work, we present reflections on the spelling knowledge of alumni students, based on the analysis of undergraduate students. The use of different forms of language is a theme that is frequently discussed, since language is constituted and expressively represents the processes of socio-cultural interactions. In view of the cases, in which more than one spelling would be “accepted”, spelling becomes a resource

capable of filtering in writing the most distinctive speeches of users and helps to unify the language in the set of countries that share the Portuguese language. Noting the difficulties and occurrences present in the productions of candidates for a vacancy in higher education, some questions arose about which orthographic occurrences are most recurrent in textual productions and their nature. Thus, the study focused on spelling errors, especially those related to speech marks and the violation of dictionary rules, stands out. To this end, the objective of this work is to identify and reflect on the nature of the occurrences of writing that violate the spelling present in undergraduate students. The studies by Oliveira (2005), Morais (2006), Costa (2016), among other authors, support the discussions. In addition, we resort to the guidelines set out in the National Curriculum Parameters (PCNs), Portuguese Language for Elementary School I (1997), Elementary School II (1998) and High School (2000). As a result, we observed that the data reiterate the need for systematic reflection on teaching and the acquisition of written code, at different levels of education, especially with regard to the social function of writing and the training of readers.

**KEYWORDS:** Spelling; Essays; Entrance exam.

## 1 | CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Neste texto apresentamos os resultados da pesquisa realizada sobre o conhecimento ortográfico de alunos egressos, a partir da análise de redações de vestibulandos. Diante dos casos em que mais de uma grafia seria viável devido as características de arbitrariedade inerentes da Língua Portuguesa, a ortografia se torna um recurso capaz de filtrar na escrita os mais distintos falares dos usuários de uma mesma língua.

Por meio da língua podemos compreender a organização social, econômica, política e cultura de uma determinada sociedade, enquanto a norma padrão pode ser tomada como resultado da história e da interação entre seus falantes e meio social. A eleição de uma determinada variedade como padrão, nesse contexto, está condicionada ao *status* social dos seus falantes. Processo semelhante ocorre com a ortografia, que, a partir de convenções, busca padronizar a grafia considerando o momento histórico da língua, os meios de circulação e, principalmente, a sua função social.

A ortografia pode ser tomada como uma imposição inútil, pois muitos falantes consideram que tudo se tornaria mais fácil se fosse possível “registrar as palavras igualmente como são faladas”. Contudo, uma língua compreende um conjunto de variedades, com características próprias, como, por exemplo, a variação regional ou a variação situacional; assim, na fala a língua se manifesta de forma heterogênea, enquanto a escrita neutraliza as variantes linguísticas.

Em análise às redações de vestibulandos dos gêneros textuais *Artigo de Opinião* e *Carta do Leitor*, surgiram alguns questionamentos que norteiam este texto: Quais erros ortográficos são mais recorrentes em redações de vestibulandos? Qual a natureza dos erros? E qual é a relação dos erros ortográficos com a fala e a escrita?

As reflexões sustentam-se no âmbito da Linguística Aplicada, considerando

o propósito de investigar e compreender, não somente a estrutura, como também o funcionamento da língua na ocorrência da escrita. Contudo, atentamos também as outras linhas teóricas que consideram o processo de produção textual, os gêneros textuais abordados para a interação e, os aspectos intra e extralinguísticos e variacionais que influenciam de forma direta nos fenômenos da fala.

## 2 | A ORTOGRAFIA COMO SISTEMA

A atividade escrita, nos mais distintos contextos, é uma atividade que assombra nossos alunos devido à crença de que a língua portuguesa é “difícil”. A complexidade apresentada entre a modalidade oral e a modalidade escrita é elemento que atua sobre esse mito. A escrita requer atenção e planejamento, no que se refere à adequação lexical; às regras gramáticas, à acentuação; à pontuação/paragrafação; à padronização gráfica, entre outros aspectos que passam despercebidos na oralidade.

Por meio da escrita ocorre o registro histórico, o compartilhamento, a transmissão e até mesmo a discussão e o questionamento sobre os conhecimentos armazenados, pois ela possibilita o registro oficial e duradouro, enquanto a oralidade representa a manifestação espontânea, geralmente em situações informais de interação, e depende da memória para armazenamento, o que a torna sujeita a apagamento ou modificação (SELLA, 2017).

Motta Maia (1999) apresenta dois princípios para a realização da fala: o primeiro, trata-se da razão histórica para a realização da fala, pois, “visto ser o homem um animal que trabalha, é vantajoso utilizar da audição para comunicação, deixando os demais sentidos livres para executar outras atividades” (MOTTA MAIA, 1999, p. 8); a segunda, é relacionada à razão estrutural, pois, ao utiliza-se das vias respiratórias, articulações naturais são produzidas, o que possibilita a segmentação, a combinação e a transmissão de mensagens utilizando poucos recursos.

Falar, portanto, envolve duas principais ações: o planejamento e a execução. Assim, primeiramente, planejamos o que queremos dizer e o modo como diremos e, posteriormente, colocamos nosso plano em ação.

No que se refere a escrita, é visível que o processo de aquisição não ocorre de forma mecânica, mas sim devido ao processo cognitivo por parte da busca de conhecimento, construção e reconstrução de respostas, ou seja, os processos mentais atuam ativamente na formulação e reformulação frente aos obstáculos durante o caminho de assimilação e concretização de conhecimentos. Tomamos o que apresenta Kato (1990) para exemplificar tal explanação:

fala<sup>1</sup> → escrita<sup>1</sup> → escrita<sup>2</sup> → fala<sup>2</sup>

A *fala*<sup>1</sup> é a pré-letramento; a *escrita*<sup>1</sup> é aquela que pretende representar a fala de forma mais natural possível; a *escrita*<sup>2</sup> é a escrita que se trona quase

autônoma da fala, através de convenções rígidas, a *fala*<sup>2</sup> é aquela que resulta da escrita (KATO, 1990, p. 11-12).

Assim, dentro do que apresenta a autora, os indivíduos letrados acabam por conceber a fala de acordo com o que sabem da escrita. Entretanto, vale ressaltar que a fala e a escrita não são completamente isomórficas, ou seja, não há correspondência completa entre som e dígrafo.

É notável que as distinções formais entre fala e escrita são oriundas das diferenças geradas pelas condições de produção e de uso da linguagem. Assim, como aponta Kato (1990, p. 25), “a linguagem oral é altamente dependente do contexto”, ou seja, a compreensão da fala é estabelecida através de recursos paralinguísticos e suprasegmentais, como, por exemplo, o volume, o ritmo, a duração das pausas etc. Desse modo, é nas atividades linguísticas concretas que se originam a necessidade do homem de se expressar individualmente e se comunicar socialmente, as diferentes formas de organização da realidade.

Perante os inúmeros fatores que envolvem o processo de transição da fala para a escrita, a ortografia surge como uma espécie de “filtro”, capaz de solidificar e unificar na escrita as diversas maneiras de falar dos usuários de uma mesma língua. Contudo, inúmeras vezes, torna-se um obstáculo a ser superado durante o processo de ensino-aprendizagem.

Todos os elementos que compõem a ortografia de uma língua são decorrentes de um acordo social que define, em determinados casos, a utilização de uma letra e não de outra, principalmente em casos em que o mesmo som pode ser grafado por mais de uma representação, ou seja, por mais de uma letra. Dessa forma, a ortografia não cumpre apenas a função de padronizar a forma escrita de uma língua, mas também a de homogeneizar, unificar e facilitar a comunicação entre os usuários da língua, além de proporcionar a liberdade de pronúncia, uma vez que, devido à extensão territorial do Brasil, encontramos as diferenças de pronúncia, pelas distinções socioculturais, regionais e etárias (COSTA, 2016).

Da mesma forma que não se espera que um indivíduo compreenda sozinho as leis de trânsito, outro exemplo de convenção social, não há justificativa para esperar que os estudantes, tanto do Ensino Fundamental quanto do Ensino Médio, compreendam sozinho a escrita ortográfica das palavras. Sendo assim, cabe à escola o ensino da ortografia e a reflexão sobre as normas ortográficas.

Nos primeiros anos de escolarização, os erros ortográficos apresentados pelos estudantes são compreensíveis. Normalmente, o aluno relaciona a sua fala à escrita e assim, principalmente nos textos espontâneos, registra as palavras da forma que fala devido à possibilidade de um som ser grafado por mais de uma letra. Já nos anos finais, o erro ortográfico requer maior atenção, pois, o aluno já passou pelo processo de reconhecimento ortográfico, entretanto, continua a apresentar dificuldade no momento de escrita. Esse fato



pode revelar, de acordo com Morais (2009), primeiramente, que o aluno não tem consciência do erro que cometeu; que tenha dúvida, o que é perceptível quando questiona sobre a forma de grafia correta ou quando registra de maneiras distintas as palavras em diferentes momentos; e por fim, que devido aos seus conhecimentos avançados, se autocorrija.

Entendemos que a função da ortografia pode ser compreendida a partir do entendimento dos casos, tal como, em que um mesmo som/fonema pode ser grafado por mais de uma letra, como é o caso, por exemplo, de “seguro”/“cimento” variantes do fonema /s/ e “exame”/“enxame” variantes do fonema /x/; e ainda os casos em que ocorre a influência das variações linguísticas na fala, como ocorre na região Oeste do Paraná, que devido a suas características geográficas e de colonização apresenta um amplo polimorfismo na fala que altera o registro da vibrante alveolar como tepe, vibrante múltipla e retroflexo em coda silábica interna ou final.

Quando se trata diretamente do ensino da ortografia, os PCNs de Língua Portuguesa do Ensino Fundamental I (BRASIL, 1997) e do Ensino Fundamental II (BRASIL, 1998) orientam que a ortografia deve ser trabalhada por meio de atividades de identificação e repetição oral das regras, correção de palavras erradas seguida da realização de exercícios de preenchimento de lacunas (BRASIL, 1997, 1998).

Já os PCNs do Ensino Médio (2000) apontam que a avaliação dos alunos deve considerar a ortografia oficial da língua portuguesa; porém, o documento ainda apresenta que os casos mais inapropriados ou infrequentes devem ser desconsiderados, em razão do grau de dificuldade que eles demonstram. Este posicionamento expõe uma postura de comodidade e conformidade das instituições governamentais em relação às reais situações de ensino, pois permite que se entenda que ignorar as ocorrências inerentes seria a melhor opção, ao invés de buscar desenvolver as potencialidades incompletas.

As atividades orientadas pelos documentos norteadores e realizadas em inúmeras escolas brasileiras acabam por utilizar a ortografia como um recurso avaliativo ou de verificação e não propriamente visam a reflexão sobre as reais situações de uso da língua. Assim, a ortografia é considerada um simples recurso de avaliação, uma lei a ser seguida e o descumprimento da mesma não gera nenhum tipo de punição judicial; contudo, o indivíduo que não domina ou viola as normas pode sofrer retaliações em vários âmbitos, inclusive no escolar, sobre a questão Morais (2007) pontua,

[...] aceitamos que a ortografia é algo compulsório, exigido igualmente de todos. Admitimos (ou ao menos consentimos) que sua desobediência não é socialmente justificada por desconhecimento ou por “opções pessoais”. Não há lugar para “variações” na hora em que notamos nossa língua. Temos, todos, que seguir a “norma”, sob o risco de sermos discriminados – e penalizados – caso não ponhamos as palavras como “devem ser” (MORAIS, 2007, p. 10)

Dessa forma, o indivíduo tem o conhecimento e domínio da ortografia cobrados socialmente. Entretanto, a escola que possui o papel oficial pelo ensino e por tornar o

indivíduo capaz de dominar e refletir sobre os usos da língua se esquivava de sua incumbência ou aborda o conteúdo ortográfico de forma superficial durante o processo de escolarização.

Corrêa (2004, p. 2), citando Marcuschi (1995, p. 11), aponta que os “fenômenos de fala e escrita enquanto relação entre fatos linguísticos (relação fala vs. escrita) e enquanto relação entre práticas sociais (oralidade/letramento)”. Desse modo, os fenômenos de fala e escrita podem ser considerados como ocorrências linguísticas e, simultaneamente, como práticas sociais, uma vez que as práticas sociais do oral/falado e do letrado/escrito dialogam diretamente com o já falado/escrito e ouvido/lido (CORRÊA, 2004).

Vale ressaltar, que, quando abordamos o termo “letramento”, não estamos nos referindo apenas ao processos letrados adquiridos em conjunto com o ensino formal, ou seja, os conhecimentos formais obtidos durante os anos de escolarização. Pelo contrário, quando tratamos de “letramento” mencionamos também o contato cotidiano das formas não escolarizadas da escrita que, direta ou indiretamente, são mantidas pelos falantes de uma língua.

Assim, durante o período de escolarização, deve-se levar o aluno a conhecer a ortografia, a partir do reconhecimento da diversidade linguística, introduzindo-a como conteúdo de ensino, para auxiliar na compreensão da necessidade de utilizar e adequar a fala e a escrita às diversas situações de comunicação.

O processo de ensino-aprendizagem que tem o importante papel de ajudar o aluno a compreender a realidade linguística com suas contradições e variedades, a estrutura e o funcionamento da língua com suas variantes sociais, regionais e situacionais e a diversidade linguística do português brasileiro inúmeras vezes retira do foco a reflexão sobre a estrutura da língua e, conseqüentemente, aborda o conteúdo ortográfico de forma superficial durante o processo de escolarização. Sendo assim, o professor deve se mostrar sensível a ponto de perceber em qual nível seu aluno se encontra, em relação ao domínio das normas ortográficas, pois a ausência de experiências letradas pode comprometer a constituição de um acervo representativo de regras ortográficas.

Assim, quando observamos a prova de redação dos Concursos Vestibulares, temos que ter em mente que a atividade proposta para avaliação do candidato trata-se de um exercício de leitura, releitura e produção textual. Corrêa (2004, p. 16) aponta que, “embora o candidato esteja diante de um exame que vai avaliar a sua capacidade de produção, devem também estar integradas a seu texto marcas de sua capacidade de recepção do texto escrito”.

Logo, o concorrente a uma vaga ao ensino superior perante a prova de redação que apresenta o tema, que deverá ser desenvolvido na produção textual, a coletânea de textos, e ao gênero textual que deverá desenvolver sua produção textual, deve ativar seus conhecimentos prévios - oriundos em grande parte da sua vivência das práticas sociais -, primeiro, em relação ao assunto; posteriormente, acerca dos textos da coletânea, buscando associá-los com leituras já realizadas ou que se encontram em andamento; e

por fim, sobre o gênero textual (CORRÊA, 2004). Desse modo, na situação avaliativa da redação se pretende “captar o modo particular de leitura do candidato” (CORRÊA, 2004, p. 16), ou seja, se espera observar a capacidade do candidato de adequar seu repertório de conhecimentos ao tipo de conhecimento acadêmico e aos aspectos particulares de situação de prova como, por exemplo, o nervosismo, a limitação de tempo e a divisão do espaço com os demais concorrentes.

### **3 | UM PANORAMA SOBRE OS CONHECIMENTOS ORTOGRÁFICOS NOS TEXTOS ANALISADOS**

Considerando o processo de estratificação socioeconômico, juntamente como o domínio da norma padrão, os quais acabam por reforçar o abismo social principalmente no que se refere ao domínio das formas mais prestigiadas, tomamos os erros ortográficos presentes nas redações dos candidatos do Concurso Vestibular como objeto de estudo neste trabalho.

O *corpus* desta pesquisa é composto por 15 (*quinze*) redações dos gêneros *Artigo de Opinião* e *Carta do Leitor*, ambos propostos pelo Concurso Vestibular, organizamos nossa análise: primeiramente, quantificando os erros ortográficos detectados nas produções dos candidatos; e posteriormente, desenvolvendo notas detalhando e caracterizando os dados coletados para que pudéssemos avaliar os erros de acordo com a natureza fonético-fonológica e arbitrária do sistema ortográfico nas redações dos vestibulandos.

Iniciamos a apresentação dos dados referentes os erros ortográficos presentes nas produções textuais dos vestibulandos. Nossa análise correspondeu à expectativa, já aguardada, em relação à quantidade significativa de erros ortográficos identificados dentre os parâmetros delimitados para a coleta de análise.

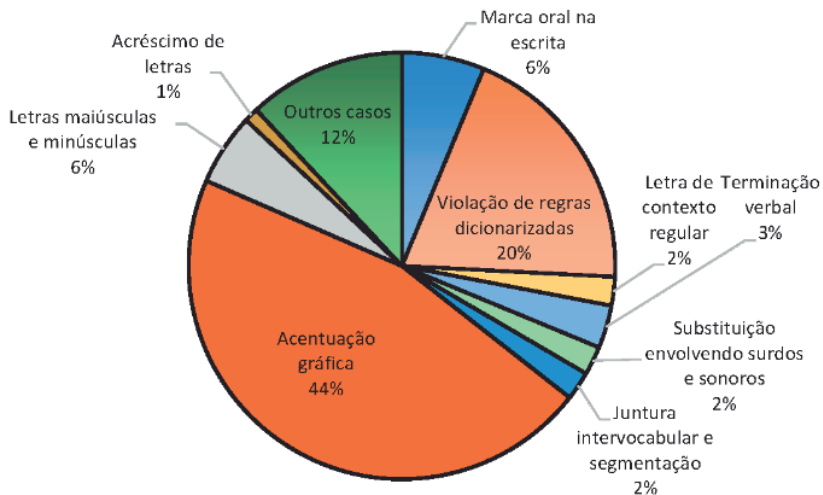


Gráfico 01: Total geral de erros ortográficos cometidos pelos candidatos

Fonte: Organizado pelas autoras.

Foram identificados ao todo 98 erros ortográficos ao longo de quinze redações analisadas. Obtivemos nas primeiras colocações de nossa classificação, 49 ocorrências relacionadas aos problemas de *acentuação gráfica*, representando 44% do total geral de dados computados; 18 ocorrências referente à *violação de regras dicionarizadas*, correspondendo a 18%; e, com 11 execuções (11%), detectamos as ocorrências enquadradas no parâmetro *outros casos*.

Além disso, verificamos 6 ocorrências envolvendo *marcas de oralidade*, tratando-se percentualmente de 6% dos dados coletados; 5 casos de registro de *letras maiúsculas e minúsculas* (5%); 3 ocorrências de *terminação verbal* (3%); 2 ocorrências referentes aos parâmetros *letra de contexto regular*, *substituição envolvendo surdas e sonoras*, e *juntura intervocabular e segmentação*, registrando individualmente 2% das ocorrências; e apenas 1 ocorrência foi coletada referente ao parâmetro *acréscimo de letras*.

Nesse trabalho, destacaremos os parâmetros: marcas de fala e violação das regras dicionarizadas.

### 3.1 Marcas da fala na escrita

No que se refere às marcas da fala na escrita, encontra-se os casos em que o estudante escreve se baseando na fala, ou seja, as marcas da oralidade presentes nas produções textuais.

Os erros pertencentes a esse critério representaram 6% dos erros ortográficos dentro do nosso quadro classificatório, sendo eles: *empasse* - *impasse*, *hustulidade* – *hostilidade*, *empelido* – *impelido*, *concientes* – *conscientes*, *incorridos* – *ocorridos* e *propia* - *própria*.

O registro *empasse* pode representar a generalização de regra construída pelo aluno diante das correções resultantes de provável alçamento.

Em *propria* verificamos o fenômeno de dissimilação, que se realiza quando fonemas que apresentam características fonético-fonológicas semelhantes são registrados de forma diferente. A variedade linguística em grande parte dos casos é o princípio atuante do fenômeno. Dessa forma, na ocorrência identificamos o apagamento do rótico e o registro sobre o apoio na fala.

As ocorrências pertencentes ao parâmetro já eram esperadas, entretanto, o resultado da coleta nos chama a atenção e nos permite a análise dos erros sobre dois vieses distintos: a relação fonema e grafema e a execução da variedade linguística do autor.

Considerando a realização das marcas de oralidade a partir da dificuldade de assimilação entre fonema e grafema, os erros ortográficos coletados seriam aceitáveis devido à complexidade do processo de aprendizado das normas ortográficas, principalmente se considerarmos os anos iniciais do Ensino Fundamental. Contudo, os erros se encontram em produções textuais de candidatos a uma vaga em uma instituição de ensino superior, ou seja, as ocorrências foram identificadas em produções textuais de candidatos que já concluíram o Ensino Médio, e por serem concluintes, deveriam apresentar a consciência fonológica desenvolvida; entretanto, a realização dos erros aponta para a consciência fonológica parcialmente desenvolvida e o apoio total na oralidade durante o processo de escrita, que leva à realização do erro ortográfico.

Por outro lado, se refletimos sobre as marcas de oralidade nos apoiando na diversidade linguística, podemos concluir que os candidatos que apresentam esses erros em sua redação não conseguem diferenciar a formalidade que requer a produção do texto dissertativo da informalidade e espontaneidade da fala. Além disso, como as redações não apresentam a identificação do autor, não é possível analisarmos as produções considerando o critério diatópico e diastrático, contudo, podemos deduzir que as ocorrências estão presentes nas produções de candidatos pertencentes tanto da zona rural quanto da zona urbana, como também às mais distintas classes sociais.

### **3.2 Violação das regras dicionarizadas**

A violação de regras dicionarizadas compreende um critério relacionado, principalmente, às irregularidades da ortografia, ou seja, ao registro que não se orienta por uma regra e que a norma só se torna conhecida por meio da consulta de manuais que orientam o autor a usar a grafia correta. Em nossa coleta, esse parâmetro apresentou o segundo maior índice de erros coletados.

Na situação do vestibular não é permitido a consulta de nenhum tipo de material, a escrita passa a ser orientada, unicamente, pelos conhecimentos que o candidato possui em relação a ortografia. Sendo assim, o registro dos vocábulos irregulares condicionados à

memória pode originar erros, pois o candidato, ao dividir espaço com demais concorrentes, com um tempo limitado e com um misto de emoções, entre elas o nervosismo e a ansiedade, pode acabar se equivocando e cometendo o erro ortográfico de violação de regra dicionarizada.

Identificamos ocorrências de erros ortográficos correspondentes à dificuldade do uso dos dígrafos relacionados ao som da fricativa alveolar /s/ e de sua múltipla representação gráfica, como *s, c, ç, z, x, ch*. Assim, casos como: *esceção* - exceção, *tropesso* - tropeço, *televizão* - televisão, *escolhecem* - escolhessem e *consiente* - consciente foram identificados nas produções textuais pertencentes ao nosso *corpus*.

Ao observar os dados computados, foi possível concluir que os candidatos que cometeram tal erro ortográfico compreendem o princípio fônico do fonema /s/, porém, não dominam a regra em relação ao registro gráfico e suas múltiplas representações.

#### 4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os registros gráficos oriundos, principalmente, da heterogenidade da fala, se não forem diagnosticadas e abordadas de maneira sistemática ao longo do Ensino Fundamental e Médio, podem se tornar dúvidas e erros recorrentes nas produções textuais dos escreventes. Desse modo, observamos que é necessário a abordagem contínua da ortografia durante todo o período escolar e que o professor deve buscar desenvolver metodologias que trabalhem e avaliem o funcionamento da língua em sua modalidade oral e escrita, pois, ao conhecer os moldes situacionais da língua, o estudante poderá desenvolver conhecimentos sistemáticos sobre a constituição da escrita ortográfica.

A ortografia, conforme destacamos, é abrangente e se soma aos aspectos gramaticais que constituem a língua. Apesar de focalizar a reflexão em alguns aspectos específicos da ortografia, identificamos também ao longo de nossa análise dificuldades em relação ao domínio das convenções gráficas da escrita, como traçado das letras e alinhamento às margens; ausência de pontuação e, ainda, a fuga da temática.

A maior incidência de erros cometidos são originários da relação entre fala e escrita. Desse modo, os erros ortográficos enquadrados nos parâmetros marca oral na escrita, violação de regras dicionarizadas e acentuação gráfica somados representam maioria no total geral de dados coletados. Observamos, por exemplo, os casos de *pudecem* - pudessem e *televizão* - televisão as ocorrências demonstram que o vestibulando compreende o princípio fônico do fonema /s/, contudo não domina a regra ortográfica em relação ao registro gráfico das múltiplas representações do som da fricativa alveolar surda.

Ressaltamos que as ocorrências de ordem ortográfica não se associam apenas ao processo de assimilação da relação entre fala e escrita ou ao trabalho superficial das questões da ortografia durante os anos escolares, sendo essa última a justificativa tomada com mais frequência pelo senso comum para os problemas de grafia dos usuários da

língua, mas questões como a defasagem do hábito de leitura e de escrita e, ainda, os distúrbios de aprendizagem podem favorecer a ocorrência de escritas heterogêneas.

Portanto, no trabalho com a ortografia deve-se identificar os erros para definir as atividades mais adequadas, sendo viável por meio da observação da experiência prévia do aluno com a linguagem e das dificuldades que ele apresenta em relação ao léxico e a estrutura da língua. Assim, a escola deve atuar com a ponte entre o aluno e a norma padrão da língua, tornando o estudante capaz de identificar o aspecto sonoro da fala, do som como elemento significativo no sistema de comunicação e os traços que incidem sobre a produção da fala modificando-a, como por exemplo, os dialetos regionais. Além disso, deve-se buscar estimular os estudantes ao exercício da escrita, não somente nos contextos formais de produção textual pré-estabelecidos pela proposta metodológica, mas também em situações mais cotidianas, como, por exemplo, nas interações comunicativas nas redes sociais, visando o exercício com a ortografia, como também os demais aspectos gramaticais e estruturais, como a coesão textual e as constituições dos gêneros textuais.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: primeiro e segundo ciclo do ensino fundamental: Língua Portuguesa. Brasília: MEC/SEF, 1997.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: terceiro e quarto ciclo do ensino fundamental: Língua Portuguesa. Brasília: MEC/SEF, 1998.

BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: Ensino Médio. Brasília: MEC/SEF, 2000.

CAGLIARI, L. C. **Alfabetização e linguística**. São Paulo: Scipione, 2009.

CORRÊA, M. L. G. **O modo heterogêneo de constituição da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

COSTA, A. J. S. **ESCRITA ORTOGRÁFICA**: Proposta de intervenção para o ensino fundamental II. 2016. 169 f. Dissertação (Mestrado) - Mestrado Profissional em Letras em Rede Nacional – PROFLETRAS. Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, Currais Novos.

KATO, M.A. **No mundo da escrita**: uma perspectiva psicolinguística. 3. ed. São Paulo: Ática, 1990.

MORAIS, A. **Ortografia**: ensinar e aprender. 5. ed. São Paulo: Ática, 2009.

MORAIS, A. G. **Ortografia na sala de aula**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MOTA-MAIA, E. **No reino da Fala**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999. 126 p.

SELLA, P. **ERROS DE GRÁFIA EM PRODUÇÕES DE ALUNOS DO ENSINO MÉDIO**: análise e reflexões. 2017. 144 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel.

# CAPÍTULO 12

## ACEPÇÃO DO VERBETE “MASCULINIDADE” EM UM DICIONÁRIO MONOLÍNGUE DE LÍNGUA PORTUGUESA E OUTRO EM LÍNGUA INGLESA

Data de aceite: 01/03/2021

Data de submissão: 11/01/2021

**Guilherme Aparecido de Souza**

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - IBILCE/UNESP  
São José do Rio Preto – São Paulo  
<http://lattes.cnpq.br/2516985493152828>

**RESUMO:** O estudo analisa as ideologias do item lexical “masculinidade” na comparação de dois verbetes de dicionário, sendo um monolíngue português e o outro inglês. Nesta análise comparativa, verificamos a concepção ideológica presente em ambos os verbetes sobre ideologias de “masculinidade”, produzidas por meio de significados assumidos e implícitos. Durante a discussão sobre o tema, apontamos como a construção do item lexical “masculinidade” nos verbetes sustentam dicotomias e negam uma compreensão performativa de “gênero” na atualidade. As ideologias discutidas têm implicações potencialmente negativas para os leitores destes dicionários, uma vez que servem para manter noções de paridade.

**PALAVRAS - CHAVE:** Lexicologia. Gênero. Ideologia. Masculinidade.

### ACCEPTION OF THE VERBETE “MASCULINIDADE” IN A MONOLINGUAL DICTIONARY OF PORTUGUESE AND OTHER IN ENGLISH

**ABSTRACT:** The study analyzes the ideologies of the lexical item “masculinity” in the comparison of two dictionary entries, one monolingual Portuguese and the other English. In this comparative analysis, we verify the ideological conception present in both entries on ideologies of “masculinity”, produced through assumed and implicit meanings. During the discussion on the topic, we pointed out how the construction of the lexical item “masculinity” in the entries sustain dichotomies and deny a performative understanding of “gender” today. The ideologies discussed have potentially negative implications for the readers of these dictionaries, since they serve to maintain notions of parity.

**KEYWORDS:** Lexicology. Gender. Ideology. Masculinity.

### 1 | INTRODUÇÃO

A pesquisa atual baseia-se na visão de que “a língua é uma parte irreduzível da vida social, dialeticamente interconectada com outros elementos da vida social, de modo que a análise social e a pesquisa sempre têm que levar em conta a linguagem<sup>1</sup>” (FAIRCLOUGH, 2003, p. 2). O objetivo do artigo é investigar a realização linguística das ideologias de gênero contidas no verbete “masculinidade” do *Minidicionário*

1 [L]anguage is an irreducible part of social life, dialectically interconnected with other elements of social life, so that social analysis



*Houaiss da Língua Portuguesa* (2004) e do *The Merriam-Webster Dictionary* (2005) com ênfase específica na construção do verbete.

Para analisar as escolhas linguísticas subjacentes a essa abordagem da dimensão social na materialização da língua, dois verbetes foram analisados qualitativamente. Tanto do primeiro verbete, retirado do *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, quanto do segundo, que faz parte do *The Merriam-Webster Dictionary*, destacamos a concepção cultural adotada para definição da unidade lexical.

Nessa lógica, este estudo é justificado pela necessidade de ampliar as pesquisas de gênero no contexto dos falantes da língua portuguesa do Brasil e dos falantes de língua inglesa (MAPETLA & SCHLYTER, 1998; CORNWALL, 2005) e pela relevância de se observar as diferentes formas de descrição de uma mesma unidade lexical em dois idiomas. São motivos que demonstram a extrema importância de se destacar os aspectos culturais envolvidos nas definições encontradas, a fim de garantir uma melhor compreensão performativa de “gênero” na atualidade. Uma investigação sobre a construção de gênero é, portanto, justificada por tais motivos.

Posto que a lexicografia está relacionada à teoria e à prática dos dicionários em compilação, infere-se que um dicionário monolíngue geral pode ser descrito como uma obra de referência verbal, documentação do repertório lexical de uma língua. No campo da lexicografia, a informação sintática é relevante para vários estudiosos da linguagem, tais como lexicógrafos e usuários de dicionário.

Um usuário comum do dicionário pode pesquisar como articular uma determinada palavra de uma maneira correta gramaticalmente. Dessa forma, a apresentação dos vocábulos seria facilitada aos usuários, culminando em uma fácil compreensão desta informação sintática. Assim, escolher o tipo mais adequado de apresentação depende das necessidades e competências linguísticas do grupo de usuários, podendo ainda ser representados por nativos e aprendizes, de diversos níveis de proficiência.-

A delicadeza e a completude das especificações do verbete, bem como a competência pragmática pressuposta, são consideráveis. O lexicógrafo, por outro lado, ao compilar dicionários, deve se distanciar apenas do óbvio e levar em conta a análise sintática. Porém, a ênfase é colocada na realização de especulações gramaticais em concordância com a estrutura precedente imposta, mais como um instrumento para guiar o desenho da entrada. Em geral, é uma questão trivial de como transmitir os verbetes ao usuário. Uma apresentação conveniente será claramente explicada.

## 2 | PRESSUPOSTOS SOBRE GÊNERO E SEXUALIDADE

A ideia de identidade, enquanto um conjunto de atributos que caracterizam o sexo, o gênero ou a sexualidade de alguém e, subsequentemente, o tornam inteligível, é algo que

---

and research always has to take account of language' (FAIRCLOUGH, 2003, p. 2).

se faz em vez do que se é ou se tem.

Em outras palavras, a identidade existe como uma performance (BUTLER, 1990) em relação a conjuntos culturalmente construídos de identidades compreendidas que ocupam várias posições de poder ou marginalização (FOUCAULT, 1980). Esta definição opõe-se a enquadramentos essencialistas que procuram estabelecer a identidade como imutável ou pré-determinada (GHIGLIERI, 2000; POLLACK, 1999). Segundo Hall (1990),

A identidade não é tão transparente ou sem problemas quanto pensamos. Talvez em vez de pensarmos na identidade como um fato já realizado, que as novas práticas culturais representam, devemos pensar, ao contrário, na identidade como uma produção que nunca é completa, sempre em processo e sempre constituída dentro e não fora da representação<sup>2</sup>. (HALL, 1990, p. 222)

A produção de identidade não apenas reflete modelos dominantes, mas também cria uma gama de masculinidades disponíveis para serem negociadas e ocupadas. Essas masculinidades são muitas vezes conflituosas, ambivalentes, confusas. (MAC AN GHAILL, 1996, p. 385-386).

Da mesma forma, a masculinidade não varia apenas ao longo do tempo e em toda a cultura. Dentro de qualquer contexto cultural, existem várias formas de realizar a masculinidade. Como Connell (2000) afirma:

Dentro de uma escola, ou local de trabalho, ou grupo étnico, haverá diferentes maneiras de representar a masculinidade, diferentes maneiras de aprender a ser um homem, diferentes concepções do eu e diferentes maneiras de usar um corpo de homem<sup>3</sup>. (CONNELL, 2000, p. 10).

Connell (2000) procura estudos comparativos e especialmente etnografias para apoiar essa afirmação. Estudos de masculinidade compartilham com o feminismo um tratamento de gênero como um exame das relações sociais. Em vez de identificar gênero como sexo biológico, esses teóricos definem o gênero como:

Um conjunto de relações de poder, em que os homens, como grupo social, têm mais poder sobre as mulheres do que as mulheres sobre elas; eles são socialmente construídos, não dados biologicamente; e eles não são fixos, mas estão sujeitos à mudança histórica e podem ser transformados<sup>4</sup>. (HALL, 2000, p. 228).

Nas relações de gênero, o masculino existe em oposição à feminino e em poder sobre o feminino, sendo o masculino frequentemente definido como o que não é feminino

2 Identity is not as transparent or unproblematic as we think. Perhaps instead of thinking of identity as an already accomplished fact, which the new cultural practices then represent, we should think, instead, of identity as a production, which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside representation. (HALL, 1990, p. 222)

3 Within the one school, or workplace, or ethnic group, there will be different ways of enacting manhood, different ways of learning to be a man, different conceptions of the self and different ways of using a male body. (CONNELL, 2000, p. 10).

4 A set of power relations, whereby men, as a social group, have more power over women than women have over them; they are socially constructed, not biologically given; and they are not fixed, but rather are subject to historical change and can be transformed" (HALL, 2000, p. 228).

(WHITEHEAD, BARRETT, 2001). Como a ideia de ser identificado como masculino é, muitas vezes, culturalmente, imbuída de mais poder do que ser identificada como feminina, o discurso das construções identitárias de gênero é violento.

Sob a estrutura de Connell (2000), o gênero é conceituado pelas múltiplas maneiras que se apresenta em um determinado momento. Assim, conforme ocorrem novas ou emergentes práticas de gênero, elas vão sendo incorporadas aos entendimentos já existentes sobre gênero. E, à medida que esses entendimentos mudam ou se expandem, acontece a acomodação de novas práticas.

### 3 | O USO DO DICIONÁRIO

A título de introdução, é necessário fazer alguns comentários sobre o conceito de uso do dicionário. Um conceito que é, de fato, inadequado em termos de pesquisa de usuários lexicográficos, porque também incorpora outros tipos de uso não relevante para a lexicografia. A este respeito, Wiegand (1987, p. 197 *apud* TARP, 2007) distingue entre cinco tipos de uso de dicionário ou ações de uso:

- O uso normal de dicionários como obra de referência,
- O uso normal de dicionários como livro de leitura sobre linguagem,
- O uso anômalo de dicionários para aprender algo sobre o uso do dicionário,
- O uso anômalo de dicionários quando não são usados como dicionários, e
- O uso de dicionários para aprender o uso normal.

A classificação acima parece ser um pouco problemática. Por exemplo, por que o desejo de adquirir conhecimento sobre o uso do dicionário listado como anômalo quando ler dicionários é considerado uso normal? Uma classificação alternativa com base nos três critérios seguintes poderia ser sugerida:

- O tipo de uso em questão é lexicograficamente relevante ou não?
- O dicionário em questão é usado como obra de referência ou de outra forma relevante?
- A consulta do dicionário em questão é específica ou não?

Dos cinco tipos de uso de dicionário listados por Wiegand, apenas o quarto é lexicograficamente irrelevante (e imprevisível), enquanto os outros são relevantes de uma maneira ou de outra. Por exemplo, o uso do dicionário com vistas a adquirir habilidades em termos de uso do dicionário é muito relevante para a lexicografia.

No âmbito do uso lexicograficamente relevante, é importante antes de tudo distinguir entre a consulta de dicionários como obras de referência - precisamente o tipo de uso genuíno que separa dicionários de outros tipos de textos, onde os usuários também

procuram informações – e outros tipos de uso (itens 3 e 5 na classificação de Wiegand).

É necessário diferenciar uma consulta não específica da função, ou seja, uma consulta ao dicionário em geral, de uma consulta específica da função que ocorre quando os usuários procuram assistência em um trabalho lexicográfico projetado para atender exatamente ao tipo de necessidade. Isso pode ocorrer para usuários de um tipo similar a eles e no mesmo tipo de situação extra lexicográfica em que se encontram. Naturalmente, a pré-condição para uma consulta específica de função é que os lexicógrafos tenham analisado e decidido sobre as funções a serem exibidas pelo dicionário e passem essas informações para os usuários interessados.

A pesquisa sobre o uso de dicionário lexicograficamente irrelevante é, por natureza, irrelevante. Como regra, o mesmo vale quando os dicionários não são usados como obras de referência. Em dicionário específico de função e não específico de função, as consultas são tópicos óbvios para a pesquisa de usuários lexicográficos. Seria um problema se nenhuma distinção clara fosse feita entre a pesquisa nos dois tipos de consulta, porque isso pode levar a resultados enganosos e contraditórios.

A consulta ao dicionário acontece quando usuários com um tipo específico de necessidade recorrem a um tipo específico de situação extra lexicográfica. Eles pensam que, consultando um dicionário, sua dúvida será esclarecida e, portanto, agem nesse sentido. Se esta categoria de usuários consultasse dicionários especificamente concebidos para prestar assistência nas respectivas situações, é mais provável que eles teriam suas necessidades mais atendidas do que se eles usassem dicionários não projetados para a prestação dessa assistência.

Faz-se necessário distinguir entre duas formas completamente diferentes, situações relevantes para a pesquisa de usuários lexicográficos. A situação *do* é extra ou pré-lexicográfica em que a necessidade de consultar um dicionário ocorre para um usuário em potencial, e a situação *de* uso em que o usuário, agora transformado em um usuário real, atua para satisfazer sua necessidade consultando um dicionário ou outra ferramenta lexicográfica.

Sem uma distinção clara entre esses dois tipos de situações completamente diferentes, existe um risco considerável de obtenção de resultados enganosos e defeituosos. Uma pesquisa sobre a situação real de uso pode, se realizada de acordo com padrões científicos, levar a informações confiáveis sobre este tipo de situação. Já para o usuário extra lexicográfico, como será argumentado, a consulta só pode fornecer suposições e ideias vagas dos problemas e necessidades que surgem, como visto, nas situações pré-lexicográficas.

A este respeito, é importante sublinhar que, para uma pesquisa relevante sobre o uso do dicionário, é fundamental reconhecer que o estudo não só gera conhecimento de como os dicionários são usados, mas também de quem são os usuários, onde, quando e por que usam dicionários e com qual finalidade. Portanto, faz-se necessário discorrer

sobre:

- (a) os tipos de situações do usuário,
- (b) os tipos de usuários,
- (c) os tipos de necessidades do usuário,
- (d) o uso de um dicionário pelos usuários, e
- (e) o grau de satisfação das necessidades do usuário.

Essas cinco categorias estão inter-relacionadas. Assim, sem conhecer as necessidades de um usuário, não faz sentido investigar até que ponto essas necessidades foram satisfeitas. Esse raciocínio também se aplica ao uso do dicionário, em que é necessário não apenas conhecer essas necessidades, mas também a experiência geral do usuário no uso do dicionário para tirar conclusões relevantes. Analogamente, não faz sentido falar sobre as necessidades do usuário, se essas necessidades são visualizadas de maneira abstrata, sem relacioná-las a tipos específicos de usuários e situações.

Os tipos de situações relevantes do usuário são os comunicativos (produção, recepção, tradução, revisão de texto e marcação) e cognitivos (sistemático e esporádico), ao qual também podem ser adicionados os operativos por manuais, manuais (TARP, 2007).

No entanto, é longe mais complicado estabelecer uma tipologia de usuário porque os critérios para tal tipologia até agora discutidos constituem uma lista aberta e variam de dicionário para dicionário (TARP, 2008, p. 54-56). Uma tipologia de usuários depende tanto da situação do usuário, ou seja, quais tipos de usuários se encontrarão em tal situação, e sobre a necessidade de soluções lexicográficas diferenciadas.

Por exemplo, se alunos de nível iniciante precisam de assistência para produzir textos em uma língua estrangeira, eles, como regra, precisam de uma solução bilingue; enquanto aprendizes avançados que pensam e se expressam direta e frequentemente em uma língua estrangeira, necessitam de dicionário monolíngue. Isso implica que poderia ser relevante investigar ou, pelo menos, confirmar os critérios relevantes para o estabelecimento de tipologias de usuários por meio de pesquisas.

## 4 | METODOLOGIA

Utilizamos na presente pesquisa o verbete “masculinidade”, contido no *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2004) e do *The Merriam-Webster Dictionary* (2005). Ressaltamos que o presente estudo visa a análise de um mesmo item lexical em dois idiomas, sendo eles: língua portuguesa do Brasil e língua inglesa. Por tal motivo, justifica-se a escolha dos dicionários citados anteriormente.

Mediante estudos de Wiegand (1987, p. 197 *apud* TARP, 2007), que distingue cinco tipos de uso de dicionário, adotamos para o desenvolvimento deste artigo o “uso normal do dicionário como obra de referência”. Do ponto de vista lexicográfico, vale ressaltar que

o uso do dicionário como obra de referência é relevante. Ao menos, mostrou-se relevante durante o desenvolvimento deste estudo.

Faz-se necessário a reprodução dos verbetes dos dois dicionários abaixo:

### ***Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa***

**1.** Relativo a macho ou a homem. **2.** Que tem por característica a virilidade, força (bravura). **3.** (gênero gramatical) que se opõe ao feminino, nas línguas com dois gêneros, e ao feminino e neutro, em línguas com três gêneros.

### ***The Merriam-Webster Dictionary***

**1.** Macho; também: viril. **2.** Relacionando-se ou constituindo o gênero que inclui a maioria das palavras ou formas gramaticais referentes aos homens. **3.** Um substantivo, pronome, adjetivo, forma inflexional ou classe de gênero masculino; também: gênero masculino<sup>5</sup>.

O percurso acima descrito faz parte da metodologia empregada em nosso estudo e do nosso *corpus* de estudo.

## **5 | DISCUSSÃO DOS VERBETES**

Ocupar a posição dominante na hierarquia é o que Connell (1987) cunhou masculinidade hegemônica. Segundo Connell (1987), a masculinidade hegemônica é a forma idealizada de masculinidade dentro de uma cultura. Connell (1987) continua a identificar a masculinidade hegemônica como relacionando tanto a favor como contra a feminilidade e outras formas subordinadas de masculinidade.

Existem vários traços identificáveis que são característicos da construção de masculinidade hegemônica nos Estados Unidos contemporâneos, incluindo a força física e brava; a supressão de certos sentimentos feminizados, como remorso, empatia e incerteza; a heterossexualidade estrita e uma correspondente obsessão por “conquistas” heterossexuais; o poder econômico; a autoridade sobre mulheres e outros homens, e a capacidade para violência e agressão (Connell, 1995). Essa é uma típica descrição do item lexical analisado que encontramos nos dois dicionários utilizados nesse estudo.

A masculinidade hegemônica baseia-se em uma variedade de recursos para manter seu poder. Connell (1987) observa que, embora a força física possa apoiar a ascendência da masculinidade hegemônica, para se sustentar, a hegemonia também deve incorporar um amplo espectro de valores e práticas sociais como “doutrina e prática religiosa, conteúdo

<sup>5</sup> Male; also: manly. 2. of, relating to, or constituting the gender that includes most words or grammatical forms referring to males. 3. A noun, pronoun, adjective, or inflectional form or class of masculine gender; also: masculine gender. (THE MERRIAM-WEBSTER DICTIONARY, 2005)

de mídia de massa, estruturas salariais, de habitação, políticas de tributação do bem-estar e assim por diante”<sup>6</sup> (CONNELL, 1987, p. 184).

Como os valores hegemônicos são incorporados à sociedade, Connell (1987) alega que a concordância mútua e a aclamação por formas hegemônicas os mantêm no poder. Em outras palavras, como os valores da masculinidade hegemônica estão inseridos em múltiplas formas culturais, os grupos marginalizados e subordinados reconhecem e validam as formas hegemônicas de masculinidade junto com os grupos privilegiados e dominantes.

É importante notar a observação de Connell (2000) de que a masculinidade hegemônica serve como um ideal e não como um estado atingível. Frequentemente, figuras hegemônicas são invocadas ou criadas como ícones públicos reconhecíveis que podem ser usados como uma fonte de poder. Assim, observamos que, nos verbetes analisados, a figura masculina é idealizada, como um ideal, conforme argumenta Connell (2000).

Se os homens normalmente não conseguem alcançar a masculinidade hegemônica, então surgem questões a seu propósito. Connell (1987) identificou a masculinidade hegemônica como “não necessariamente o que os homens poderosos são, mas o que sustenta seu poder e o grande número de homens que são motivados a apoiar”<sup>7</sup> (CONNELL, 1987, p. 183). Simplificando, a masculinidade hegemônica é útil para os homens como um recurso que pode ser usado para consolidar o poder. Sendo assim, destacamos essa busca incessante pelo poder contida nos verbetes analisados.

## 6 | CONCLUSÃO

A masculinidade hegemônica foi encontrada organizada em torno de duas construções primárias, em verbetes de um dicionário de língua portuguesa e outro de língua inglesa, emolduradas pelo apoio ou rejeição aos padrões pré-estabelecidos. Os homens que assumissem as posições hegemônicas tradicionalmente culturais foram descritos como totalmente sem identidade.

Alguns homens que buscam aceitação social usaram a resistência tática às construções de identidade masculina como um meio de ganhar poder, enquanto outros usaram táticas para trabalhar em prol da justiça social. Como resultado dessa opressão social, grande parte dos homens acabam por assumir as acepções de “masculinidade” contida nos verbetes dos dicionários analisados, a fim de ocuparem um papel de aceitação em meio aos falantes das línguas estudadas.

Vemos que há uma contribuição para a manutenção dos papéis tradicionais de gênero e de sexualidade como conjuntos de opostos binários, impedindo, assim, a possibilidade de uma compreensão performativa de gênero e sexualidade. A suposição de

---

6 “religious doctrine and practice, mass media content, wage structures, the design of housing, welfare taxation policies and so forth” (CONNELL, 1987, p. 184).

7 “not necessarily what powerful men are, but what sustains their power and what large numbers of men are motivated to support” (CONNELL, 1987, p. 183).

que é responsabilidade dos homens propor às mulheres ou instigar relações românticas com elas também sustenta, em última análise, uma estrutura patriarcal.

## REFERÊNCIAS

- BUTLER, J. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. London: Routledge, 1990.
- CONNELL, R.W. *Gender and power*. Cambridge: Polity Press, 1987.
- CONNELL, R.W. *The men and the boys*. Los Angeles: University of California Press, 2000.
- CORNWALL, A. Introduction: Perspectives on gender in Africa. In Cornwall A (ed.). *Readings in gender Africa*. Bloomington: Indiana University Press, pp 1–19, 2005.
- FAIRCLOUGH, N. 2003. *Analysing discourse: Textual analysis for social research*. London: Routledge, 2003.
- FOUCAULT, M. *Power/ Knowledge: Selected interviews & other writings 1972-1977*. (C. Gordon, Ed.), (C. Gordon, & S. Mephan, Trans.) New York: Pantheon, 1980.
- GHIGLIERI, M. *The dark side of man: Tracing the origins of male violence*. Cambridge, MA: Perseus Books, 2000.
- HALL, M. A. How should we theorize gender in the context of sport? In: MESSNER, M.; SABO, D. (Eds.). *Sport, men and the gender order*. Champaign, IL: Human Kinetics. p. 223-239, 2000.
- HALL, S. Cultural identity and the diaspora. In: RUTHERFORD, J. (Ed.), *Identity, community, culture, difference*. London: Lawrence and Wishart, 1990.
- MAC AN GHAILL, M. “*What about the boys*”? *Schooling, class and crisis masculinity*. *Sociological Review*, 44(3), 381-397, 1996.
- MAPETLA, M.; SCHLYTER, A. (eds). Introduction. In: \_\_\_\_\_. *Changing gender relations in southern Africa: Issues of urban life*. Maseru: Institute of Southern African Studies, p. 1–16, 1998.
- POLLACK, W. *Real boys: Rescuing our sons from the myths of boyhood*. New York: Henry Holt, 1999.
- TARP, S. *Lexicography in the Borderland between Knowledge and Non-Knowledge. General Lexicographical Theory with Particular Focus on Learner’s Lexicography*. *Lexicographica*. Series Maior 134. Tübingen: Max Niemeyer, 2008.
- TARP, S. *Lexicography in the Information Age*. *Lexikos* 17: 170-179, 2007.
- WHITEHEAD, S.; BARRETT, F. (Eds.). The sociology of masculinity. In: \_\_\_\_\_. *The Masculinities reader*. Cambridge: Polity Press. p. 1-26, 2001.



# CAPÍTULO 13

## DA NÃO EXISTÊNCIA DE MÚSICA ALEATÓRIA

*Data de aceite: 01/03/2021*

**Flavio Caldonazzo de Castro**

Conservatório Estadual de Música Maestro  
Marciliano Braga de Varginha - MG

### MÚSICA NÃO ALEATÓRIA

#### [A MÚSICA E A NÃO-ALEATORIEDADE]

#### 1 | CONSIDERAÇÕES DE PRINCÍPIOS DA NÃO-ALEATORIEDADE MUSICAL

Todas as formas, todas as cores, todas as coisas, se bem observadas trazem pontos que podem se ligar combinando-se de alguma maneira umas com as outras. Um conjunto de casas, por mais divergentes que sejam os estilos das construções, formam uma estética particular quando unidas e têm pontos de contato. Se o que se estiver observando forem coisas de gênero igual, ou semelhante (ex. móveis, vasos, madeira, pedra) a ordem combinatória pode ser maior. Porém elementos aparentemente muito distanciados entre si nestes aspectos tendem a se combinar também em outras proporções ou padrões diferentes de similaridade. Nas composições de vários materiais e texturas e cores poderia se argumentar que móveis de cerejeira, por exemplo, não vão bem com

outros feitos de mogno, mas se fizermos uma composição artística onde a natureza do material, ou a sua espécie seja o elemento ‘madeira’, encontraremos na própria beleza da diferença e do contraste, uma unidade estabelecida pela semelhança da “espécie” madeira, que se enriquece na diferença da ‘tonalidade’ das cores e texturas. Esta propensão poderia ser chamada de uma ‘combinação aleatória’, tendo em vista que poderíamos escolher pedaços de vários tipos de madeira e colocá-los lado a lado para compor a peça. Mesmo que [não] montássemos a composição escolhendo de forma premeditada as partes, poderíamos, talvez, considerar aleatória a combinação por não nos atermos a uma seleção de madeiras que ‘se combinam’ de acordo com alguns padrões estéticos estabelecidos, se é que podemos estabelecer padrões estéticos, já que existe a estética, a ‘sensação’ sobre determinado objeto ou a ‘fruição’ de uma forma ou de outra em graus e estágios diversos, porém inegavelmente existentes, sejam de quais tipos forem, ou de qualquer procedência.

A música trabalha certamente com elemento correlatos que poderiam sob certos aspectos, e em certos sentidos, serem todos agregados em um mesmo ‘gênero’, ou ‘gêneros comuns’ e afins: o gênero ‘sonoro’ (rítmico/melódico). Estes gêneros combinados “aleatoriamente” (como pedaços de madeira de

vários tipos, cores e texturas) poderiam, em certo aspecto, estar longe de configurar um distanciamento de combinação, mas antes ser um arranjo (no sentido de ‘arrumação’), de sons e ritmos que tenderiam a se aproximar por uma espécie de ‘lei contrária à aleatoriedade’, que parece comum a todas as coisas que estão soltas e livres e não controladas por mecanismos predefinidos (caso em que também se demonstrará mais adiante a dificuldade de mesmo com controle manter a aleatoriedade). O acaso completo na música é um fator duvidoso, e que talvez somente possa ocorrer em momentos muito iniciais. Parece difícil que este possa existir sem se vincular as elaborações que por si mesmo contrariam os princípios aleatórios de acordo com o sentido da expressão ‘aleatória’, como jogo de dados [Alea], mas se dirigem ou se conduzem de certa forma para determinados ‘caminhos’ e ‘movimentos’ estruturais que resultam em alguns padrões esperados e que acabaria por demonstrar outro tipo de apresentação que pudesse ser entendida como ‘aleatório-combinatório’.

Ex.1.



O exemplo acima é escrito tentando demonstrar a aplicação de um raciocínio que seria o de que não é o trecho musical entregue ao ‘aleatório’ de forma definitiva, pois obedece a alguns padrões de figuras rítmicas e melódicas que de certa forma são ‘premeditadas pela expectativa’. Poderíamos visualizar uma estrutura semi-contrapontística que contribui para uma diretriz que tende a estabelecer esta expectativa que por seu turno contribui para uma previsão de efeitos antecipados mesmo que remota. A música aleatória tradicional (se assim podemos nos expressar), talvez possa apresentar a mesma configuração, porém algo que poderíamos entender como ‘comum’ neste tipo de composição aleatória “tradicional”, como, por exemplo, certos ‘espaçamentos’ que tendem a contribuir para a destruição ou, pelo menos, para uma perda parcial de uma regularidade auditiva que está vinculada a uma audição imediata, talvez possa ser considerado um dos artifícios para a ilusão de aleatoriedade. Porém, mesmo que tenhamos este ‘alargamento’ de espaços não sonoros que tenderiam a fortalecer a insegurança das expectativas e por isso ampliar a impressão de aleatoriedade, se analisamos os elementos isoladamente, e mesmo em conjunto, encontraremos neles as combinações inerentes a qualquer símbolo musical que sempre está vinculado a outro a que ele se associa, mesmo com esta interrupção sonora o trecho em questão, talvez pudesse apenas ser classificado como pertencente a um tipo de música aleatória-combinatória.

Ex. 2.



No exemplo 2, podemos sugerir que existe um maior índice de aleatoriedade do que no exemplo 1 devido aos espaços de interrupção de sons causados pelas pausas que tornam a sequência menos previsível. Porém os elementos estruturais (ritmo, staccato e as próprias pausas) são pontos de unificação explícita que enfraquecerá a aleatoriedade, embora ainda possa ser considerado ‘mais’ aleatório que o primeiro exemplo. (elementos comuns: a a / c, c). Pode ser correto sugerir que tudo é uma questão temática, e que não se poderia sustentar a diferença entre os dois exemplos por muito tempo (ou até se poderia), da mesma forma que um dos exemplos que guarde certa ‘proximidade’ (entendendo-se por ‘proximidade’ a facilidade de se seguir alguma referência [devido à facilitação disso decorrente da repetição de padrões estruturais]).

Estas ‘referências estruturais’ são agentes facilitadores que podem agir no auxílio da fixação na memória e na predisposição do desenvolvimento da ‘ideia’ musical, bem como, mais cedo ou mais tarde, acabam por encurtar o espaço de apresentação de elementos que a princípio se mostra com construção mais rarefeita devido ao distanciamento de figuras sonoras. Estas observações podem, talvez, nos levar apenas à conclusão de que a aleatoriedade é relativa. Também nada de novo nesta observação, pois que já foi dito que ‘tudo é relativo’, mas a análise de alguns critérios que envolvem a maior ou menor aleatoriedade devido a fatores que torna relativa esta aleatoriedade pode ser útil para se pensar que os padrões estéticos (também relativos) podem sofrer uma maior susceptibilidade de compreensão, talvez para que possamos evitar uma condição unilateral no julgamento de alguma obra.

Assim, não existiria, ou não existe, nenhuma música totalmente aleatória, mas fatores que contribuem para que determinada música, ou, em última análise, para que determinados trechos, musicais, sejam mais ou menos aleatórios, uma vez que a ocorrência ou a não ocorrência de alguns fatores é o que determina o grau de aleatoriedade. A variedade rítmica, entendida no sentido da utilização de diferentes tipos de figuras de ritmo em detrimento da repetição de alguns (o que daria uma maior coerência de motivos rítmicos) é outro item que contribui para um maior grau aleatório, bem como também, para o mesmo, contribui uma falta de sequência melódica, ou antes, a mudança constante de fragmentos melódicos.

Ex.3.



Ao contrário, uma sequência mais próxima de repetições rítmicas (e/ou melódicas) pode reforçar uma compreensão mais fácil e assim anulando até certo ponto o elemento aleatório.

Ex.4.



Problemas relacionados com a técnica e a estética da realização da música aleatória sempre foram discutidos (não achei necessário demonstrar ao leitor de semelhante artigo alguns pontos já mais conhecidos, como algumas técnicas de ‘jogo’ para se estabelecer “o que compor” usada por alguns compositores como experiência; espelhamento, inversões, entre outros artificios). Para o momento basta que nós já saibamos que elas existiram e que foram propostas maneiras de realizar composições com base na ‘sorte dos elementos’ que seriam escolhidos para entrar na obra, como os demais recursos acima descritos.

Tocar em qualquer sentido direcional uma partitura musical ou simplesmente colocar algumas maneiras de se buscar fatores aleatórios, demonstram algo interessante para nossa tese, porquanto sugerem que quanto mais os mecanismos de lógica rítmica e melódica esperados pelo nosso cérebro forem frustrados, mais nos aproximamos do ‘acaso’, e, conseqüentemente da ‘ilusão aleatória’. Por que tentar, através de repetições, a criação de uma predisposição auditiva se o que se busca é o inesperado? O melhor neste caso é seguir o que recomenda uma das peças da série “Aus den sieben tagen” (dos sete dias) de Stockhausen:

***“vive completamente só durante dias guardando jejum em silêncio absoluto, com a possível imobilidade. Dorme apenas o necessário, pensa o menos possível. Depois de quatro dias, bem tarde da noite toca sons simples, sem pensar no que está tocando, fecha os olhos, simplesmente ouve.”***

Com toda certeza, já que é o que recomendava o famoso compositor de música eletroacústica, este deve ser o caminho a ser trilhado para a total aleatoriedade na música, se ela é possível. Porém advêm daí que, mesmo esta recomendação, com todo o respeito ao professor Stockhausen e aos seus seguidores, não me parecem aplicáveis os seus conselhos, e mesmo que fossem, não garantiriam uma condição aleatória sempre idêntica; e justamente por existir a liberdade ela não pode restringir a combinação, e tanto se pode tocar ‘sons simples’ que pareçam menos aleatórios por guardarem uma maior quantidade de elementos que se repetem e assim “satisfazer”, por assim dizer, a expectativa cerebral, como se podem tocar ‘sons simples’ que logrem fugir a esta tendência. Poderíamos, seguindo as recomendações de Stockhausen tocar muitos exemplos que se enquadrariam na sugestão e algumas pareceriam mais e outras menos aleatórias. Podemos ainda nos perguntar o que são ‘sons simples’. Pode nos parecer, por exemplo, muito ‘simples’ o motivo inicial e principal, da Quinta Sinfonia de Beethoven, e ninguém que conheça a arte e a ciência musical, e esteja no seu juízo perfeito consideraria aquela famosa célula como de natureza aleatória.

Ex. 5



EX. 6.



Existe a possibilidade de sugerir que no exemplo [n.6] não são utilizados “sons simples” como recomenda o texto de ‘**Aus den siben tagen**’, mas como medir a simplicidade? Certamente o segundo exemplo [n.6] tocado isoladamente para qualquer ouvinte será classificado de “simples”, entre duas opções de escolha: ‘simples versus complexo’. Se nossa criatividade, e nossa invenção acabam por escolher involuntariamente ‘recheiar

mais' os trechos que improvisamos, então teremos forçosamente de admitir, pelo menos, a suspeita de que nossa mente tende para o que é capaz de ser "explicado" mais logicamente, ou seja, aquilo que tem relações com outras coisas, e, por isso é de maior probabilidade de compreensão. Seria a 'Navalha de Ockham' aplicada á composição e à audição musical. E se nós somos assim, a busca pela realização de uma música totalmente aleatória seria desnecessária ou infrutífera, uma vez que para atingir um ideal de condição aleatória na música, teríamos que buscar um maior distanciamento entre 'realização musical' e 'vontade musical', teríamos que não nos permitir um completo relaxamento da intenção, mas pelo contrário, deveríamos trabalhar para que a nossa vontade não produza o que queremos, ou seja, algo com um padrão rítmico-melódico-harmônico, que seja relativamente esperado pelo nosso ouvido. Desta forma, quanto mais aleatória for a composição musical maior será nossa premeditação da mesma para que ela não tenha conexões aparentes que faça do seu discurso algo esperado, ou, pelo menos, parcialmente previsível. Ou seja, é necessário um constante planejamento e cuidado para que a composição se mantenha aleatória, o que é uma contradição.

## 2 | A NÃO ALEATORIEDADE NATURAL

### [A TENDÊNCIA NÃO ALEATÓRIA NA EXPERIMENTAÇÃO MUSICAL DA CRIANÇA E OUTROS]

Quando uma criança com idade de seis, sete anos, aproximadamente, tem a oportunidade de experimentar por sua própria vontade, quer dizer, sem nenhum tipo de intervenção, percutir as teclas de um piano (suponho que o mesmo se dê com qualquer instrumento, embora a facilidade de se tirar sons do piano seja muito maior do que em outros instrumentos que dependem de pelo menos um mínimo aparato técnico), esta criança, a princípio, inicia realmente de forma casual (embora possamos estender esta argumentação e inferir uma possível 'intencionalidade' anterior, se perguntarmos se ela pensou no que iria tocar antes de percutir as teclas). Esta casualidade, no entanto, é rapidamente destruída, ou suplantada pela tendência de seguir certos 'padrões' que os primeiros golpes no teclado acabam por sugerir (fato constatado ao longo de pelo menos 29 anos de observação).

Além disso, temos que pensar em uma tendência a seguir 'regras' que estaria, por assim dizer, como que 'latentes' em nós (no caso aqui na criança). Se pensarmos em termos de geometria natural, podemos imaginar estas tendências como os fractais que ocorrem na natureza, ou a 'lei' do 'número de ouro', ou ainda sequência Fibonacci. Esta tendência ao simétrico é um forte indício de que o natural não é o aleatório e sim o oposto o que então reforçaria a ideia de que quanto mais se quiser atingir um 'ideal' aleatório, mais se terá de ajustar as coisas com a finalidade de que o simétrico não ocorra, e, então agir de forma totalmente não aleatória para que se possa conseguir o aleatório, o que, como já foi observado é uma contradição, pois se no caso, programa-se algo de forma a não se ter

o igual para que se possa chamar o resultado de aleatório está se agindo de uma forma totalmente restrita e não aleatória.

Esta tendência de se buscar o padrão como algo natural é inerente ao homem como também aos outros animais. Observemos um cão que sai periodicamente a passeio com o seu dono. Ele tende (quando livre da guia) a percorrer os mesmos caminhos com uma simetria quase obsessiva, detalhista, chegando a entrar nos mesmos cantos e muitas vezes escolher os mesmos lugares para defecar ou urinar. O olfato é certamente predominante nestes eventos, não resta dúvida, mas isso não exclui o comportamento metódico (mesmo guiado pelo olfato), mas antes o reforça, uma vez que o cão é equipado com habilidades que auxiliam ao método. Poderíamos discorrer sobre algumas destas qualidades em vários seres vivos, as quais tendem a propiciar um comportamento padronizado em detrimento de um aleatório.

No momento vamos iniciar algumas tentativas de enquadrar determinados procedimentos matemáticos à criação de música aleatória. As capacidades matemáticas do autor do texto são rudimentares, por isso esta tentativa deve contar com a complacência de mentes mais capacitadas nesta área. A razão de nos utilizarmos dela não pretende que existam resultados definitivos e pragmáticos. As Fórmulas que serão apresentadas podem ser entendidas como ‘criações operáveis’ com o intuito de servir de uma imagem ou uma ilustração para uma espécie de ‘jogo’ que poderia ser criado para se compor.

### **3 I O ‘FATOR ALEATÓRIO’ COMO ELEMENTO LIMITADOR DA ALEATORIEDADE PELA UTILIZAÇÃO SISTEMÁTICA**

A música aleatória ‘total’ somente poderia ser realizada (composta) através de mecanismos de sorteio de notas e tempos (ritmos), como por exemplo, através do jogo de dados (Alea). Como o dado só pode nos proporcionar variações numéricas até o algarismo 6 (seis) [pensando em apenas um Dado], pois a utilização de dois ou mais dados implicaria em não se obter nunca apenas o número 1 (um), a numeração correspondente ao VII grau da escala não poderia, pois com um só dado, aparecer nos lançamentos. Para corrigir este problema poderíamos propor por convenção que, alternadamente, se atribuirá valor 2 (II grau) e 7 (VII grau) ao número 2 do Dado. Todavia resta pensar na altura a ser escolhida; assim atribuiremos, pela ordem: 1º lançamento 2 (II grau + próximo à região central/ 2º lançamento 2 (II grau mais afastado (8ª acima ou abaixo), logicamente alternando entre II e VII graus os lançamentos. As possibilidades de ampliação de padrões estabelecidos para que outras notas, inclusive as notas não naturais apareçam, podem a qualquer momento serem incluídas. [Como já foi dito, existem na literatura específica exemplos de composições musicais com lançamento de dados já usados por compositores].

Supondo, pois, que se elaborassem condições para que os números sorteados fossem muito altos para  $\Delta n$ .  $\Delta a$  e  $\Delta r$ , não pode ter variação que excedam respectivamente os números, 88 [oitenta e oito] (número máximo de variação de notas, tomando o teclado do Piano como referência) e 7 [sete] (número máximo de ritmos disponíveis (excetuando figuras pontuadas que não causariam mudanças relevantes). Temos que:

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} : \frac{\Delta r}{\Delta a} \rightarrow \text{onde } FA \text{ (Fator Aleatório); } \Delta n \text{ (variação de notas); } \Delta r \text{ (variação de ritmo) } \Delta a \text{ (variação de altura).}$$

#### Suposição I

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} : \frac{\Delta r}{\Delta a} \rightarrow FA = \frac{12}{88} : \frac{7}{7} \rightarrow FA = \frac{0.136}{7} \rightarrow FA = 0.019$$

#### Suposição II

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} : \frac{\Delta r}{\Delta a} \rightarrow FA = \frac{45}{88} : \frac{7}{7} \rightarrow FA = \frac{0.511}{7} \rightarrow FA = 0.073$$

Ou seja, pegando o máximo de variação de altura possível (cada uma das 88 teclas do piano) e multiplicando-as pelo número de variação de notas, aqui no caso 45 (o máximo também seriam 88 notas, tendo o teclado do Piano como referência) e dividindo o resultado pela variação rítmica (todos os ritmos possíveis; figuras rítmicas (excetuando figuras pontuadas), temos como resultado para **FA** (Fator Aleatório), o número 0, 073. Enquanto ao se tomar o número 12 ( $\Delta n$ ), também dividido por 88 ( $\Delta a$ ) e o resultado por 7 ( $\Delta r$ ), obtemos um  $FA = 0.019$ . Podemos concluir que quanto maior a variação de notas ( $\Delta n$ ), maior o Fator Aleatório (**FA**). Podemos ainda estabelecer como constantes os números 7 para ( $\Delta r$ ) e 88 ( $\Delta a$ ), uma vez que o máximo de variação de altura seria representado pelas 88 possibilidades de altura diversas das notas do teclado do Piano, e o máximo de variação rítmica seria (7), o mesmo número de valores rítmicos existentes, (desconsiderando a ‘ Breve ‘ e a ‘ quartifusa ‘, por simples razão de facilitar as demonstrações) (figuras rítmicas) que é a metade do número de todos os Sons Musicais do Sistema Temperado, contando todas as alterações: [12] { Do,**do#**,Ré,**ré#**,Mi,Fá,**fá#**,Sol,**sol#**,Lá,**lá#**,Si }. Obviamente, poderia se fazer os cálculos utilizando, não as constantes, mas os números reais que aparecerem no lançamento de Dados (para  $\Delta n$ ,  $\Delta a$  e  $\Delta r$ ), para efeito de estabelecimento real de valor. O uso das constantes ( $\Delta a = 88$  e  $\Delta r = 7$ ), são para aplicação teórica de demonstração de decaimento ou aumento de **FA** (Fator Aleatório), alterações que não são comprometidas pela não utilização de valores reais, quando se busca estabelecer conceito



estrito de comportamento direcionado de **FA**.

**PROPOSIÇÃO I:**

Quanto menor a variação de notas ( $\Delta n$ ), para um número constante de variação de altura ( $\Delta a$ ), menor o Fator Aleatório (FA).

**PROPOSIÇÃO II:**

Quanto maior a variação de notas ( $\Delta n$ ), para um número constante de variação de altura ( $\Delta a$ ), maior o Fator Aleatório (FA).

Quanto menos se variam as notas para a uma constante variação de altura, as sequencias parecem mais coesas, e a impressão de aleatoriedade se faz menos presente. Porém se temos um número maior de variação de notas para um constante número de variação de altura, o efeito aleatório tende a aumentar. Curiosamente, quanto mais notas e alturas diferentes se executar, maior a probabilidade de se criar expectativas pré-estabelecidas na mente (ouvido), fazendo com que a aleatoriedade tenta a ser menor, pelo fato de o ouvido (mente) ir se acostumando com as sequências e com mais elementos que contribuem para associação de ideias e assim para a formação de 'temas'. Por outro lado, quanto menos notas se executar com uma variação de altura maior pode ter se o efeito de rarefação de forma semelhante a um ruído ou movimento repetitivo que tende a se aproximar do silêncio ou da imobilidade por muito nos acostumarmos a ele. Consequentemente este 'moto contínuo' tenderia para zero, donde poderíamos concluir que o silêncio é o que se aproxima mais da aleatoriedade em música, e daí propor que a "composição" 4' 33" de John Cage seja a 'música' mais aleatória já realizada\*, uma vez que:

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta r} : \frac{\Delta a}{\Delta r} \rightarrow FA = \frac{0}{0} : \frac{0}{0} \rightarrow FA = \frac{0}{0} \rightarrow FA = 0$$

**\*(suposição que pretendemos demonstrar não ser verdadeira no decorrer deste trabalho).**

Com isso, seríamos obrigados a concluir que para se conquistar a perfeita aleatoriedade em música, se faria necessário não executar ou ouvir nenhuma nota, o que equivale dizer que: **música aleatória não existe**; uma vez que, por definição, música, para ser música tem de ser ouvida.

No entanto, mesmo esta manifestação de "música" aleatória ( de Cage ) não satisfaz todos os requisitos para que seja considerada completamente aleatória (o que estamos demonstrando não existir), pois, se a fruição da obra citada depende do que ocorre no ambiente em que é apresentada, e este quase sempre é em alguma sala de concerto ou

similar, podemos já de antemão inferir quais os tipos de ruídos (tosse, arrastar de uma cadeira, alguma voz) se fará ouvir no local. Mesmo que se mudasse radicalmente o local de apresentação desta “peça”, digamos, para o centro da cidade de São Paulo, ou para o interior da floresta amazônica, já deduziríamos também quais os eventuais ruídos, apenas parcialmente aleatórios, pois já premeditados seriam ouvidos. Como também já alertamos, pretendemos demonstrar que a menor incidência de notas, ritmos e alturas, contribui antes, não obstante os resultados dos cálculos, para uma menor aleatoriedade, na medida que quanto menos elementos se tem, menos se pode esperar da mente (ouvido) alguma pré-disposição auditiva, mas em contrapartida (e em contradição) uma maior quantidade de elementos sonoros e rítmicos que pelos cálculos aumentam a probabilidade da aleatoriedade, também podem tornar esta probabilidade menor, já que muitos elementos oferecem mais subsídios para mais elaboração de expectativas de temas, padrões e expectativas dentro de uma obra musical. Retomaremos estas considerações após algumas demonstrações dos cálculos, que por se comportarem de forma atípica, uma vez que ao demonstrarem determinados resultados oferecem material para que estes resultados sejam colocados em dúvida, tendem a ser uma ferramenta coadjuvante na formação da proposta principal deste trabalho que é a de demonstrar que não existe nenhuma maneira e nenhuma ferramenta que se possa definitivamente atribuir um valor definitivo para se concluir pela existência da música aleatória de forma completa e empírica.

#### 4 | EXEMPLOS DE ‘COMPOSIÇÃO’ POR TRANSPOSIÇÃO DE RESULTADOS DE LANÇAMENTOS DE DADOS PARA NOTAÇÃO MUSICAL TRADICIONAL.

##### CÁLCULO DO FATOR ALEATÓRIO

Números Sorteados	Figuras Rítmicas
1 ----->	 semibreve
2 ----->	 mínima
3 ----->	 seminima
4 ----->	 colcheia
5 ----->	 semicolcheia
6 ----->	 fusa

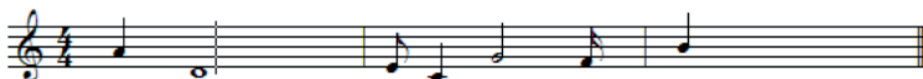
Tabela de Correspondência para Escolha de Rítmos

Note-se que a figura Semínima será correspondente ao nº 3 e não ao nº4 na forma de sua divisão proporcional dos valores, e, conseqüentemente, todas as figuras posteriores a ela (ritmos de valores menores/ frações rítmicas), mudaram seu número de correspondência que não será o mesmo da Divisão Proporcional dos Valores. (Esta mudança ocorrerá apenas para fins de determinação dos ritmos das notas através do sorteio por Dados).

## EXEMPLOS DE 'COMPOSIÇÃO' POR LANÇAMENTO DE DADOS E SEUS RESPECTIVOS CÁLCULOS DO FATOR ALEATÓRIO

### Exemplo 1

1. Lançando os dados obtém-se: **6,2,3,1,5,4,2** (1º lançamento: notas)
2. Lançando os dados obtém-se: **3,1,4,3,2,5,3** (2º lançamento: ritmos)

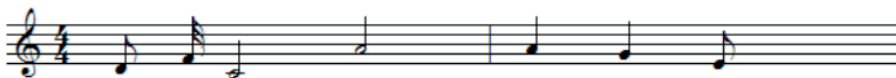


### Cálculo Fator Aleatório:

$$1-2 \rightarrow \text{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} : \frac{\Delta a}{\Delta r} \rightarrow \text{FA} = \frac{6:6}{5} \rightarrow \text{FA} = \frac{1}{5} \rightarrow \text{FA} = 0.2$$

### Exemplo 2

1. Lançando os dados obtém-se: **2,4,1,6,6,5,3** (1º lançamento: notas)
2. Lançando os dados obtém-se: **4,6,2,2,3,3,4** (2º lançamento: ritmos)



### Cálculo Fator Aleatório:

$$1-2 \rightarrow \text{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} : \frac{\Delta a}{\Delta r} \rightarrow \text{FA} = \frac{6:6}{4} \rightarrow \text{FA} = \frac{1}{4} \rightarrow \text{FA} = 0.25$$

## EXEMPLOS DE 'COMPOSIÇÃO' POR LANÇAMENTO DE DADOS E SEUS RESPECTIVOS CÁLCULOS DO FATOR ALEATÓRIO

### COM TABELA

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Número de lançamentos [10]
5	6	3	2	6	5	2	1	4	3	1º lançamento [Notas]
5	3	1	1	5	2	1	4	6	4	2º lançamento [Ritmos]
5	3	2	5	5	1	1	3	4	1	
4	6	6	1	2	5	3	6	2	2	
2	3	4	3	4	4	1	1	2	2	
6	3	3	4	2	3	5	4	2	1	

### LANÇAMENTOS DE DADOS

1. (5,6,3,2,6,5,2,1,4,3) e (5,3,1,1,5,2,1,4,6,4)
2. (1,1,3,4,1,1,1,3,4,1) e (4,6,1,1,2,5,3,6,2,2)
3. (2,3,4,3,4,4,1,1,2,2) e (6,3,3,4,2,3,5,4,2,1)

### TRANSPOSIÇÃO PARA PARTITURA

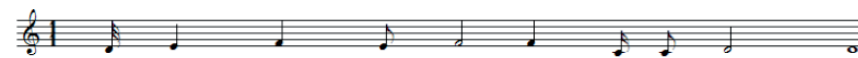
1.



2.



3.



## Cálculo Fator Aleatório:

$$1. \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta r} : \frac{\Delta a}{6} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{6:5}{6} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{1.2}{6} \rightarrow \mathbf{FA} = 0.2$$

$$2 \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta r} : \frac{\Delta a}{4} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{3:4}{4} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{0.7}{4} \rightarrow \mathbf{FA} = 0.18$$

$$3 \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta r} : \frac{\Delta a}{6} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{4:4}{6} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{1}{6} \rightarrow \mathbf{FA} = 0.16$$

## MAIS EXEMPLOS DE CÁLCULOS DE FATOR ALEATÓRIO PARA ESTABELECIMENTO DE ASPÉCTO CONTRADITÓRIO

Utilizando Constantes para  $\Delta r$  (variação de ritmo)  $\Delta a$  (variação de altura)

$$\mathbf{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta r} : \frac{\Delta a}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{88:88}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{1}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = 0.14$$

$$\mathbf{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta r} : \frac{\Delta a}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{77:88}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{0.87}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = 0.12$$

$$\mathbf{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta r} : \frac{\Delta a}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{55:88}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{0.62}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = 0.08$$

$$\mathbf{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta r} : \frac{\Delta a}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{25:88}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{0.28}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = 0.04$$

$$\mathbf{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta r} : \frac{\Delta a}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{16:88}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{0.18}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = 0.025$$

$$\mathbf{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta r} : \frac{\Delta a}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{14:88}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{0.15}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = 0.022$$

$$\mathbf{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta r} : \frac{\Delta a}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{12:88}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{0.13}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = 0.0194$$

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow FA = \frac{9:88}{7} \rightarrow FA = \frac{0.10}{7} \rightarrow FA = 0.0146$$

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow FA = \frac{8:88}{7} \rightarrow FA = \frac{0.09}{7} \rightarrow FA = 0.0129$$

Quanto menor o número de variação de notas, menor o Fator Aleatório, o que contraria a idéia de que menos notas maior a aleatoriedade, e então, Zero notas (total de aleatoriedade), mais Zero notas, não é música. Logo, quanto mais notas tivermos, maior é o Fator Aleatório, mas também quanto mais notas, maior a tendência de se encontrar e criar padrões que contribuem para uma menor aleatoriedade

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow FA = \frac{46:88}{7} \rightarrow FA = \frac{0.52}{7} \rightarrow FA = 0.07$$

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow FA = \frac{32:88}{7} \rightarrow FA = \frac{0.36}{7} \rightarrow FA = 0.05$$

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow FA = \frac{18:88}{7} \rightarrow FA = \frac{0.20}{7} \rightarrow FA = 0.029$$

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow FA = \frac{15:88}{7} \rightarrow FA = \frac{0.17}{7} \rightarrow FA = 0.024$$

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow FA = \frac{9:88}{7} \rightarrow FA = \frac{0.10}{7} \rightarrow FA = 0.014$$

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow FA = \frac{6:88}{7} \rightarrow FA = \frac{0.068}{7} \rightarrow FA = 0.009$$

## OUTROS RESULTADOS

(-3) [X10]

$$\text{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \text{FA} = \frac{6:88}{7} \rightarrow \text{FA} = \frac{0.06}{7} \rightarrow \text{FA} = 9.740 \times 10^{-3}$$

$$\text{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \text{FA} = \frac{5:88}{7} \rightarrow \text{FA} = \frac{0.56}{7} \rightarrow \text{FA} = 8.116 \times 10^{-3}$$

$$\text{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \text{FA} = \frac{4:88}{7} \rightarrow \text{FA} = \frac{0.04}{7} \rightarrow \text{FA} = 6.493 \times 10^{-3}$$

$$\text{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \text{FA} = \frac{3:88}{7} \rightarrow \text{FA} = \frac{0.03}{7} \rightarrow \text{FA} = 4.870 \times 10^{-3}$$

$$\text{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \text{FA} = \frac{2:88}{7} \rightarrow \text{FA} = \frac{0.02}{7} \rightarrow \text{FA} = 3.246 \times 10^{-3}$$

$$\text{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \text{FA} = \frac{1:88}{7} \rightarrow \text{FA} = \frac{0.01}{7} \rightarrow \text{FA} = 1.623 \times 10^{-3}$$

$$\text{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \text{FA} = \frac{:88}{7} \rightarrow \text{FA} = \frac{0}{7} \rightarrow \text{FA} = 0.0$$

Se quanto menor  $\Delta n$ , menor **FA**, entende-se que, quanto maior  $\Delta n$ , maior **FA**. No entanto, quanto mais variações de notas ocorrem em música, maior a probabilidade de se criar os mais diversos padrões e temas, que, propiciariam a expectativa premeditada, frustrando assim a surpresa da aleatoriedade e contribuindo para a eliminação de fatores necessários para se manter o aleatório, o qual deve estar amparado na impossibilidade de se ter noção de expectativa do ouvinte para padrões melódicos, rítmicos e harmônicos. Desta forma, sendo menor  $\Delta n$ , e, conseqüentemente, menor **FA**, ocorre que o Fator Aleatório (**FA**), tende para **0** (zero), à medida que se diminui  $\Delta n$ .

No entanto, **0** (zero) notas não é música, e por isso, uma peça como **4'33"** de **John Cage**, que, através da não execução de nenhum Som ou Ritmo, pretende causar a perfeita impressão de aleatoriedade, é frustrada na sua intenção, uma vez que  $\Delta n$  ( e não há menor  $\Delta n$ , que  $\Delta n = 0$ ) constitui menor **FA**.

E ainda,  $\Delta n = 0$ ;  $\Delta a = 0$ ;  $\Delta r = 0$ , sendo que Música deve obrigatoriamente expressar:

$\Delta n, \Delta a, \Delta r \neq 0$

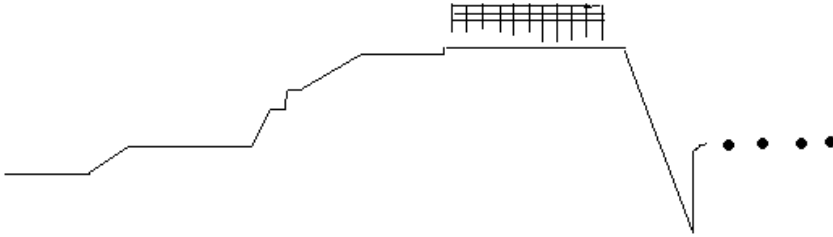
Imediatamente, após estes exemplos, se faz necessária lembrarmos a observação que, no momento da colocação (transposição) de ritmos em substituição aos números: todos os números 1 serão semibreves; todos os números 2 serão mínimas, os números 3 semínimas, e, assim sucessivamente. (**atenção: não se trata de representação numérica dos ritmos segundo Divisão Proporcional dos Valores**, mas dos números que aparecem nas faces do Dado, que representam aqui, cada um, uma figura rítmica). Isto, além de limitar as possibilidades, cria um ‘método’ onde mesmo que o lançamento de Dados ainda impeça a escolha premeditada das notas e ritmos, acaba criando, pela repetição constante, um novo padrão, o qual, passando a ser um padrão, que se repete, elimina, pelo menos em parte, a aleatoriedade. Permanece existindo o ‘fator’ aleatório, mas não a total ‘aleatoriedade’.

Alguma complicação referente a estas questões de aleatoriedade decorre de algumas implicações subjetivas, que ao mesmo tempo tem uma aplicação objetiva. Sendo assim, observar certos ‘fenômenos’, ligados aos argumentos sobre a aleatoriedade ou não - aleatoriedade, certamente se complica e avança para um nível abstrato. A desconsideração de determinados processos como “aleatórios” como, por exemplo, tipos de técnicas de composição, ou mais precisamente, de **técnica pós-composicional**, onde alguns entendem haver uma completa aleatoriedade, uma vez que cada interprete seguirá um caminho e fará a sua própria escolha no momento da execução da peça, mesmo que limitado por alguma indicação de máximo agudo e/ou grave [por exemplo,], ou mesmo sem nenhuma delimitação. Todavia, em última análise, o que parece existir neste caso é um improvisado (talvez algo além de um improvisado), mesmo que nenhuma outra interpretação da mesma peça por outros ou pelo mesmo interprete venha a ser idêntica. Pois acreditamos que no momento em que o instrumentista escolhe algo para realizar, um caminho a tomar, dificilmente esta escolha não se tornará em um esquema padrão mesmo que de maneira moderada.

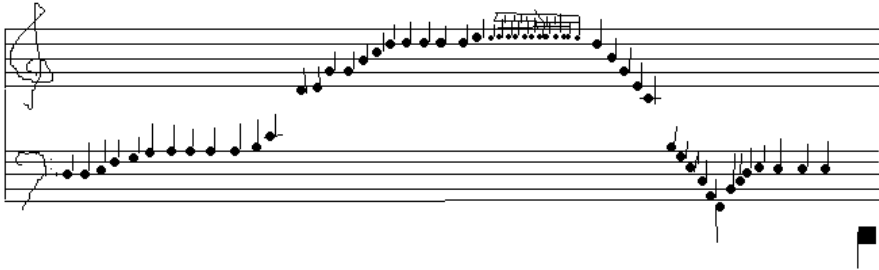


## EXEMPLOS

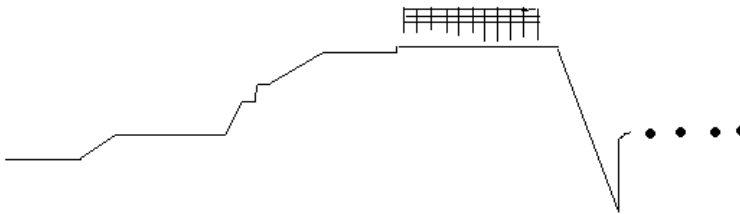
### 1. Grafia O compositor escreve:



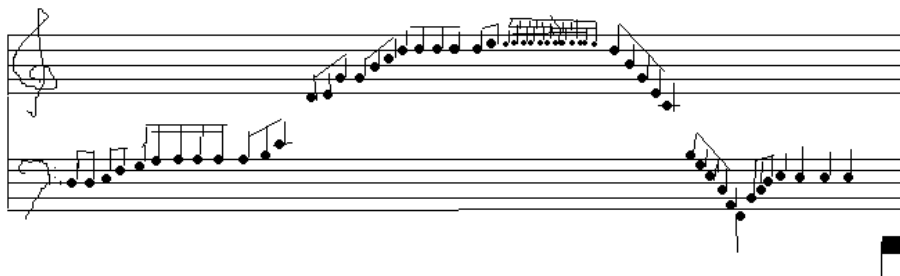
### 1. Execução O interprete opta por executar:



### 2. Grafia O compositor escreve:



## 2. Execução O interprete opta por executar:



## APÊNDICE

Desta forma, poderíamos imaginar que haverá uma forte tendência de que qualquer interprete submetido a tal experiência venha a repetir elementos rítmicos e sonoros, quando se deparar com o mesmo tipo de escrita posteriormente na partitura. Não podemos perder de vista que temos uma espécie de ‘herança da repetição’ que nos é legada e permanece arraigada em nós, e que, começa a ser consolidada, ou antes, moldada, no Renascimento, logo após o período conhecido como Gótico, com as escolas Bolonhesas e Flamenga, onde se inicia os processos de “imitation”, que juntamente com a consolidação cada vez mais forte do tonalismo, com o acorde perfeito como base composicional, às vezes como ‘falso bordão’.

Somos, pois ‘animais que imitam’, que repetem. Esta característica se faz presente, não só na música ou nas artes em geral, ou mesmo na natureza, mas é uma condição do dia-a-dia, em atividades vulgares [no sentido de comum]. Assim como na obra de muitos compositores, notadamente na obra de Johann Sebastian Bach, existem relações de proporção como as do ‘número de ouro’, estas relações não estão apenas na natureza ou nas obras artísticas, mas se fazem presentes no nosso comportamento. No que diz respeito a outras artes, não é necessário chamar a atenção para as relações de simetria em grandes obras pictóricas. Mas pensemos no cinema. Ao assistirmos um filme de suspense [não confundir com mistério. Se necessário recorra-se à explicação da diferença dada por Alfred Hitchcock], podemos notar que o diretor não deixa a elucidação das coisas para os segundos finais, mas além de ‘preparar’ esta resolução como uma espécie de ‘cadência’, realiza-a (a resolução da cadência do filme), aproximadamente após os dois terços do enredo deixando uma ‘coda’ para depois desta resolução (adequando se esta medida à estrutura do cinema, pois o filme é uma obra que não tem a forma compacta de algumas músicas, o que não impede que existam ‘outras cadências’ dentro do filme, em menores proporções, assim com existem nas obras musicais). Assim os que assistem ao filme, embora muitas vezes já suspeitem ou mesmo tenham certeza de algum desfecho, serão levados até o momento adequado para que a impressão de simetria seja atendida e com isso o

efeito dramático possa ser o melhor possível. Ao aludirmos ao fato de que tais construções de expectativas estão inseridas nas mais banais e corriqueiras atividades do cotidiano, queremos demonstrar não só que estão nas artes (afinal o filme também é arte), mas levar esta análise a um plano mais comum ainda. Observemos nosso costume alimentar. Salvo exceções, estes costumes são comuns a uma grande parcela da população (as exceções seriam os acontecimentos aleatórios, e estes teriam, por assim dizer, de serem programados, pois a exceção é justamente a fuga à regra e para tal, como já observamos, há que se redobrar a atenção, e, conseqüentemente, o mais controlado é igual ao menos aleatório). Logicamente as variações existirão de acordo com a região do globo que estivermos e à cultura alimentar de cada povo. Mesmo assim, poderíamos arriscar dizer que a tendência de manter a mesma lógica proporcional é, se não uma unanimidade, é a da maior parcela de pessoas. Retornando a questão alimentar e sua propensão ao método, observemos um simples prato de comida diante de uma pessoa e apreciemos a maneira como ela se alimenta. Acho que conseguiremos observar que quase todos deixarão uma parte de uma iguaria de sua preferência para muito próximo do término da comida. No entanto, notaremos também que este pedaço da delícia escolhida não será degustado por último, mas quase por último, e uma pequena parcela de algo mais comum como o arroz e o feijão que a acompanha rematará definitivamente o prato, como se esta minúscula parte de comida mais comum fosse uma espécie de ‘coda’ a qual colocaria o ponto final na obra, (aqui o ato de se alimentar), e a degustação da última porção da parte mais saborosa antes deste arremate, o trecho exatamente colocado nos padrões da sequência Fibonacci. Se observarmos a nossa própria tendência de caminhar pelas mesmas ruas ao fazer determinado trajeto que repetimos sempre, do trabalho para a casa ou até a residência de um amigo, perceberemos os mesmos tipos de implicações. Outro caso ilustrativo de alto valor é pensarmos no enxadrista. Embora, no xadrez moderno poderá se botar tudo a perder com a quebra radical de uma forma de jogo lógico determinado pela resposta de Defesas X apropriadas a um tipo Y de Abertura, por não podermos ignorar certas posições variantes das respostas a estas Aberturas, não é de todo incomum encontrarmos muitas vezes grandes mestres do tabuleiro que se tornaram campeões mundiais em tempos passados (e não só nestes) ao “quebrarem” relativamente [e às vezes radicalmente] uma tendência de jogo já esperada como natural. Pode-se argumentar que estas questões levantadas são fruto de observações muito particulares e dependentes de uma predisposição para este tipo de análise. Entretanto parece que o contrário é que é o verdadeiro, ou seja, que estas colocações são o padrão e não a exceção, e, se este é o caso, não se poderia deixar de entender isso como forte evidência de que o natural é o ‘não-aleatório’, enquanto o ‘aleatório’ deve ser muito mais vigiado para se permitir a sua ocorrência, voltando assim aquela já referida conclusão de que se assim o é, perde-se, pelo contradito, o caráter de aleatoriedade. Concluimos pois, sem receio de errar, que música aleatória não existe.

# CAPÍTULO 14

## PESQUISA CENTRADA NO VIOLÃO COMO OBJETO ARTÍSTICO

*Data de aceite: 01/03/2021*

*Data de submissão: 08/12/2020*

**José Homero de Souza Pires Junior**

Professor da UFPEL, Centro de Artes  
[Http://Lattes.cnpq.br/3414838779021557](http://Lattes.cnpq.br/3414838779021557)

**RESUMO:** Trata-se da exposição do problema de um projeto de pesquisa em andamento no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. O tema versa sobre a pesquisa do violão concebido como objeto artístico, isto é, não é apenas um instrumento musical em sua tecnicidade e literatura próprias, mas também uma possibilidade de se pensar o instrumento em seu fazer musical genuíno em que o pesquisador e o artista musical se encontram e se dão as mãos. Objetiva-se ativar uma pesquisa centrada no violão como objeto artístico, levando a efeito tanto os produtos artísticos quanto um processo importante para a reflexão em pesquisa. A metodologia é um espaço de reflexão do projeto pensando o artístico como objeto de conhecimento. As metodologias plurais do trabalho tradicional artístico são contempladas com fulcro na imersão-abdução dos objetos artísticos. Os referenciais teóricos são encontrados em Pires Jr., Fontanille, Borgdorff, Schön.

**PALAVRAS - CHAVE:** Pesquisa; Violão; Objeto Artístico

### GUITAR-CENTERED RESEARCH AS AN ARTISTIC OBJECT

**ABSTRACT:** This is the exposure of the problem of an ongoing research project at the Arts Center of the Federal University of Pelotas. The theme deals with the research of the guitar conceived as an artistic object, that is, it is not only a musical instrument in its own technicality and literature, but also a possibility to think of the instrument in its genuine musical making in which the researcher and the musical artist meet and hold hands. The objective is to activate a research centered on the guitar as an artistic object, leading to both artistic products and an important process for reflection in research. The methodology is a space for reflection of the project thinking of the artistic as an object of knowledge. The plural methodologies of traditional artistic work are contemplated with fulcrum in the immersion-abduction of artistic objects. The theoretical references are found in Pires Jr., Fontanille, Borgdorff, Schön.

**KEYWORDS:** Research; Guitar; Artistic Object

### DO PROBLEMA DE PESQUISA

Considerando que a prática artística realiza seus objetos artísticos como regra de trabalho, em prática realizadora, autônoma e de base tradicional, dentro de história própria que antecede sua inserção na academia artística, a colocação de um problema acadêmico de pesquisa (exigência nova na história) é algo distinto do enquadre realizador, autônomo e tradicional da prática. Não se desconsidera

com isso que os artistas em sua história própria pensam e se colocam problemas práticos de realização artística, sendo estes os problemas específicos do fazer realizador que trabalha com questões e soluções específicas (autonomia do meio artístico), problemas formados ou pensados num contexto de formação e tradição em que os artistas se inserem historicamente.

A colocação acadêmica do problema de pesquisa ao lado do enquadre tradicional faz perceber algumas diferenças que levaram Gardner a dividir dois sistemas: o sistema *mestre-aprendiz* (tradicional) e o *acadêmico universitário* (GARDNER, 1994). Também entram na discussão do tipo de conhecimento envolvido nos sistemas as formas de *conhecimento-na-ação* e *reflexão-na-ação* definidas por SCHÖN (2000) afins à forma de aprender e de conhecer apontada por Gardner, forma que é usada nos ofícios tradicionais.

Assim, começando a distinção das ideias entre os sistemas, é possível ver a prática artística (realizadora, autônoma e tradicional) pertencendo ao sistema de ofício mestre-aprendiz (sem prejuízo de que este sistema, hoje, conviva também na universidade no campo das artes e em outros campos) enquanto que a colocação do problema de pesquisa é tipicamente uma atitude própria do sistema acadêmico. Neste dominam as *formas de mediações*: as teorias e metodologias do conhecimento científico, o aprendizado mediado por leitura orientada, por provas e trabalhos escritos e as atividades congêneres; no sistema mestre-aprendiz a construção do conhecimento é baseada na *observação e prática direta entre alguém que faz e ensina a fazer e alguém que aprende vendo e participando do processo do fazer*.

No sistema mestre-aprendiz surgem naturalmente as *formas imediatas* de conhecimento-na-ação e de reflexão-na-ação estudadas por Schön; estas últimas definem aspectos interessantes para, num passo mais adiantado, se fazer o deslindamento das questões problemáticas entre prática artística e prática acadêmica. As formas imediatas e mediatas são construções deste problema de pesquisa para discussão das ideias em questão.

A colocação de problema parece algo distinto (mesmo estranha) – emprestado aqui o ponto de vista de quem avalia as coisas aparentemente, tanto da arte quanto da academia – porque não é assim que o artista pensa em seu fazer: ele não pensa em termos de uma mediação acadêmica em forma de problema de pesquisa para depois começar seu ato criativo construindo objetos e os seus próprios problemas. A colocação do problema e a prática artística ainda revelam que talvez aí resida *o ponto fulcral de divergência* entre o que se entenda por pesquisa acadêmica e as exigências que esta colocaria frente às artes na academia (exigências homologatórias ou adaptativas), fazendo nascer de tal conflito as discussões e proposições mais recentes da pesquisa artística (BORGDORFF, 2017; LÓPEZ-CANO, 2015).

Na UFPEL, no ano de 1993, teve início um projeto de pesquisa que tinha por meta a realização de composição musical e música didática, ou seja, peças inéditas e música

aplicada ao ensino e à Universidade – Projeto de Pesquisa Composição e Música Didática – (PIRES JR, 1993). De tal projeto resultaram alguns produtos publicados pela Universidade tais como *Autopsicografia* (PIRES JR., 1995), obra para violão, violino e soprano; *Prelúdio* (PIRES JR, 1995a) para violão solo e *Chorinho* (PIRES JR, 1995b) obra para violão e flauta, assim como outras peças de música não publicadas em partitura.

Dentre essas peças não publicadas em partitura, destaca-se aqui uma peça tocada em evento público, escrita para Quarteto de Violões (Quarteto dos anos 1994 e 1995 com alunos e professores do Curso de Violão, primeira turma de 1993) intitulada “*Versão de Adios Nonino*” (PIRES JR, 1994) que teve sua estreia na abertura do FESTIVAL CÍRIO (1994), festival criado pela UFPEL. Antes que se estabelecesse e disseminasse a questão da pesquisa artística, havia então no seio da UFPEL um projeto de pesquisa que realizava o teor das discussões atuais sobre o problema da pesquisa artística, o que se revela agora, vale notar, *avant la lettre*.

Ainda sobre a constituição de saberes e práticas da *subárea do violão* a propósito de pesquisa, é notável a tese recente que estabelece a conexão da prática e saberes, exemplificando notavelmente a existência daquele espaço de interação. É a tese *Latin Guitar Connections*: sobre um processo criativo autobiográfico (FREITAS, 2017a). O *gênero tese* se faz formatado ao tipo de conhecimento artístico e violonístico que forma e informa a pesquisa artística em questão. A tese foi produzida na UFBA, um centro de referência na história da música e da academia no país, firmando assim em termos institucionais a questão da pesquisa artística, quer como solução do impasse entre diferentes tipos de trabalho no conflito acadêmico vs artístico, quer como problematização maior da questão. As produções artísticas (composições musicais, os objetos e feitos artísticos produzidos), como o CD *Latin Connections* (FREITAS, 2017b), encontram o lugar central do conhecimento na tese, o que revela bem o ponto de maturidade acadêmica que a subárea do violão atingiu enquanto arte da música e arte da pesquisa.

## **Imersão - abdução**

Parece clara a existência de uma tensão fundamental entre prática artística e reflexão teórica, tensão que Borgdorff sugere como princípio ou condição para se entender a problemática da pesquisa artística (BORGDORFF, 2017). Pode-se enriquecer tal problemática, a partir da perspectiva aqui em construção, dizendo que ela envolve a tensão de propor objetos como pesquisa (os produtos de uma prática artística) sem dar conta do processo de conhecimento aí envolvido (reflexão teórica); restringindo mais o foco ao conceito trabalhado aqui para fins de coerência, trata-se de propor como pesquisa os objetos, sem que se enfrente (na reflexão teórica dos objetos ou sobre eles) o problema da descrição do conhecimento-na-ação e da reflexão-na-ação (núcleo duro da reflexão teórica) que está embutido na criação e proposição de objetos artísticos. O problema descritivo do conhecimento-na-ação parece ser o problema e a solução de uma questão teórica muito

relevante para a pesquisa artística.

A *reflexão-na-ação* é o que permite a significação imediata da ação. Assim, o sujeito da ação, ao fazê-la, faz uma parada, pensa um pouco, experimenta novas ações para explorar fenômenos recém-observados, faz teste de sua compreensão experimental acerca deles, ou afirma ações que deram certo. Assim como o conhecimento-na-ação, a *reflexão-na-ação* é um processo que não implica que o sujeito que o desenvolve venha a saber dizer o que é esse processo, pois aquela dificuldade de descrição permanece. Uma coisa é refletir na ação (a capacidade de reflexão-na-ação), outra coisa é saber refletir sobre a própria reflexão-na-ação de maneira que se possa fazer uma descrição do processo (SCHÖN, 2000, p. 35).

Essas formas imediatas de conhecimento, embora sejam muito próprias do fazer artístico e do fazer profissional (não somente artistas as usam, mas os médicos, os advogados, etc.) levariam, em consequência final, a um colapso do pensamento descritivo e teórico, se não fossem as possibilidades – ainda que difíceis – de que tais formas possam ser descritas em algum nível (o livro de Schön é prova disso) e, ainda, se não fosse o fato de que *a pesquisa artística não está necessariamente adstrita ao conhecimento das formas imediatas. A pesquisa artística terá nas formas imediatas uma base significativa* do fazer artístico, base que servirá de *critério* para o aferimento da pertinência ou não de certos tipos de informação ou conhecimento; critério para a percepção dos fatos e avaliação, escolha de esquemas de trabalho mais relevantes para a pesquisa. *Essa base significativa pode muito bem servir de porta de entrada para as formas mediatas de conhecimento.* Assim, temos aqui um ponto de relaxamento daquela tensão condicionante da pesquisa artística observada por Borgdorff.

A pesquisa centrada proposta no problema do projeto de pesquisa reconhece não somente os objetos artísticos como objetos nucleares de conhecimento, mas também as *construções de saberes* (usando eventualmente as teorias e os métodos, as epistemologias, as disciplinas e a interdisciplinaridade) *que se relacionam com os objetos artísticos, saberes que os comentam/analisa/formaliza/refletem/configuram.* Por consequência, *é legítimo na pesquisa centrada nos objetos artísticos criar/interpretar uma obra musical, tanto quanto escrever sobre ela de um ponto de vista específico* (técnico instrumental, composicional, musicológico ou semiótico, para dar alguns exemplos) ou de um ponto de vista conveniente à imersão-abdução da obra ou, ainda, transdisciplinar – sem o compromisso de traçar relações de uma disciplina a outra. Sobretudo, *a pesquisa centrada* requer uma *visão especial ligada ao ser do objeto artístico.*

Diferentemente, o ponto de vista acadêmico disciplinar deve partir de uma visão teórica que lhe é própria e determinante do seu objeto. Quando se tem esse ponto de vista, tende-se a olhar os objetos artísticos como campo de aplicação empírica, a dimensão em que se aplicam conhecimentos prévios (por dedução) ou campo em que se constroem (por indução) os conhecimentos teóricos. *Na pesquisa centrada nos objetos artísticos*

*trabalha-se sobretudo com a abdução* (leitura, indiciamentos, também com dedução e indução em movimento) orientada pelo *olhar interno do objeto artístico* (feito pelo sujeito, mas colado no objeto, *imerso* nele) resultando daí que é o objeto artístico que determina a *situação cognitiva* ou *teórica* que se deve ponderar na pesquisa. Essa abordagem então é determinada pelo objeto.

A abertura para o *métier* da prática e problemas reais focalizados da arte é o que se mostra claramente desde já, nessa perspectiva assumida pela pesquisa centrada nos objetos artístico. A criação e o conhecimento da obra estão livres de obstáculos artificiais que não sejam aqueles apropriados à pesquisa dentro da arte em atividade. A *forma de conhecimento é imediata* e pode ser desenvolvida livremente como tal. Isso é a *imersão nos objetos artísticos* propiciada pela pesquisa centrada que toma como fonte do conhecimento a criação da obra ou ainda o trabalho compreensivo inerente a ela. Resulta desse processo descrito que a pesquisa centrada trabalha então com a *imersão-abdução nos objetos artísticos*, aí reside sua característica peculiar.

Ao se pensar em pesquisa artística (gênero em que se inscreve a espécie da pesquisa centrada), é oportuno traçar o marco significativo da palavra *pesquisa*, ou seja, uma busca de novos conhecimentos em determinado setor da realidade. Qualquer setor da realidade terá como elementos constituintes da sua pesquisa um sujeito de conhecimento, uma disciplina ou campo de conhecimento, uma forma especial de conhecimento ou de estruturação cognitiva, dentro da qual se elaboram formas de conhecer, conceitos e teorias que se aplicam à realidade estudada, seu objeto determinado, segundo uma certa abordagem metodológica, segundo um *ethos* da comunidade de pesquisa.

A pesquisa artística também não escapa dessa definição pelo fato de ser necessariamente *pesquisa*. Uma vez que a pesquisa artística elabora sua forma de conhecer, seus conceitos e suas teorias, os “conceitos elaborados” (tende-se a ver nestes uma tipicidade da pesquisa acadêmica tradicional) não são o critério diferencial entre pesquisa artística e qualquer outro tipo de pesquisa. Cabe perguntar então onde residirá o critério diferencial da pesquisa artística considerados os constituintes de pesquisa acima. Responde-se: reside no seu objeto (artístico, setor da realidade artística) e, eventualmente, na sua abordagem especial originária do *ethos* artístico.

Os constituintes de pesquisa *objeto* e *abordagem* (metodologia) aqui referidos neste problema correspondem a elementos cruciais na pesquisa artística (BORGdorff, 2017, p. 319): “conhecimento incorporado” e “questão metodológica”, a mais importante questão do livro de Borgdorff. O conhecimento incorporado na artes, nos seus produtos, corresponderia ao que se chamou antes (neste problema de pesquisa) de objeto artístico e sua formação tradicional, profissional e histórica. A abordagem corresponderia à questão metodológica de Borgdorff. Para ele, a pesquisa artística apresenta o paradoxo de ter e não ter (*sic*) um padrão metodológico próprio (questão metodológica): 1) tem um padrão, porque a pesquisa toma lugar na e através da prática artística; 2) não tem, porque é possível



ao pesquisador adicionalmente fazer uso do pluralismo metodológico, usando técnicas, métodos e perspectivas de diversas origens.

De fato, pensando meramente no objeto artístico que ganhou acolhida na academia universitária e que, no seu novo percurso acadêmico, para ir além da prática estrita, tenta se mesclar com novas perspectivas de pensamento, a posição metodológica positiva e negativa de Borgdorff é razoável (apesar do “*sic*”) e parece apontar para o caminho mais praticável. No entanto, é preciso notar as diferenças entre os constituintes de pesquisa artística colocados mais acima (construção deste problema de pesquisa) e a questão metodológica (própria à arte) de Borgdorff.

Neste problema de pesquisa foram propostos constituintes de uma pesquisa. O objeto artístico visto em um setor da realidade (a arte, a prática artística) significa admitir uma pesquisa realizadora de objetos artísticos que replica na academia as atividades do sistema de tradição artística e reconhece nos objetos artísticos objetos de conhecimento. Isso é parte principal *da pesquisa centrada nos objetos artísticos*. Em constituição dessa pesquisa centrada, existe a atividade própria do artista pesquisador que se chama de *imersão-abdução nos objetos artísticos*, a atividade de criação, de construção, conhecimento-na-ação e reflexão-na-ação, mas também de leitura interna (que se faz *em* experiência, não *a priori* ou *a posteriori*), percepção de indícios (indiciamentos da obra, no modo de ser e no modo de tratar dela) e também movimentos de dedução e indução, ou seja, o movimento de aplicar conhecimentos prévios e o movimento de induzir novos conhecimentos advindos da obra.

A imersão-abdução, com a simples consideração do objeto na pesquisa centrada, constitui-se desde já num depoimento positivo àquela pergunta de Borgdorff (pergunta sobre a arte ter ou não ter uma metodologia própria). Como a imersão-abdução é inerente à experiência de criação e construção de conhecimento artístico, as técnicas, métodos e perspectivas de pensamento que serão empregadas devem surgir da cognição específica da obra e poderão ser descritos *a posteriori*, em processo especial de leitura e escrita, com meta descritiva do processo de imersão-abdução. Colaboram assim, sem exclusões mútuas, as formas de conhecimento imediatas e mediatas na pesquisa centrada nos objetos artísticos.

Onde está a diferença de uma leitura da obra de arte construída por um artista e lida por outro (pesquisador)? A diferença está na integração do sujeito (artista pesquisador) que faz sua leitura ou compreensão do objeto com base na imersão-abdução que acompanha o processo criativo da obra. A pesquisa centrada faz outra centralização também nesse aspecto: o sujeito da compreensão e sua imersão-abdução centrados no objeto artístico. Esse sujeito tem sido percebido e trabalhado em pesquisa, como se pode ver em um exemplo etnográfico (BENETTI, 2017). Essa é uma diferença da abordagem especial (elemento constituinte da pesquisa antes descrita) em relação à questão metodológica de Borgdorff. *A abordagem especial da pesquisa artística por imersão-abdução é uma abordagem própria*

*tendente ao estabelecimento de uma metodologia genuína de pesquisa* – a tendência irá depender de desenvolvimentos práticos em termos do problema ora proposto.

Um exemplo prático de pesquisa artística desenvolvida na produção de sentido e leitura da produção pertinente à imersão-abdução do objeto artístico se encontra em *Semiótica e Composição: aplicando a semiótica em música para acordeão e piano* (PIRES JR; TUCHTENHAGEN, 2017a). O trabalho desenvolve um processo composicional e realiza uma peça de música para acordeão e piano; *pari passu*, uma reflexão teórica acompanha o processo de trabalho artístico-teórico, muito próxima esta reflexão das formas imediatas do conhecimento-na-ação e da reflexão-na-ação de Schön, mas com a vantagem de que havia, nesse caso, uma descrição relevante tanto para o objeto artístico assim constituído (pela composição descrita) quanto para o pensamento teórico imerso no objeto.

A música resultou (pela geração da sonoridade a partir postulados teóricos) de uma compreensão teórica e, por sua vez, a teoria empregada veio a ser informada (agregadas as questões da aplicação empírica) por uma realização composicional (objeto artístico). A música foi composta a partir da Semiótica Francesa (FONTANILLE, 2007, 2008; GREIMAS A. J. e COURTÉS, J., 1993; PIRES JR., 2006), com o conceito de *percurso gerativo do sentido*, conceito que teoriza a produção e a recepção do sentido. O *sentido musical* é assim construído a partir da teoria e a teoria permanece imbricada com a prática da construção composicional. O sentido composicional aí concebido (expresso em música e em teoria) é um exemplo da *imersão-abdução* que existe na *pesquisa centrada no objeto artístico*. Para uma leitura mais completa desta experiência composicional acadêmica, leia-se o TCC memorial do Curso de Composição Musical da UFPEL, cujo trabalho acima referido foi extraído (TUCHTENTAGEN, 2017).

A pesquisa artística promete um futuro, quer como prática de pesquisa feita em artes, quer como tópico de estudo, de matéria de teoria da pesquisa. O projeto com a proposição deste problema de pesquisa é um passo nesta direção. Os conceitos e enfoques propostos, embora relevantes para uma teoria da pesquisa artística, não serão o foco necessário da ação de pesquisa, embora a eles os objetos artísticos possam ser reportados numa crescente problematização. O foco necessário da ação de pesquisa serão os objetos artísticos em perspectiva de produção e de conhecimento da imersão-abdução produzida em conformidade com a situação cognitiva proposta pelas obras. No entanto, parece evidente desde já que a forma de pesquisa em que se encontra a previsão de objetos artísticos – previsão de tensões intelectuais – promete um diálogo crescente com o entorno acadêmico, o que faz movimentar (sem que se perca) o foco da ação de pesquisa em direções diversas e inusitadas.

## REFERÊNCIAS

BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. **Opus**: revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. v. 23, n. 1, p. 147-165, abr. 2017.

BORGdorff, Henk. O conflito das faculdades: sobre teoria, prática e pesquisa em academias profissionais de artes. Trad.: Daniel Lemos Cerqueira. **Opus**: revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. v. 23, n. 1, p. 314-323, abr. 2017.

FESTIVAL CÍRIO. Canto Interuniversitário Rio-grandense. 1ª ed. Universidade Federal de Pelotas, Pró-Reitoria de Extensão. Local do evento: Teatro Guarany. Pelotas, 1994.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007. 286 p.

\_\_\_\_\_. **Pratiques Sémiotiques**. Paris: Presses Universitaires de France, 2008. 307 p.

FREITAS, Thiago Colombo de. **Latin Guitar Connections**: sobre um processo criativo autobiográfico. 2017. 222 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 20017a.

\_\_\_\_\_. **Latin Guitar Connections**. Bath England: Records LTD B., 2017b. 1 CD.

GARDNER, Howard. **Estruturas da mente**: a Teoria das Múltiplas Inteligências. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS J. **Sémiotique**: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette, 1993. 454 p.

KOELLREUTTER, H.J. **Introdução à estética e à composição musical contemporânea**. Textos Org. por ZAGONEL, Bernadete; CHIAMULERA, Saete M. Porto Alegre: Movimento, 1987.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. **Art Research Journal**: revista de Pesquisa em Arte. Brasil. ABRACE, ANPAP, ANPPOM, UFRN. v. 2, n. 1, p. 69-94, jan. / jun. 2015.

PIRES JR, José Homero de Souza. **Projeto de Pesquisa Composição e Música Didática**. Universidade Federal de Pelotas, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Pelotas: *sine ed.*, 1993.

\_\_\_\_\_. Versão de 'Adios Nonino'. Pelotas: *sine ed.*, 1994. 1 Partitura. Quarteto de Violões. Universidade Federal de Pelotas, Projeto de Pesquisa Composição e Música Didática, Pelotas.

\_\_\_\_\_. Autopsicografia. Pelotas: Editora da Universidade Federal de Pelotas, 1995. 1 Partitura. Trio para Voz, Violino e Violão.

\_\_\_\_\_. Prelúdio para violão solo. Pelotas: Editora da Universidade Federal de Pelotas, 1995a. 1 Partitura. Violão.

\_\_\_\_\_. Chorinho. Pelotas: Editora da Universidade Federal de Pelotas, 1995b. 1 Partitura. Flauta e Violão.

\_\_\_\_\_. **A temporalidade do Texto Anunciativo Televisivo (TAT)**. 2006. 186 f. Tese. (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), São Leopoldo, 2006.

\_\_\_\_\_.; TUCHTENHAGEN, Davi. Semiótica e Composição: aplicando a semiótica em música para acordeão e piano. In: II ENCONTRO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFPEL, 2017a, Pelotas.

SCHÖN, Donald A. **Educando o profissional reflexivo**: um novo design para o ensino e a aprendizagem. Tradução Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2007. 253 p.

TUCHTENHAGEN, Davi. **Semiótica e Composição: A aplicação do Percorso**

**Gerativo de Sentido na composição de peça para Acordeão e Piano**. 2017. 53p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017b.

## A IMPROVISAÇÃO DE PERCUSSÃO CORPORAL COMO PERFORMANCE MULTILINGUAGEM

Data de aceite: 01/03/2021

Data de submissão: 18/12/2020

**Herivelto Brandino**

EMESP e Faculdade Santa Marcelina,  
Percussão

São Paulo – SP

<http://lattes.cnpq.br/6537675294952857>

**RESUMO:** O presente trabalho busca compreender e incentivar a improvisação de percussão corporal como meio de expressão multilinguagem do teatro, da dança e da música simultaneamente em uma performance. Para tanto, fez-se necessário um levantamento bibliográfico que diz respeito a improvisação nessas três linguagens. A partir desse embasamento teórico, dos exercícios práticos oriundos dessa pesquisa, desenvolveu-se adaptações para uma nova linha performática de percussão corporal.

**PALAVRAS - CHAVE:** Performance, improvisação, percussão corporal, linguagem artística.

### THE IMPROVISATION OF BODY PERCUSSION AS A MULTIPLE ARTISTIC FIELD

**ABSTRACT:** This paper aims to understand and encourage the improvisation of body percussion as a multiple artistic field expression of theater, dance and music simultaneously in a performance. Therefore, a bibliographic

survey concerning improvisation in these three languages was necessary. From this theoretical basis and the practical exercises derived from this research, adaptations for a new performative line of body percussion were developed.

**KEYWORDS:** Performance, improvisation, body percussion, artistic field.

## 1 | INTRODUÇÃO

Apesar de estar presente desde a década de 10 na história da arte, a performance só foi estabelecida como expressão independente no final da década de 70, quando o termo *performance art* passou a ser usado largamente pela comunidade (GOLDBERG, 2007, p. 7). O termo surgiu também pela necessidade de nomear uma manifestação que pertencesse a mais de uma linguagem artística, como aponta Renato Cohen, a gênese da ideia de performance já está fundada no limite entre o teatro e as artes plásticas:

Poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade. (COHEN, 2002, p. 30).

No caso da performance apresentada neste artigo, as linguagens artísticas

trabalhadas foram música, dança e teatro. As duas últimas não fazem parte da minha formação como artista, por isso a pesquisa nessas linguagens está pautada especialmente na maneira como elas se relacionam com a música, e ainda mais com a percussão, que é minha atividade artística principal. Apesar da história da performance carregar o uso de diversas linguagens, enfatizo a ideia de multilinguagem na performance exposta por este artigo pois ela foi concebida com o pressuposto de um único gesto corporal manifestar-se simultaneamente através da música, da dança e do teatro e ainda sendo produzido pelo mesmo corpo performático. Logo, o uso de diversas linguagens foi o elemento estruturante da performance, de tal maneira que não há como desvincular qualquer uma dessas linguagens, fazendo a performance perder seus aspectos generativos. Ademais, uma referência artística por muitas vezes foi usada por outra linguagem além daquela que se propunha - por exemplo, uma referência de dança que me serviu de base na música - o que facilitou a fusão entre elas, gerando uma performance de linguagens integradas.

Outro traço importante da história da performance, que está presente desde sua concepção como arte independente no final da década de 70, é ter como fonte de elementos artístico as ideias. Como aponta Roselee Goldberg:

Nessa época, a arte conceitual - que privilegiava uma arte das ideias em detrimento do produto, uma arte que não se destinasse a ser comprada ou vendida -, estava no seu apogeu, e a performance, freqüentemente uma demonstração, ou execução dessas ideias. Tornou-se assim a forma de arte mais visível neste período. GOLDBERG, 2007, p. 7).

O paralelo com o conceito de ideias citado por Goldberg está traçado nesta performance de percussão corporal através dos meus próprios fenômenos psíquicos, exprimidos por memórias, traumas, imagens e sons mentais. Tais fenômenos são uma espécie de fonte do produto artístico. Também por isso optei por escrever este artigo em primeira pessoa: a criação dessa performance é manifestada pelo meu corpo que derivam de processos psíquicos meus. Estes processos são melhor explicados com o uso da primeira pessoa.

Outra característica bastante presente na história da performance é a forma de negar categorias e se estabelecer na fronteira entre escolas artísticas, como o cubismo, futurismo, arte conceitual. Nas palavras de Goldberg, a “performance tornou-se um catalisador na história da arte do Séc. XX”. (GOLDBERG, 2007, p. 8).

As referências citadas neste artigo são de manifestações que já ocupam esse espaço de fronteira e que em algum grau podem ser combinadas umas com as outras na performance aqui exposta. O foco é mostrar a variabilidade dessas referências, ainda que cada uma delas tenha sua independência científica e artística que não foram expostas no artigo, dada suas extensões.

Tendo como base a afirmação de Jorge Glusberg, autor e artista argentino, de que a performance “busca desenvolver programas criativos, individuais e coletivos, sendo que

o que importa é o processo de trabalho, sua seqüência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico” (GONÇALVES 2004, p. 89), esse artigo pretende expor principalmente as fronteiras dos territórios da performance, que por um lado tem em seu “*processo de trabalho*” os encontros das linguagens, por outro o “*produto artístico*” passa por uma transformação cuja fronteira está entre os conteúdos psíquicos e suas manifestações no corpo durante a performance.

## 2 | OBJETIVO E METODOLOGIA

Este artigo tem como principal objetivo expor os processos de elaboração da performance de percussão corporal como modelo criativo para apresentações alternativas com percussão e motivar novos trabalhos artísticos e pesquisas que envolvam a percussão como parte de uma expressão multilinguagem.

Para tanto, o presente trabalho baseia-se em uma pesquisa participativa, de caráter exploratório e descritivo, que conta também com levantamento bibliográfico e se estabelece como uma pesquisa dentro da sonologia, uma vez que “O campo da Sonologia opera na interface entre disciplinas, linguagens e áreas de investigação. Nesse campo, o som funciona como elemento catalisador a partir do qual criam-se relações de espalhamento com outras áreas de pesquisa”. (IAZZETTA apud ANTAR, 2016, p.13).

O processo de criação da performance compreendeu 3 momentos: embasamento teórico; exercícios práticos; e vivências artísticas nas linguagens oriundas desta pesquisa. Apesar do artigo em sua maior parte demonstrar apenas a parte do embasamento teórico, ainda é possível ver um dos desdobramentos da criação artística em um vídeo disponível na internet. Ainda que tal vídeo não seja exatamente uma performance, é possível ter uma ideia do resultado.<sup>1</sup>

Dividirei neste artigo a apresentação das referências em dois grandes tópicos, que assinalam duas fases diferentes da evolução artística da performance. Uma que diz respeito ao momento anterior à prática, fundamental para a criação de repertório de movimentos, e que pautou a transformação dos conteúdos psíquicos em manifestações corporais, intitulada: o uso do inconsciente como fonte primária na produção do conteúdo artístico. E a segunda que aborda uma prática que busca a união das referências e das linguagens em um só corpo performático, intitulada: A extensão do movimento em som e a personificação do conteúdo artístico.

## 3 | O USO DO INCONSCIENTE COMO FONTE PRIMÁRIA NA PRODUÇÃO DO CONTEÚDO ARTÍSTICO

Neste tópico pretendo elucidar o processo inicial de descobertas de referenciais

<sup>1</sup> É possível assistir a uma apresentação multilinguagem, resultante desse processo de pesquisa, realizada no ano de 2020 em um hospital, durante um período de internação, no link a seguir: Performance artística de percussão e expressão corporal - Heri Brandiino

que me colocaram em contato com alguns conceitos da psicologia analítica, mais especificamente conteúdos gerados a partir do inconsciente e suas relações com o fazer artístico.

Vale ressaltar que sobre o inconsciente, me referencio principalmente nas proposições do campo da Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung (1875-1961), psiquiatra e psicoterapeuta Suíço. Ele foi pioneiro nas pesquisas sobre inconsciente, e suas relações com o mundo das imagens.

Para traçar uma ideia do inconsciente a psiquiatra Nise da Silveira em seu livro *Jung: Vida e obra*, separa-o em dois tipos: o *inconsciente pessoal* e o *inconsciente coletivo*, ambos conceitos criados por Jung. Sobre o *inconsciente pessoal*, Silveira escreve:

Esta denominação refere-se às camadas mais superficiais do inconsciente, cujas fronteiras com o consciente são bastante imprecisas. Aí estão incluídas as percepções e impressões subliminares dotadas de carga energética insuficiente para atingir o consciente (...), e os grupos de representações carregados de forte potencial afetivo, incompatíveis com a atitude consciente (complexos). (SILVEIRA, 1978, p. 72).

Contraopondo o conceito de *Inconsciente pessoal*, Silveira descreve o *inconsciente coletivo* como “as camadas mais profundas do inconsciente, aos fundamentos estruturais da psique comum a todos os homens” (SILVEIRA, 1978, p. 72)

Quando o inconsciente como pensado por Jung encontra-se com o consciente, ele deixa de ser inconsciente. Ou seja, é impossível ter contato com o inconsciente através da consciência. Por isso nesse trabalho a minha fonte primária se deu a partir de imagens geradas pelo inconsciente, e não diretamente a partir dele.

Sobre o inconsciente, Jung afirma que:

Não se pode lidar diretamente com os processos inconscientes por serem eles dotados de uma natureza inatingível. Não são imediatamente captáveis, revelando-se apenas através dos seus produtos, pelos quais inferimos que deve existir uma fonte que os produza. Essa esfera obscura é denominada inconsciente (JUNG, 1985 p.32).

A construção de referências que se baseiam em imagens do inconsciente se inicia com a visita à exposição “Obsessão infinita”, da artista plástica Yayoi Kusama, no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo. A artista, que vive voluntariamente desde 1977 em uma instituição psiquiátrica no Japão, diz ter alucinações desde a infância, principalmente com visões de pontos e bolas, e apresenta um quadro de transtorno obsessivo compulsivo.

Nessa exposição, o público pôde entrar em contato com a trajetória de Yayoi Kusama, e observar pinturas originais que são caracterizadas pela repetição obsessiva de pequenos arcos pintados, aglutinados em padrões rítmicos maiores (OTAHKE, 2014).

O que me chamou a atenção ao entrar em contato com as produções da artista, é que justamente esse quadro psicológico foi a fonte que impulsionou toda sua obra artística.



Neste mesmo período, eu estava passando por um processo de observação das minhas características psicológicas e vi naquela exposição uma motivação para usar essas características na minha produção artística de alguma maneira.

Logo compreendi que poderia usar conteúdos a partir do inconsciente como fonte de inspiração em diversas linguagens artísticas. Porém, em um dado momento do processo, notei que o uso desses conteúdos para a criação artística se dava de maneira especial na dança, que por consequência foi a primeira linguagem a ser pesquisada.

Uma das pioneiras na pesquisa dos desdobramentos do inconsciente na dança foi a analista junguiana e dançarina Mary Starks Whitehouse (1911-1979). Nas palavras de Whitehouse, “Ao trabalhar com o corpo, eu trabalho direto com o inconsciente” (PALLARO, 1999, p. 64). Ela desenvolveu uma abordagem terapêutica chamada “movimento autêntico”, na década de 50, nos Estados Unidos.

O trabalho se constitui na experiência de uma pessoa, chamada de *movedor*, que realiza movimentos resultantes de um impulso interno e é assistida por outra pessoa, professor ou observador, que na origem era a própria Whitehouse. Depois foi esse papel foi desenvolvido por Janet Adler, sua discípula, passando a se chamar *testemunha*. A experiência é relatada a partir das sensações vividas pelo movedor e pela testemunha. (FARAH, 2016, p 546).

Outra abordagem que se destacou durante minha pesquisa foi a “imaginação ativa”, que trata-se de uma técnica ou abordagem terapêutica criada por Jung. De acordo com Farah (2016 p.546), “Jung percebeu que com essa experiência seus pensamentos ficavam mais claros, apreendia melhor as fantasias e que, ao dar forma às imagens interiores, ele readquiriria uma paz interior.”

Esta técnica pode ser trabalhada na arte, e se desenvolve, a grosso modo, em algumas etapas: num primeiro momento, o indivíduo tenta silenciar o consciente permitindo a ação inconsciente na produção de imagens. Num segundo momento, é estabelecido um diálogo com as imagens permitindo seus desdobramentos. Finalmente, o indivíduo dá expressão à imagem interior, simbolizando-a através da pintura, escultura ou dança, integrando a experiência à sua vida (ZIMMERMAN e BARCELLOS, 2017).

Com este material em mente, comecei a vislumbrar uma performance que se baseava nas imagens do meu inconsciente. Passei a usar dois mecanismos de acesso a ele: a meditação e os sonhos. Em ambos os casos, imagens, sensações e emoções se tornavam presentes em forma e grau diversificados. Passei a criar o hábito de observar e memorizar tais experiências, além de anotá-las em caderno.

Depois de acumular memórias e registros de conteúdos do meu próprio inconsciente, pesquisei dançarinos e manifestações da dança que usassem esses conteúdos como fonte de criação dos movimentos e logo entrei em contato com a dança de Vaslav Nijinsky (1889 - 1950), dançarino e coreógrafo russo diagnosticado com esquizofrenia. Segundo Barcellos

(2017, p.3), pela ótica Junguiana, Nijinsky possuía um contato maior e mais direto com o inconsciente, o que podia ser percebido no material simbólico presente em suas obras. Um de seus princípios era que todos os movimentos pudessem ser dança, desde que se harmonizasse com sua concepção. Tal proposição me foi fundamental para manter as imagens do inconsciente carregadas de energia emocional até o momento em que eram aplicadas nos movimentos produzidos pelo meu corpo.

A imobilidade pode acentuar o sentido da ação, do mesmo modo que o silêncio pode ser mais eficaz que as palavras. A dança como as demais artes, é expressão da pessoa humana e dos seus pensamentos, deve ir para além das regras recebidas, é extensível até o infinito. (NIJINSKY apud SASPORTES, 1983, p. 51-52).

A pesquisa por materiais do inconsciente na dança me colocaram em contato com a dança Butoh - criada por Tatsumi Hijikata (1928-1986) e Kazuo Ohno (1906-2010), no Japão - especialmente o recorte que se refere ao Ankoku: os extratos profundos de memória que compõem o peso e a escuridão de sua matéria.

Hijikata considerava o corpo como reservatório de uma memória coletiva e sua dança partia da exploração deste universo de reminiscências engravadas na própria carne. Esta espécie de repositório da memória é, na verdade, permeado simultaneamente por diferentes extratos e tipologias de memória – pessoal, coletiva e universal – e compõe o ankoku de cada dançarino: a sua matéria escura. (PERETTA, 2012, p. 2).

Através de alguns exercícios do Butoh, pude aumentar a força da imagem das minhas sombras, memorizá-las de forma mais efetiva e exercitá-las no corpo.

Por meio da pesquisa sobre Butoh, tive contato também com a obra de Antonin Artaud (1896 - 1948), poeta, ator, dramaturgo e escritor francês. Além de ser uma das principais referências do teatro do século XX, seus escritos influenciaram boa parte da dança e dança-teatro. A obra de Artaud foi referência central na elaboração da performance corporal, pois, além de permear as três linguagens mais trabalhadas na performance: a dança, o teatro e a música, o pensamento de Artaud serve como aglutinador de outras referências, pois estabelece pontos em comum com boa parte delas. Por exemplo, é possível estabelecer algumas analogias poéticas entre o conceito “Ankoku” do Butoh com o conceito “Corpo sem órgãos” de Artaud.

A seguir, trago duas citações que abordam tais conceitos para que possamos estabelecer comparações e conexões. Sobre o “Ankoku”, Peretta (2012) afirma:

Vasculhar e desdobrar este ankoku passava então a ser o epicentro de sua pesquisa, permitindo-o ampliar seu corpo em busca de novas experiências. O dançarino procurava assim esvaziar o seu shintai – o corpo social – transformando-o em um receptáculo vazio pronto para incorporar outras diferentes qualidades da matéria. (PERETTA, 2012, p. 2).

Em seguida Artaud (1975), sobre o “Corpo sem órgãos”:

Levando-o uma vez mais, uma derradeira vez, à mesa de autópsia para lhe refazer a anatomia./O homem é doente porque é mal construído./Temos que nos decidir a desnudá-lo para lhe extrair esse animalzinho que mortalmente o corrói, deus e juntamente com deus os seus órgãos./Porque metam-me se lhes apraz numa camisa de força mas não há nada mais inútil do que um órgão./Quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos libertado de todos os seus automatismos e restituído à sua verdadeira liberdade (ARTAUD 1975, p.50).

Notem que até aqui todas estas referências conectam as manifestações artísticas com fenômenos psicológicos. Essas descobertas iniciais foram fundamentais para o entendimento do caminho que queria seguir para construir o produto artístico: meu próprio processo psíquico.

No próximo tópico abordo o processo de fusão dessas linguagens com os sons, e mais especificamente a percussão corporal no contexto da improvisação livre.

#### **4 | UMA PERFORMANCE MULTILINGUAGEM – A EXTENSÃO DO MOVIMENTO EM SOM E A PERSONIFICAÇÃO DO CONTEÚDO ARTÍSTICO**

Com a ajuda de pessoas especializadas na área da dança, e a atuação em espetáculo<sup>2</sup> dessa mesma linguagem, cuja preparação servia-se de exercícios os quais se baseavam no inconsciente dos participantes, passei a desenvolver estudos de alguns movimentos de dança a partir de conteúdos do meu próprio inconsciente.

Com a prática dos movimentos passei a perceber que alguns movimentos poderiam ter como extensão sons no corpo, e que a variabilidade de movimentos produzia outra camada de variação de sons. Havia ali uma potencial relação de movimentos e sons que poderiam ser exploradas. Passei a buscar referências que alimentassem essa relação e encontrei na obra de Mark Applebaum, compositor americano, algumas possibilidades que com a prática se desdobraram em variações e se tornaram potenciais sistemas de relação entre movimento e som. A seguir uma descrição da notação de gestos em uma partitura musical que Applebaum usa em suas composições:

Para transformar esse sistema de gesto com as mãos em notação musical, Applebaum criou um pictograma quadrado para cada gesto, juntamente com um nome que corresponde ao que está escrito no pictograma. Por exemplo, um gesto que usa o punho fechado com os ossos da base dos dedos voltados para cima, recebe o nome de “Pedra”, como no jogo de pedra, papel e tesoura. Esse tipo de associação com um movimento comum fornece imediatamente ao artista uma descrição clara de como executar o gesto. (REEVES, 2017, p. 69).

---

2 Um passeio inesperado: livre adaptação de contos de Franz Kafka - Dança-Teatro. Direção: Ivy Mari Mikami

Estabelecida a possibilidade de relação entre movimentos e sons que encontravam no inconsciente a fonte primária de inspiração, passei a procurar elementos do teatro que pudessem dialogar com a performance até ali construída. A primeira referência tem como base a poesia concreta de Kurt Schwitters (1887 - 1948), artista plástico e poeta alemão, mais especificamente a obra “Ursonate”. Trata-se de um poema sonoro em forma sonata composto de quatro movimentos.

O elemento novo que essa referência trouxe foi o entendimento de que aquela obra se configurava como uma declamação poética com implicações e organizações sonoras de uma obra musical.

O efeito visual de tal composição poética deveria estender-se à sonoridade, e, para tanto, Schwitters harmonizava palavras, sílabas e letras em poemas, não de forma convencional, pautada por onomatopeias, mas de forma a produzir ruídos, para ele, verdadeiras experiências sonoras (LOBO, 2015, p.204).

O que estabeleci a partir dessa referência era a possibilidade de uma mesma performance explorar sons e poesia. Dessa maneira, os sons poderiam se organizar e se expressar como as palavras: com respirações, hesitações, fraseamentos, indagações, construções de imagens, descrições, narrações, por exemplo.

Após essa fase, senti a necessidade de criar uma personagem por trás da performance que pudesse declamar a poesia de sons corporais, ou seja, havia ali a possibilidade de uma manifestação teatral. Desse modo, me aproximei mais de Artaud (1975) e do conceito criado por ele: a “Glossolalia”. Assim entrei na última fase de concepção da performance, quando seus conteúdos extrapolaram e ganharam força como improvisação livre:

Essa linguagem inventada por Artaud parece fazer a língua vibrar em outro estado de expressão, que é a manifestação vocal e suas possibilidades enquanto som. Sua glossolalia é uma investigação enquanto escrita e, sobretudo, enquanto voz. Não se trata aqui de uma linguagem dos anjos como na acepção cristã, ele não é veículo de uma voz divina, mas sim aquele que engendra sua própria língua e a faz fugir do julgo das normas linguísticas e da lógica dos discursos. É uma voz que procura dizer-se a si mesma. Uma voz cujas sílabas são escondidas pelo desejo de recriar-se como artista e como pessoa. (ALMEIDA, 2015, p.12).

A partir dessa referência, estabeleci tentativas de comunicar algo além das imagens do meu inconsciente: um idioma incomunicável. Meu corpo buscava uma fonte desconhecida de conteúdos, numa espécie de ausência de tudo que pudesse ser reconhecível.

Nesta performance integrada, os movimentos apreendidos nos exercícios com base nas referências, servem como ferramentas de acesso à improvisação livre, como se fosse a técnica de um instrumento, assim como instrumentistas da improvisação livre estudam das maneiras mais diversas seus instrumentos. A personificação na performance cria um indivíduo abstrato, que possui relações e reações com os movimentos e sons que produz, ainda que seja uma esfera artística performada apenas pelo corpo, sem voz.

Pelos limites do artigo vou citar apenas uma referência de muitas sobre improvisação livre: as pesquisas de Rogério Costa a partir de conceitos de Gilles Deleuze. Destaco aqui dois conceitos: o de estratificação como a “configuração de estados provisórios” e o de desestratificação como “a variação constante de materiais” (COSTA, 2012, p.61). A utilização desses conceitos na performance de improvisação livre se dá em forma de um ciclo de alternâncias entre a estratificação como um território sonoro e a desestratificação como uma dissipação desse território. Considerando que território sonoro se exprime como o uso dos mesmos sons e estruturas sonoras para criar uma linha musical que ainda está em constante transformação/improvisação.

Na performance corporal exposta neste artigo, este ciclo de alternâncias entre formações e dissipações do território sonoro é utilizado como um crivo que atinge as 3 linguagens, formando também territórios de gestos e personagens. Por exemplo, as formas de expressar da Glossolalia no teatro, o repertório de movimentos na dança e os sons na música podem formar um primeiro território de movimentos, sons e personalidades. Em seguida esses territórios serão dissipado, dando lugar a novos territórios. Vale ressaltar que cada linguagem tem seus ciclos independentes de estratificação e desestratificação. Logo, eles podem se alternar, justapor, ou defasar, por exemplo.

## 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a concepção da performance, me apresentei para alunos de música de três instituições de ensino, sendo elas a Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP) - Tom Jobim, a Faculdade Cantareira, e a Universidade Estadual Paulista (UNESP), e também tive a oportunidade de apresentar a performance no II Congresso Brasileiro de Percussão, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte no ano de 2019, na modalidade recital-palestra.

Tive a oportunidade de ouvir relatos sobre as impressões causadas pela performance, e também obter depoimentos escritos de alunos que se dispuseram a descrever percepções sobre a experiência.

Sobre as contribuições da performance para o estudo musical, um dos alunos descreveu: *“Este concerto me fez refletir o conceito de improvisação na minha vida e conseqüentemente, me motivou a improvisar mais durante meu estudo. Vejo a improvisação hoje como expressão artística da forma mais genuína e livre.”*

Com relação a sensações despertadas uma aluna relatou: *“Eu me sentia estranha por que os sons que vc fazia com seu corpo parecia que estaria se lastimando mas mesmo assim vc continuava.”* Outro aluno afirmou: *“Eu tive a sensação de estar em um manicômio e o improviso foi totalmente além do que é possível no meu pensamento em que é música.”*

Sobre reflexões acerca de conteúdos internos, um aluno afirmou em seu depoimento: *“Relacionei a performance com dualidade entre consciente e subconsciente, luz e sombra,*

*serenidade e conflito. O Herí parecia ser o organismo que transita entre esses mundos, de forma instintiva e não racional.”*

Esses depoimentos revelam que a experiência despertou diversas sensações que podem contribuir para a ampliação de percepções acerca do fazer artístico de modo geral e para o incentivo à improvisação musical, pois nesse contexto, trata-se de alunos de música que não tinham experiência com improvisação, mas sentiram-se inspirados em fazê-la a partir de então.

Para finalizar, quero registrar uma última característica que marcou a performance na história da arte, que é sua aproximação com a vida. Ao citar algumas características históricas da performance artística, Renato Cohen escreveu:

(...) por um lado uma identificação com a cultura *under-ground* e, ao mesmo tempo, a busca dentro do teatro, que foi a expressão pela qual eu me engajei, de um resultado que não levasse unicamente à representação e tivesse maior aproximação com a vida. COHEN, 2002, p. 19)

Depois de atravessar esses percursos experienciais, senti que a relação entre os fatos da minha vida com a produção artística se consolidou. Nosso cotidiano já nos traz experiências múltiplas através das percepções e sentidos corporais. Logo, quebrar as barreiras entre vida e arte pode ser um bom caminho para conceber experiências artísticas multilinguagem genuínas.

Espero que a partir do relato dessa trajetória de pesquisa e da vivência performática possam haver contribuições para o campo das artes de um modo geral, para a ampliação de criações artísticas multilinguagem, e para a concretização da compreensão de que a percussão corporal pode se estabelecer como performance musical e artística.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, G. R. G. **Diferença Voz Glosslália Artaud Performance**. 2015. 146 p. Dissertação (mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

ANTAR, M. E. D. **O Clownprovisador Livre: um estudo sobre interação e performance na livre improvisação musical**. 2016. 141 p. Dissertação (mestrado em música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ARTAUD, A. **Para acabar de vez com o juízo de Deus, seguido de O Teatro da Crueldade**. Tradução: Luiza N. Jorge e Manuel J. Gomes. Lisboa: &etc, 1975. 188 p.

COHEN, R. **Performance como Linguagem: Criação de um Tempo-Espaço de Experimentação**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva S.A., 2002. 176 p.

COSTA, R. L. M. (2012) A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 26, p.60-66.

FARAH, M. H. S. A imaginação ativa junguiana na Dança de Whitehouse: noções de corpo e movimento. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 27, n. 3, p. 542-552, Dec. 2016.

GOLDBERG, R. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Tradução: Jefferson L. Camargo. 1. ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. 300 p.

GONÇALVES, F. N. G. Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação. **LOGOS** - Rio de Janeiro, Ano 11, n. 20, p. 76-95, 2004.

INSTITUTO TOMIE OTAHKE – exposição obsessão infinita de yayoi Kusama. São Paulo, SP: Instituto tomie otahke. Disponível em: <https://www.institutotomieotahke.org.br/exposicoes/interna/obsessao-infinita-de-yayoi-kusama>. Acesso em: 8 dez. 2020.

JUNG, C. G. **Fundamentos de psicologia analítica**. Tradução: Araceli Elman. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1996. 200 p.

LOBO, D. S. A Poesia: Corpo, Performance e Oralidade. **Revista Texto Digital**. Florianópolis, V.11, n.1, p.194-208, 2015.

PALLARO, P. **Authentic Movement**: essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow. 1 ed. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 1999. 320 p.

PERETTA, É. Memórias e políticas do “corpo de carne” no Ankoku Butô de Tatsumi Hijikata. *In*: CONGRESSO DA ABRACE, 7. 2012. **Anais** [...]. Porto Alegre, ABRACE, 2012.

REEVES, R. S. **The Eccentric Compositional Style of Mark Applebaum**: An Analysis of his Acoustic Percussion Works. 2017. 91 p. Dissertação (performance musical). Universidade de Carolina do Sul, Columbia, 2017.

SASPORTES, J. **Pensar a Dança**: A Reflexão Estética de Mallarmé à Cocteau. Lisboa: Bizâncio, 1983.

SILVEIRA, N. **Jung**: Vida e Obra. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra S.A., 1978. 195 p.

ZIMMERMANN, E. B.; BARCELLOS, A. S. T. O processo de criação em dança a partir de exercícios de concentração e improvisação em dança associados à imaginação ativa. *In*: SEMINÁRIOS DE PESQUISA DO PPG ARTES DA CENA. 2017. Campinas **Anais** [...] Campinas: Unicamp, 2017.

## **ANEXO - TRANSCRIÇÃO COMPLETA DOS COMENTÁRIOS DE ALUNOS QUE ASSISTIRAM A PERFORMANCE**

Aluno 1 - *“Tive a oportunidade de assistir o professor Herí realizar uma improvisação com percussão corporal em um concerto e fiquei surpreso com a reação que tive. Lembro de me perguntar durante a performance como seria possível realizar tantos timbres com o corpo tendo consciência de sua função no discurso musical. A improvisação fluía de forma com que prendia minha atenção aos detalhes dos movimentos e no resultado sonoro como um todo. Consegui perceber uma estrutura e alguns motivos que conseguia identificar quando retornava a se apresentar. Este concerto me fez refletir o conceito de improvisação na minha vida e conseqüentemente, me motivou a improvisar mais durante meu estudo. Vejo a improvisação hoje como expressão artística da forma mais genuína e livre.”*

Aluno 2 - *“Na hora que você começou tentei entender o que estava acontecendo, pouco a pouco eu senti que fui entrando no seu mundo e eu me sentia estranha por que os sons que vc fazia com seu corpo parecia que estaria se lastimando mas mesmo assim vc continuava e parecia que vc estava em outro mundo, no mundo que você estava procurando o seu som no seu corpo. Senti que você começou muito tranquilo mas pouco a pouco acho que vc ficou com mais raiva. penso que vc na hora de fazer esse improviso vc já teria que ter um conhecimento ou exploração de seu corpo foi o que achei muito legal. Teve momentos que acho que vc já não estava pensando o que vc fazia simplesmente se deixou levar e também no clímax da improvisação estava descontrolado mas muito interessante. Acho que vc contou uma história”*

Aluno 3: *“Eu tive a sensação de estar em um manicômio e o improviso foi totalmente além do que é possível no meu pensamento em que é música.”*

Aluno 4: *“A Improvisação Corporal Livre do Herí foi uma experiência intensa. Ele pediu para que o público o iluminasse durante a Improvisação, o que de primeiro momento não dava pra saber o quanto isso faria parte da performance. Parecia que ele interpretava algo com vida, não necessariamente humano, mas que reagia de forma intensa e caótica quando a luz era direcionada. Isso me causou diversas sensações, que foram do medo até um estado de serenidade. Senti medo quando não estava me identificando com o que ele estava expondo, mas no momento em que acolhi a experiência e me senti parte daquilo, tanto por poder interagir com a luz quanto por sentir que o espaço e todos que estavam lá eram disparadores pra criação, senti serenidade. Relacionei a performance com dualidade entre consciente e subconsciente, luz e sombra, serenidade e conflito. O Herí parecia ser o organismo que transita entre esses mundos, de forma instintiva e não racional e nós (público), com as luzes, criadores desses mundos que ele experienciou e interagiu.”*



## A PERFORMANCE MUSICAL DO GRUPO DE MARACATU FAMIGUÊ EM MONTES CLAROS

*Data de aceite: 01/03/2021*

**Romario Allef Ribeiro Silva**

<http://lattes.cnpq.br/0172711806275313>

**Tatiane Rocha Matos**

<http://lattes.cnpq.br/9781705360329105>

**Livia Danielle Carvalho Fernandes**

<http://lattes.cnpq.br/5320001113267126>

**Karen Luane Nascimento**

<http://lattes.cnpq.br/8352720998023275>

**RESUMO:** Nesse trabalho apresentamos os resultados de uma pesquisa realizada na cidade de Montes Claros- MG entre março e outubro do ano de 2016, o presente estudo possui o objetivo de analisar a performance musical do grupo de maracatu Famiguê, destacando suas características estéticas e estruturais. Nesta pesquisa utilizamos como método de coletas de dados uma pesquisa bibliográfica que objetiva a apresentação do referencial teórico sobre a inserção do maracatu no Brasil, os processos de transmissão musical em cultura popular e ainda sobre a performance musical. Também utilizamos a pesquisa de campo, onde aplicamos questionários e entrevistas semiestruturadas com os integrantes e mestre do grupo, além de observação participante onde realizamos registros sonoros, fotográficos e em vídeo. A partir dos resultados obtidos, constatamos que a performance musical do Famiguê busca seguir

alguns aspectos tradicionais dos maracatus pernambucanos como na execução de toadas e a utilização de roupas inspiradas nestes grupos e além disso, muitos dos instrumentos utilizados, são trazidos de Recife pelo mestre e outros membros. No que tange a transmissão musical contatamos que os processos de ensino aprendizagem musical no grupo se dá a partir da repetição e imitação e que a música exerce a função de contribuição e integração para a continuidade e estabilidade da cultura do maracatu na sociedade, além de ser um importante registro para a comunidade montesclareense, contribuindo para a salvaguarda dessa manifestação cultural. **PALAVRAS - CHAVE:** Maracatu; Famiguê; Performance musical.

### THE MUSICAL PERFORMANCE OF THE MARACATU FAMIGUÊ GROUP IN MONTES CLAROS

**ABSTRACT:** This work constitutes the presentation of results of a survey of the maracatu group Famiguê in Montes Claros- MG between March and October 2016. In order to analyse the musical performance group considering its aesthetic and structural characteristics. In this research used as methodology the literature that aims at the theoretical framework about the insertion of maracatu in Brazil, musical transmission processes in popular culture and on the musical performance. We will also use the field research, which will apply questionnaires and semi-structured interviews with members and teacher of the group, as well as participant observation where we will make sound recordings,

photographic and video. From the partial results, we found that the musical performance Famiguê seeks to follow some traditional aspects of Pernambuco's maracatus as the implementation of tunes and the use of clothes inspired in these groups and in addition, the master and other members bring many of the instruments to Recife. Regarding the musical transmission found that the musical transmission processes in the group starts from repetition and imitation and that music has the contribution of function and integration for the continuity and stability maracatu of culture in society.

**KEYWORDS:** Maracatu; Famiguê; Music performance.

## 1 | INTRODUÇÃO

O maracatu é manifestação cultural característica do estado de Pernambuco, mas com diferentes características também está presente em outras regiões do país. Nesse trabalho apresentamos os resultados de uma pesquisa realizada na cidade de Montes Claros- MG entre março e outubro do ano de 2016, o presente estudo possui o objetivo de analisar a performance musical do grupo de maracatu Famiguê destacando suas características estéticas e estruturais.

Este trabalho teve como suporte metodológico uma pesquisa bibliográfica que objetivou a apresentação do referencial teórico sobre a inserção do maracatu no Brasil, os processos de ensino e aprendizagem nos meios informais e ainda sobre a performance musical. Também foi utilizada a pesquisa de campo, onde aplicamos questionários e entrevistas semiestruturadas com um dos integrantes e o atual mestre do grupo, além de observação participante em um dos ensaios onde realizamos registros sonoros, fotográficos e em vídeo.

O presente trabalho foi dividido em duas partes, no primeiro momento realizaremos um levantamento de alguns dos principais conceitos referentes ao universo do maracatu além de apresentar um breve discurso presente em muitos autores sobre algumas das possíveis origens desta manifestação. Em seguida, tratamos sobre a performance musical do grupo Famiguê destacando alguns aspectos como o processo de transmissão musical, a formação instrumental e as funções exercidas pela música no Famiguê.

## 2 | O MARACATU E SUAS CARACTERÍSTICAS

O Brasil possui muitas manifestações culturais com origens na miscigenação cultural dos povos indígenas, dos colonizadores europeus e dos africanos que foram trazidos para o Brasil durante o período escravocrata. O maracatu é uma dessas manifestações, definido por Sandroni (SANDRONI, 2001, pág. 01) como um folguedo “de origem afro-brasileira típicos de Pernambuco, cujo desfile, que hoje acontece, sobretudo por ocasião do carnaval, representa o cortejo ao som de uma sonora orquestra de percussões, de um rei e uma rainha negra”, além de outros personagens como: porta-estandartes, damas do poço, damas da corte, baianas, marques, marquesa, duque, duquesa, príncipe e princesa.

Não existe um consenso no que diz respeito ao primeiro registro histórico do maracatu, de acordo como Guerra Peixe apud Ana Claudia R. Silva, o relato mais antigo especificamente sobre essa manifestação foi realizado pelo Padre Lino do Monte Carmelo Luna, que aponta o Maracatu em 1867. O padre Lino teria escrito um alerta à “população recifense sobre a falta de decoro moral de uma vulgar brincadeira que, ineditamente, era chamada de maracatu” (SILVA, 2004, pág. 39).

Enquanto Silva (1999, pág. 364) em sua vasta pesquisa documental, apresenta uma transcrição de Pereira da Costa onde é citado o testemunho de Urbain Souchou de Rennefort, in *Memoires pour servir a L'Histoire des Indes Orientales etc*, publicado em Paris 1688:

Apesar do duro cativeiro em que vivem, os negros não deixam de se divertirem algumas vezes. No domingo 10 de setembro de 1666, teve lugar a sua festa em Pernambuco. Depois de terem ido à missa, em número de cerca de quatrocentos homens e cem mulheres, elegeram um rei e uma rainha; marcharam pelas ruas cantando e recitando versos por eles improvisados, precedidos de atabaques, trombetas e pandeiros. Vestiam as roupas de seus senhores e senhoras, trazendo correntes de ouro e brincos de ouro e pérolas; alguns estavam mascarados. Os gastos da cerimônia lhes custaram cem escudos. Durante toda a semana, o rei e os seus oficiais não fizeram outra coisa senão passearem gravemente pelas ruas, de espada e punhal ao cinto. (COSTA apud SILVA, 1999, pág. 364).

No testemunho de Urbain Souchou, ainda não era utilizado o termo maracatu para se referir a essa manifestação, mas a descrição demonstra grandes semelhanças, levando a crer que o maracatu é muito mais antigo do que os dados apresentados por Guerra Peixe supunham.

E ainda segundo Silva (1999, pág. 365), o primeiro registro escrito sobre essa manifestação com a utilização do termo maracatu, consiste em uma pequena nota tratando sobre a fuga de uma escrava, publicada em 1º de julho de 1845 no Diário de Pernambuco:

Em o dia 20 feira do Espírito Santo do ano próximo passado, fugiu a preta Catarina, de nação Angola, ladina, alta, bastante seca de corpo, seio pequeno, cor muito preta, bem feita de rosto, olhos grandes e vermelhos, com todos os dentes da frente, pés grandes metidos para dentro, muito conversadeira e risonha, de idade de 22 anos; tem sido encontrada na Estrada da Nova da Passagem da Madalena e no Aterro dos Afogados, vendendo verduras e aos domingos no **maracatu** dos coqueiros do dito Aterro, e há notícia de ser o seu coito certo a matriz da Várzea; cuja escrava pertence a Manoel Francisco da Silva, morador na Rua Estreita do Rosário, J, 3º andar, ou em seu sítio em Santo Amaro, junto à igreja, o qual gratificará generosamente a quem 1h 'a apresentar. (MELLO apud SILVA, 1999, pág. 365, grifo nosso).

A existência de dados distintos sobre a etimologia desta manifestação é devido à falta de registros históricos que efetivamente possam definir e comprovar as origens e a trajetória do desenvolvimento das performances do maracatu gerando um espaço amplo

para múltiplas interpretações sobre aquilo que podem ser considerados como “impuras ou deturpadas” no que tange a legitimidade da sua prática (LIMA, 2010, pág. 39).

A partir da ideia de legitimidade da manifestação, atualmente o maracatu é dividido em dois tipos diferentes. O primeiro segundo Mac (2008), Filho (2010), Lima (2010) et. al é designado como maracatu nação ou baque virado, constituídos por grupos mais antigos muito ligados com a “tradição” e também com religiões afro-brasileiras, considerados como representantes do “autentico” maracatu, estes grupos buscam se manter o mais próximos possíveis das práticas adotadas nos antigos cortejos de coroação dos Reis Negros.

Mesmo fortemente relacionados com a tradição histórica, cada grupo de maracatu nação possui sua própria identidade sendo assim não podemos considera-los como algo homogêneo, cada grupo deve ser estudado levando em consideração todas as suas especificidades como, por exemplo, o fato de cada nação possuir seus próprios baques, termo utilizado para se referir aos ritmos tocados pela percussão (LIMA, 2010, pág. 36)

Existe uma grande discussão sobre o maracatu de baque virado envolvendo os critérios para se classificar um grupo como “nação”, nesse sentido, Chamone (2011) nos apresenta alguns aspectos definidos por ela como: “traços consensuais do campo da tradicional idade dos maracatus”, como a antiguidade do grupo, a relação com religiões afros e a relação com comunidades de bairros carentes, além destes, também podemos citar como um dos aspectos determinantes para se estabelecer como uma nação de maracatu, a presença de instrumentos “tradicionais” como: Alfaias, taróis e gonguês, alguns grupos de baque solto têm incluído mais recentemente alguns abês e timbaus sobre a justificativa de que a inclusão destes está fundamentada em tradições africanas (CHAMONE, 2010, pág. 104). A ausência destes aspectos faz com que o grupo não seja reconhecido por outros grupos ou por estudiosos do tema como nação, mas sim como grupos percussivos.

O segundo tipo de maracatu de acordo com Mac (2008), Filho (2010), Lima (2010) et. al é conhecido como maracatu rural, baque solto ou ainda como grupo percussivo de maracatu, estes grupos tiveram maior visibilidade a partir do final dos anos oitenta e meados dos anos noventa com a atuação do grupo parafoclórico Maracatu Nação Pernambuco, que de acordo com Lima (2014) aproximou essa manifestação da “classe média recifense e sociedade pernambucana em geral” a partir do momento que algumas pessoas deste grupo assim como de outros “considerados tradicionais passaram a organizar práticas de caráter lúdico e didático, para ensinar toques e danças de maracatu a pessoas dispostas a pagar por isso” (CHAMONE, 2011, pág. 105).

Também nos anos 90, surgiu o movimento Mangubeat que hibridizaram os ritmos do maracatu com o rock e o rap conseguindo bastante visibilidade no Brasil e no mundo (FILHO e Medeiros, 2010, pág. 588) reacendendo o debate “em torno daquilo que legitima ou deslegitima os “autênticos” maracatus,” e nesse sentido, muitos autores como Filho e Medeiros (2010, pág. 588), afirmam que a proliferação dos grupos percussivos tem sido vista por muitos da comunidade cultural como uma ameaça à “tradição” e como uma

descharacterização dos “autênticos” grupos populares”.

No entanto, devido provavelmente à visibilidade conquistada pelo movimento Maguebeat, atualmente os grupos de maracatu não atuam apenas no Nordeste, e os mestres dos grupos de baque virado são convidados para ministrarem oficinas não só em outros estados brasileiros como também em vários outros países (LIMA, 2010).

Os maracatus tidos como tradicionais são tratados com grande reverência pelos grupos percussivos de maracatu que geralmente atribui àquilo que aprenderam sobre esse ritmo a algum grupo de maracatu (CHAMONE, 2011, pág. 106). Este é o caso do Grupo Famiguê, foco da nossa pesquisa, que de acordo com o que nos foi relatado pelo responsável do grupo durante uma entrevista, este é um grupo percussivo que se inspira no Maracatu Nação Estrela Brilhante.

### 3 | O FAMINGUE E SUAS ORIGENS

O Famiguê originalmente chamado de Grupo Famiguê Trovão do Norte surgiu no ano de 2009 da iniciativa do músico Robson Nogueira, conhecido por Róps Malungo, que juntamente com alguns membros da sua família fundou o Instituto Cultural Famiguê, entidade que coordena as atividades deste grupo. Quando solicitado que definisse o Grupo Famiguê Robson afirmou: “Somos uma instituição sem fins lucrativos, formados inicialmente pela união de pessoas de uma mesma família. Desenvolvemos trabalhos artísticos e musicais embasados na cultura popular, nos folguedos tradicionais, e no folclore afro-brasileiro”.

Atualmente os ensaios e outras atividades do Famiguê são conduzidos por Arley Nogueira, irmão de Róps e também um dos fundadores do grupo (figura 1). Diante disso, como forma de coleta de dados nesta pesquisa utilizou-se a observação participante em ensaios e apresentações, além da entrevista realizada com Arley, enquanto responsável pelo grupo, usamos também como referência uma entrevista concedida por Robson aos jornalistas Ricardo Guimarães e Valdivan Veloso do site G1 Grande Minas.



Figura 1: Membros do Grupo Famiguê

De acordo com o responsável do grupo, a escolha do nome Famiguê, que na língua ioruba significa família, é utilizado para designar o grupo, deve-se justamente pelo fato de inicialmente os membros serem todo de uma mesma família, aos poucos outras pessoas passaram a fazer parte do grupo, mas de acordo com Arley e confirmado por Tom, os membros mais antigos tentam ser o mais receptivos possível com os novos integrantes para assim estabelecer uma ambiente “familiar” para todos.

#### **4 | PERFORMANCE E TRANSMISSÃO MUSICAL NO GRUPO FAMIGUÊ**

A cidade de Montes Claros possui diversas manifestações culturais e segundo Queiroz (2003) ela “têm a música como um dos principais meios de expressão”. Contamos com a presença dos Catopés, Marujos e Caboclinhos grupos de cultura popular fortemente conhecidos na cidade, grupos de Folia de Reis, grupos para folclóricos como o conhecido Banzé e o Zabelê, dentre tantos outros, constituindo diferentes formas de performance musical na cidade. Assim em Montes Claros surge o Famiguê com influencias de grupos tradicionais pernambucanos e da nossa cidade, trouxeram a prática do maracatu misturando ritmos criando e adquirindo características próprias que constituem a sua performance musical.

Segundo Queiroz (2006) “O termo performance, usado num sentido amplo como perspectiva para os estudos culturais, designa uma prática cultural constituída por um conjunto de elementos (simbólicos e estruturais) que dão forma e sentido à sua existência” é um modo de expressão e comunicação. Segundo Béhague citado por Queiroz (2005):

O estudo da performance musical como um evento, como um processo e como o resultado ou produto das práticas de performance, deveria se concentrar no comportamento musical e extramusical dos participantes (executantes e ouvintes), na interação social resultante, no significado desta interação para os participantes, e nas regras ou códigos de performance definidos pela comunidade para um contexto ou ocasião específicos. (BÉHAGUE apud QUEIROZ, 1984: 7).

Assim podemos entender por performance musical em grupos de cultura popular, todos os processos envolvidos desde a concepção do saber musical até finalmente as apresentações artísticas, sendo todo o conjunto de práticas, sem conceitos formados, pois cada cultura reflete diferentemente os seus meios para a performance, são todos os seus sentidos e significados, músicas e ritmos, vestimenta e instrumentos utilizados que constituem a performance musical de um grupo.

A performance musical do grupo Famiguê se dá a partir da execução de ritmos do maracatu, com vestimenta própria e instrumentos trazidos de Recife. Muitas vezes alguns dos coordenadores viajam até Recife onde buscam suas influencias e as trazem para Montes Claros passando os conhecimentos aprendidos para o grupo, desde ritmos a serem executados, toadas a serem cantadas á utilização de instrumentos, diferente dos

grupos de Maracatu Nação que relaciona suas atividades com a religião afro brasileira, o propósito maior do grupo é difundir a cultura e levar para as pessoas conhecimentos sobre o maracatu, inserindo essa prática na realidade cultural da cidade e unindo a família e seus integrantes através da música.

Diante disto o grupo Famiguê na cidade exerce diferentes funções musicais. As funções da música são referentes à função que esta exerce em determinada situação e para que servem. A música do grupo Famiguê tem por si a função de integração da sociedade, contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura do maracatu na sociedade. Segundo Merriam (1964) a música contribui para que uma determinada cultura permaneça e de continuidade e estabilidade a cultura, pois a música é uma manifestação universal, ela cumpre função de integração da sociedade, pois membros da sociedade se interagem e se mantem unidos através da música. A música proporciona encontros de diferentes grupos da sociedade fazendo que aja essa interação.

Entre as atividades desenvolvidas pelo grupo temos além de apresentações em eventos culturais em Montes Claros e em outras cidades da região, a realização de oficinas em escolas e projetos sociais, destacamos também os ensaios abertos em praças públicas que cumprem com o objetivo, relatado por Arley, que seria difundir e aproximar o maracatu enquanto manifestação cultural da comunidade montesclareense.

Queiroz (2003) em sua pesquisa de campo no terno de Catopés de Nossa Senhora do Rosário, coloca que os processos de transmissão musical no Congado e em outros grupos de cultura popular se assemelham em vários aspectos, sendo um dos mais evidentes a aprendizagem a partir da experimentação. O que não é diferente dá prática musical do grupo Famiguê, segundo o mestre a escolha dos instrumentos pelos integrantes é feita de forma livre, experimentando formas de tocar, ritmos, e assim, aos poucos vão aprendendo como se executa o instrumento. Os integrantes experimentam diversos instrumentos optando por aquele que alcançar mais habilidade e afinidade. No grupo o ensino não é feito mediante a técnica, preocupa-se mais com o fazer musical.

Autores como Nettl (1983) Queiroz (2003) e Arroyo (1999) colocam a importância da transmissão musical na cultura popular, pois esta determina o curso da história de uma cultura e segundo esses autores, na maioria das vezes o processo de transmissão musical se dá de forma oral. Segundo Nettl (1983) citado por Queiroz (2003) “[...] uma das coisas que determina o curso da história de uma cultura musical é o método de transmissão” (NETTL, 1997, p. 8) e esse processo é fundamental para que determinada cultura permaneça.

No grupo Famiguê, que constitui o Maracatu de Montes Claros, o processo de transmissão musical se dá a partir das influências do mestre, que traz dos grupos de maracatu de Recife os ritmos e instrumentos específicos, repassando para os integrantes em Montes Claros. O mestre usa a repetição e imitação como recurso didático para que esses aprendam e executem os ritmos característicos do maracatu. Em suma, os processos de transmissão musical no Famigue se dão essencialmente de forma coletiva, onde este

processo de aprendizagem é feito pela prática de tocar, experimentar, observar a execução dos mais experientes e imitar a sua performance.

Um fator importante neste processo de transmissão musical é a prática coletiva, onde os integrantes mais antigos no grupo ajudam os novatos ou aqueles que tiverem alguma dificuldade, ensinam com as suas próprias palavras, por muitas vezes pegando os instrumentos e mostrando como faz. O que no final acaba resultando no processo de imitação, repetição e experimentação dos padrões rítmicos feitos coletivamente, aspectos importantes na transmissão musical do grupo.

O integrante aprende o instrumento tocando, errando e acertando, observando o mestre e os integrantes mais experientes, imitando assim suas performances. Esse processo de transmissão musical é essencial para a sobrevivência de grupos de cultura popular, normalmente os grupos não fazem registros significativos de suas práticas e por muitas vezes algumas tradições se perdem por esses motivos dentre tantos outros. Neste cenário se vê a falta de políticas públicas para a preservação dessas culturas. A falta de incentivos dos órgãos públicos dificulta a continuidade deste trabalho bem como a sua inserção nesta sociedade tão tecnológica que às vezes pouco valoriza essas manifestações tão importantes para a comunidade local.

Segundo Queiroz (2003) a prática em grupos estabelece momentos de comunicação musical interna e externa:

Interna, relacionada ao fazer musical dentro do grupo e a formação de valores constituídos para organização coletiva como um todo, e externa, em relação ao diálogo com o público, constituído pelos demais membros da sociedade, que assistem e contemplam a performance e o que é transmitido por ela. (Queiroz; 2003).

A relação interna no grupo acontece de diferentes formas, sendo na construção de conhecimentos musicais do maracatu ou na prática dos instrumentos. A externa acontece a partir de apresentações culturais no município e em regiões próximas, oficinas e ensaios abertos para a sociedade. Segundo o mestre muitas pessoas em Montes Claros ainda não conhecem o grupo e suas atividades o que aguça a curiosidade das pessoas nas apresentações.

#### **4.1 Formação Instrumental**

A formação instrumental do grupo é semelhante á utilizada pelo Maracatu Nação Estrela Brilhante de Pernambuco que difere dos outros grupos considerados como Nação por acrescentar chocalhos, mas assim como os outros, é predominantemente percussivo, contendo apenas com percussão e voz na formação instrumental. Entre os instrumentos utilizados pelo grupo temos: alfaias, agbês ou xequere, tarol ou caixas- de- guerra, gongues, e os mineiros que também podem ser chamados de ganzá (figura 2). As toadas executadas pelo grupo são as mesmas cantadas por maracatus nação, na maioria das vezes são as



toadas específicas do grupo Estrela Brilhante.

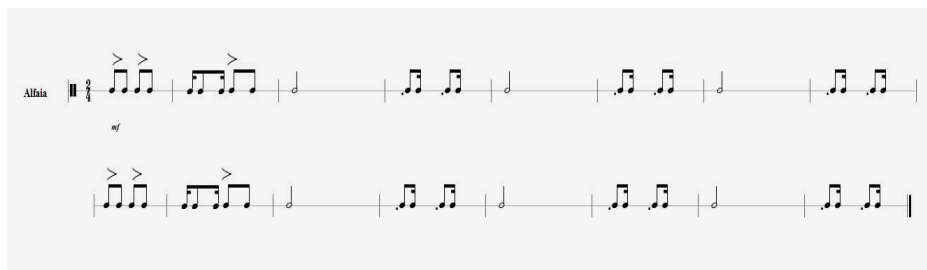


Figura 2: Alfaia, abês, caixa, gangue e ganzá.

A partir da transcrição da performance da toada aprendida pelo mestre do Famigüê em uma das suas visitas ao grupo Estrela Brilhante de Recife e intitulada como “Brincar na areia”, realizamos uma análise dos padrões rítmicos de cada um dos instrumentos:

Ex. 1: Grande dos ritmos da toada “Brincar na areia”

A alfaia é considerada como o principal instrumento de um grupo de maracatu, mesmo sendo o instrumento mais grave, é ele que executa a melodia rítmica principal, e por esse motivo, possui um número maior de integrantes (MARTINS, 2004, pág. 1180). O grupo Famiguê possui 14 alfaias que são tocadas apenas por homens, devido ao peso do instrumento.



Ex. 2: Alfaia.

A caixa exercem uma função de base, predominando um acompanhamento em semicolcheia onde os acentos dessas figuras varia bastante fazendo com que sua execução se torne um pouco mais complexa, sendo assim, no grupo Famiguê apenas os participantes mais experientes tocam esse instrumento (MARTINS, 2004, pág. 1180). O grupo possui 7 caixas.



Ex. 3: Caixa

O gongue é o instrumento mais agudo desta formação, a célula rítmica tocada nesse instrumento pode ser considerada como uma característica própria de cada nação que a diferencia das outras, e tem a importante função de indicar o andamento do batuque (MARTINS, 2004, pág. 1181). O Famiguê possui 3 unidades deste instrumento.



Ex. 4: Gongue

A execução do ganzá, também chamado de mineiro, possui um padrão de ritmo característico do maracatu quase sem variação entre os grupos, correspondendo basicamente à grupos de semicolcheias com acentos na primeira e na quarta de cada sequência. A Famiguê conta com 6 ganzás.



Ex. 5: Ganzá

E por último o agbê, um instrumento feito de cabaça cujo célula rítmica base é constituído pela sequência colcheia-semicolcheia-semicolcheia com algumas variações em momentos específicos da toada. São 9 agbês no Famiguê.



Ex. 6: Agbê

Todos os instrumentos do grupo foram adquiridos em Recife, comprados diretamente com o mesmo luthier que fornece instrumentos dos grupos tradicionais de maracatu, de acordo com o mestre. A manutenção desses instrumentos é feita pelo próprio mestre ou integrantes que executam o instrumento, segundo um integrante do grupo, conforme se aprende a executar o instrumento se aprende também como preserva-lo e conserta-lo, facilitando assim o processo de manutenção dos instrumentos.

Foi perguntado ao mestre sobre a escolha dos integrantes do grupo e conforme relatado por ele não existe um critério específico, o grupo trabalha de forma aberta e qualquer um pode participar escolhendo aquele instrumento que se sentir mais a vontade. Segundo o mestre “A escolha dos instrumentos eu acredito que seja assim ... através do olhar de cada pessoa, do ouvido, de chegar e sentir... é aquele, aquele som que é bonito ou aquele instrumento que é bonito”.

## CONCLUSÃO

Ao analisar o grupo de Maracatu Famiguê em Montes Claros podemos concluir que o grupo possui uma prática percussiva inspirada em grupos de maracatu pernambucanos sem cunho religioso com o propósito de difundir a prática do maracatu em Montes Claros, aproximando familiares e integrantes do grupo através da música. Sua performance musical constitui-se na execução de toadas tradicionalmente utilizados nos maracatus pernambucanos e muitos dos seus instrumentos são trazidos de Recife pelo mestre e outros membros. Constatamos que a performance musical do grupo Famiguê se dá a partir da execução de ritmos e instrumentos específicos do maracatu, com a utilização de vestimenta própria ou inspiradas nestes grupos.

Podemos dizer que os processos de transmissão musical se assemelham a diversos grupos de cultura popular, o que no final acaba resultando no processo de imitação, repetição e experimentação dos padrões rítmicos feitos coletivamente e que este processo de aprendizagem é feito pela prática de tocar, experimentando e observando a execução dos mais experientes.

Constatamos que a música exerce a função de contribuição e integração para a continuidade e estabilidade da cultura do maracatu na sociedade, contribuindo para a inserção da prática do maracatu na cidade. Este trabalho além de ser um importante registro para a comunidade montesclarenses, contribui para a salvaguarda dessa manifestação cultural na cidade.

## REFERÊNCIAS

- ARROYO, Margarete. Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. Porto Alegre: 1999, 360 f. Tese (Doutorado em Música) — Programa de Pós-Graduação em **Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul**.
- CHAMONE, Emília. **Tensões e disputas em torno da legitimidade e da tradicionalidade do maracatu de baque virado em Paris**. V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia; p. 102-107. Belém. 2011.
- FILHO, Walter Ferreira de França; MEDEIROS, Maria da Glória. **Religião, identidade e tradição: uma discussão sobre as identidades tradicionais nos maracatus nação de Pernambuco**. UNICAP. 2010.
- GUIMARÃES, Ricardo; Veloso, Valdivan. **Famigüê Trovão do Norte vai do maracatu ao congado mineiro**. 2013. disponível em: <<http://g1.globo.com/mg/grande-minas/musica/noticia/2013/09/famiguetrovaodo-norte-vai-do-maracatu-ao-congado-mineiro.html>> acessado em: 10/10/2016.
- LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Entre Pernambuco e a África: História dos maracatus nação e a espetacularização da cultura Popular**. Rio de Janeiro: UFF, 2010. Tese doutorado em História.
- MAC CORD, Marcelo. **A problemática das “origens” do maracatu Nação**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.5, N.1, P. 7-16, 2008
- MACIEL, Karla Theonila Vidal. **Formação e Configuração Organizacional dos Grupos de Maracatu em Pernambuco**. Recife. 2003.
- MARTINS, Nathália. **Ritmos do maracatu na música brasileira contemporânea: estudo de caso do “Maracatu” para piano de Egberto Gismonti**. Anais do III Simpósio brasileiro de Pós-Graduados em música. Rio de Janeiro. 2014.
- NOGUEIRA, Arley. **O Famigüê na visão do Mestre**. [26 de setembro, 2016]. Montes Claros. Entrevista gravada concedida a Tatiane Matos.
- QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **A música dos catopês em suas dimensões performáticas e socioculturais**. ANPPOM – Décimo Quinto Congresso/2005.
- QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **A performance musical como fenômeno sociocultural: uma abordagem no universo musical dos Ternos de Catopês de Montes Claros**. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) Brasília – 2006.
- QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **Música e Cultura: a Comunicação na Performance Musical do Congado de Montes Claros – MG**. UNIMONTES CIENTÍFICA. Montes Claros, v.5, n.2, jul./dez. 2003.
- SANCHOTENE, Ângela Beatriz Crivellaro. **Funções da música no ensino fundamental: um olhar sobre cinco escolas estaduais de Porto Alegre/RS**. Dissertação apresentada para a obtenção de mestrado pela Universidade Federal do rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.
- SANDRONI, Carlos. **O Destino de Joventina**. Comunicação apresentada ao 36 congresso do ICTM, Rio de Janeiro, junho de 2001.

SILVA, Ana Cláudia R.; **Vamos maracutucá!!!**- Um estudo Sobre os Maracatus Cearenses. Recife, dissertação de mestrado em antropologia, UFPE, 2004.

SILVA, Leonardo Dantas. **A corte dos reis do congo e os maracatus do Recife**. Recife. 1999.

TOM LIMA. **O Famiguê na visão de um aluno**. [26 de setembro, 2016]. Montes Claros. Entrevista gravada concedida a Tatiane Matos.

# CAPÍTULO 17

## AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E IDENTITÁRIAS NA OBRA CINEMATOGRAFICA SHREK 2

Data de aceite: 01/03/2021

Data de submissão: 04/12/2020

**Michele Teresinha Furtuoso**  
(UNICENTRO)

Guarapuava, Paraná

<http://lattes.cnpq.br/2453873415572859>

**Claudia Maris Tullio**  
(UNICENTRO)

Guarapuava, Paraná

<http://lattes.cnpq.br/9417865332945400>

**RESUMO:** Esta pesquisa, baseada nas Representações Sociais (Moscovici, 2003) e da identidade (Hall, 2006) investiga a obra cinematográfica “Shrek 2” (2004) de Andrew Adamson e William Steig. O objetivo geral da pesquisa é verificar de que forma os estereótipos sociais, trazidos pelo senso comum ao longo da história, são representados no cinema. Como objetivos específicos, elencamos observar como se dá a (re) construção das identidades dos personagens de Contos de Fadas na obra. Quanto ao aparato teórico- metodológico trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa, de cunho interpretativista, bibliográfica centrada nos autores anteriormente mencionados e documental do filme citado. Justifica-se o presente trabalho pela necessidade de aprofundar os estudos acerca do cinema em sala de aula, além de discutir a representação identitária neste corpus. É possível, pela análise empreitada, reiterar o posicionamento de Hall ao enfatizar que a

construção da identidade se dá pela diferença.

**PALAVRAS - CHAVE:** Conto de fadas; Representação Social; Identidade.

### SOCIAL REPRESENTATIONS AND IDENTITARIAS IN CINEMATOGRAPHIC ANIMATION SHREK 2

**ABSTRACT:** This research, based on Social Representations (Moscovici, 2003) and identity (Hall, 2006) investigates the cinematographic work “Shrek 2” (2004) by Andrew Adamson and William Steig. The general objective of the research is to verify how the social stereotypes, brought by common sense represented in the cinema. As specific objectives, we list how to observe the (re) construction of the identities of the characters of Fairy Tales in the work. As for the theoretical- methodological apparatus, it is a qualitative research, with an interpretive nature, bibliographic focused on the authors mentioned above and documentary of the mentioned film. The present work is justified by the need to deepen the classroom, in addition to discussing the identity representation in this corpus. It is possible, through the analysis undertaken, to reiterate Hall’s positioning by emphasizing that the construction of identity is based on difference.

**KEYWORDS:** Fairy tale; Social; Representation, Identity.

### 1 | INTRODUÇÃO

A investigação deste trabalho toma como fundamento a Teoria das Representações Sociais, a partir de Moscovici e Jodelet, e a Teoria da construção da Identidade, vinculada a

Hall, para analisar as representações dos personagens dos Contos de Fadas e a forma como estas representações auxiliam na (re)construção da identidade dos personagens da obra cinematográfica “Shrek 2”.

Nesta pesquisa, concebemos o cinema como uma prática discursiva que possibilita apreender modos de percepção e de representação da realidade social. Modos estes que constroem identidades e que constituem sujeitos.

Para Costa (1989, p.23),

“cinema é, simultaneamente, narração e representação e pode ser visto como um dispositivo de representação com seus mecanismos, e sua organização dos espaços e dos papéis”.

A linguagem cinematográfica articula, dessa maneira, um tempo-espaço que tem como ponto de referência o real, o que permite criar no público-leitor um sentimento de identificação.

Stam (2003, p. 305) propõe uma abordagem a respeito das representações no cinema, focalizada nas vozes e nos discursos, pois para ele o cinema é “um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente localizados”. Destarte, é possível compreender como estereótipos e imaginários sociais se produzem ou manifestam na narrativa fílmica, haja vista o cinema ser produtor de discursos, capaz de não apenas refletir a realidade, mas também instituir visões sobre ela.

De acordo com Pimentel (2011, p.102) a interpretação de uma imagem cinematográfica é:

[...] dizer o sentido que ela tem para o receptor; não é se entregar a generalidades, a impressões primeiras ou mesmo a metáforas, a associações de dados já adquiridos sem que haja algum tipo de correspondência ao que está disponível na imagem. Se isto ocorre, a ponto de descaracterizá-la, temos indícios de certa deformação perceptiva, isto é, o receptor viu apenas aquilo que desejou ver na imagem. Muitas vezes, revela dificuldades de atenção, discernimento e necessidades de o receptor exercitar sua observação para conseguir, adequadamente, recriar e relacionar situações.

Portanto, a importância do trabalho com narrativas cinematográficas nas salas de aula em todos os níveis de ensino é indiscutível a fim de propiciar espaços e condições de aprimoramento do olhar para as condições de produção e para o reconhecimento dos estereótipos, representações sociais e ideologias veiculadas, assim como para a (re) construção das identidades culturais. Cabe ressaltar que todo filme é um produto de uma linguagem com regras técnicas e estéticas que podem variar conforme as opções dos realizadores.

Visões de mundo dizem respeito às representações coletivas e individuais de aspectos do mundo que se concretizam na sociedade por intermédio do discurso – uma vez que a linguagem está onipresente nos domínios do público e do privado, há a possibilidade



de fusão entre os dois campos pelo e no discurso, assim visões de mundo coletivas tornam-se individuais e vice-versa (MOSCOVICI, 2010) –; e são influenciadas pelos momentos de transição social, histórica e cultural situados, assim como são orientadas e determinadas de acordo com a posição que o sujeito ocupa na hierarquia social e sua operacionalização na práxis.

Justifica-se, dessa forma, analisar a obra cinematográfica sob o viés da teoria das representações sociais haja vista esta possuir

“uma dimensão histórica e transformadora; junta aspectos culturais, cognitivos e valorativos, isto é, ideológicos; está presente nos meios e nas mentes, se constitui na realidade presente nos objetos e nos sujeitos” (GUARESCHI, 1996, p. 26).

No tocante às identidades, deve-se notabilizar o fato de que diferente do que se acreditava antigamente, não há uma identidade única e estável. Existem diversas identidades as quais são fragmentadas e até mesmo contraditórias, como afirma Hall (2000),

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2000, p. 13).

A identidade é, portanto, parcela de um amplo processo de constituição de sujeitos e de coletividades em redes discursivas que marcam a vida de cada um. Pode-se afirmar que identidade é uma posição que se assume e essa posição pode variar, porque implica sempre em fazer escolhas, as quais são mutáveis e fluídas. Destarte, o sujeito é constituído por várias identidades, as quais podem ser provisórias e até mesmo contraditórias a julgar serem construídas na diferença: de gênero, raça, etnia, profissão ou religião, entre outras.

## 2 | OBJETIVOS

Elencamos como objetivo geral verificar de que forma os estereótipos sociais, trazidos pelo senso comum ao longo da história, são representados no cinema. Como objetivos específicos, pretendemos observar como se dá a (re) construção das identidades dos personagens de Contos de Fadas na obra cinematográfica.

## 3 | METODOLOGIA

A fim de alcançarmos os objetivos propostos, optamos pela realização de uma pesquisa de abordagem qualitativa. Segundo Bogdan e Biklen (1982), “A investigação qualitativa é descritiva” (p.48) e “os investigadores qualitativos interessam-se mais pelo

processo do que simplesmente pelos resultados ou produtos” (p. 49).

Ao partirmos do pressuposto acima, no decorrer do processo investigatório, reunimos dados significativos, os quais nos permitiram delinear, reformular alguns itens ou também desistir deles.

Esta pesquisa é de caráter bibliográfica centrada nos estudos de Moscovici (2000) e Hall (1992) e documental da animação cinematográfica Shrek 2 (2004).

## 4 I (RE) CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

No tocante às identidades, deve-se notabilizar o fato de que diferente do que se acreditava antigamente, não há uma identidade única e estável. Existem diversas identidades as quais são fragmentadas e até mesmo contraditórias, como afirma Hall (2000),

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2000, p. 13).

A identidade é, portanto, parcela de um amplo processo de constituição de sujeitos e de coletividades em redes discursivas que marcam a vida de cada um. Pode-se afirmar que identidade é uma posição que se assume e essa posição pode variar porque implica sempre em fazer escolhas, as quais são mutáveis e fluídas. Destarte, o sujeito é constituído por várias identidades, as quais podem ser provisórias e até mesmo contraditórias a julgar serem construídas na diferença: de gênero, raça, etnia, profissão ou religião, entre outras. Os conceitos de identidade e diferença possuem uma relação de estreita dependência, sendo inseparáveis.

As identidades não são qualidades inerentes às pessoas, mas construídas por meio das práticas discursivas específicas. Sendo assim, tanto a identidade quanto a diferença são concebidas por meio de atos da linguagem.

De acordo com Hall (2000), há três diferentes concepções de identidade que se relacionam às visões de sujeito ao longo da história. A primeira é denominada identidade do sujeito do Iluminismo, a qual denota uma visão individualista de sujeito, que prevalece a capacidade de razão e de consciência. Dessa forma, o sujeito permanece como tal durante toda sua vida.

A segunda concepção diz respeito à identidade do sujeito sociológico e considera a complexidade do mundo moderno, reconhecendo que o núcleo interior do sujeito é constituído na relação com outras pessoas, cujo papel é de mediação da cultura. Assim, o sujeito é, a um só tempo, individual e social; é parte e é todo.

A terceira concepção de identidade é do sujeito pós-moderno, o qual não tem uma

identidade fixa, mas formada e transformada constantemente, sentindo a influência das formas como é representado ou interpretado nos e pelas diversas estruturas culturais de que toma parte. A noção de sujeito assume contornos históricos, e o sujeito aglutina identidades diferentes em diversos contextos. Assim, é inviável a separação de identidade, sociedade e cultura.

“O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um eu coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo constantemente deslocadas.” (HALL, 2000, p.13).

À vista disso, a identidade é algo em contínuo processo, infundavelmente inacabado, e que se revela por meio da consciência da diferença e confronto com o outro, pressupondo dessa forma a alteridade.

## 5 | REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

A teoria das Representações Sociais trata da produção dos saberes sociais. Cumpre salientar que o conceito de representação foi concebido por Emile Durkheim (1978). Moscovici (2004) resgata a ideia de representação coletiva presente em Durkheim e a integra no campo de pesquisa da psicologia social, onde desenvolve o conceito de representações sociais, considerando as relações entre o conhecimento do senso comum e o comportamento humano a partir de uma perspectiva coletiva, mas sem invalidar as complexidades individuais. As representações sociais são as maneiras como a sociedade visualiza o indivíduo, elas nascem em determinado local, mas não necessariamente permanecem apenas nele, elas podem migrar e se transformar com o passar do tempo e com a realidade vivida em cada estrutura social.

Segundo Moscovici (apud REIS; BELLINI 2001, p.150) “as representações conservam a marca da realidade social onde nascem, mas também possuem vida independente, reproduzem-se e se misturam”. A representação é a maneira de classificarmos o que vemos em categorias e nomes. Ainda conforme Moscovici (2004) o propósito de todas as representações é tornar familiar algo não familiar isso exprime que o indivíduo precisa conhecer o objeto ou sujeito para representar. Dessa forma, o autor assegura serem dois os processos geradores das representações sociais, a saber: Ancoragem e Objetivação. Ancorar significa “classificar e dar nome a alguma coisa. Coisas que não são classificadas e que não possuem nome são estranhas, não existentes e ao mesmo tempo ameaçadoras” (MOSCOVICI, 2004, p. 35). A objetivação tem por finalidade exteriorizar o conhecimento abstrato do sujeito. Para Moscovici (2004, p. 36) “objetivação transforma algo abstrato em algo quase concreto, transfere o que está na mente em algo que exista no mundo físico”. É o transformar algo que não é familiar em familiar.

Fundamentada nas concepções de Moscovici, Jodelet (2002, p. 4-5) elabora um

conceito para a teoria das representações sociais, a qual define como “é uma forma de conhecimento, socialmente elaborado e compartilhado, que tem um objetivo prático e concorre para a construção de uma realidade comum a um conjunto social”. São, portanto, sistemas de representação que expressam nossa relação com o mundo e com o outro.

Justifica-se, dessa forma, analisar a obra cinematográfica sob o viés da teoria das representações sociais haja vista esta possuir

“uma dimensão histórica e transformadora; junta aspectos culturais, cognitivos e valorativos, isto é, ideológicos; está presente nos meios e nas mentes, se constitui na realidade presente nos objetos e nos sujeitos” (GUARESCHI, 1996, p. 26).

## 6 | CINEMA EM SALA DE AULA

O cinema é visto como uma arte, que quando usada na sala de aula amplia mais o conhecimento dos alunos, contribui para o uso da linguagem despertando o interesse do aluno pelo tema abordado na obra. Ao decorrer do ano letivo, o professor deve utilizar-se de diferentes meios de comunicação com seus alunos, como cita Fischer (2007)

“Talvez um dos trabalhos pedagógicos mais revolucionários seja o que se refere a uma ampliação do repertório dos professores, crianças e adolescentes, em matéria de cinema, televisão, literatura, teatro, artes plásticas e música.” (FISCHER, 2007, pag. 298)

Neste caso, um artifício extremamente eficaz são os filmes reproduzidos em sala de aula, uma vez o audiovisual da película torna a aula, e por consequência o conteúdo torna-se mais interessante. Cabe ressaltar que, não são todas as obras cinematográficas que podem ser reproduzidas em âmbito escolar. Portanto, se faz de uma importância e criteriosa avaliação do filme por parte do professor, verificando se o mesmo não possui linguagem imprópria, cenas inadequadas para a faixa etária da turma e principalmente se o enredo da obra é condizente com o conteúdo que está sendo trabalhado em sala de aula.

Utilizar-se da ferramenta cinematográfica em sala de aula é ampliar espaços antes ocupados por uma educação mais rebuscada e com pouca interação aluno e professor, é alavancar a cultura do indivíduo citando Costa (1985)

“O cinema como expressão do momento mais avançado do processo de produção do ‘visível’ pode constituir um objeto de estudo, de conhecimento e de informação válido por si próprio, mas também pelo confronto que permite estabelecer entre as disciplinas institucionais (língua, literatura, história, história da arte etc.) e todas aquelas manifestações que hoje contribuem para formação da cultura”. (pag. 39)

O cinema auxilia no processo cognitivo do aluno, criando uma interpretação visual de um conteúdo que anteriormente era puramente textual. Somado a isso temos o fato de

que uma obra cinematográfica pode criar intercessões entre duas ou mais disciplinas.

## 7 | CONTOS DE FADAS

Os contos de fadas têm um papel lúdico sobre as crianças no cenário atual, tendo como finalidade tecer um cenário positivo da vida cotidiana do ouvinte.

No entanto, em seus primórdios os contos de fadas tratavam de problemas de sua sociedade contemporânea, tratando de temas sensíveis de maneira dura e pouco lúdica. Era impensável criar conteúdo visando crianças na Europa medieval, visto que a concepção de infância da época era totalmente diferente do que temos hoje. Durante o período citado, a criança era criada em meio aos adultos como se fosse um. Não existia nada de cunho infantil, dedicado as crianças.

Em sua grande maioria, as histórias tratavam da dura realidade da época, retratando problemas econômicos, sociais e até sanitários, e isto não pode ser deixado de lado na análise do tema. Exemplificando o que foi dito, podemos citar o trecho extraído do livro “A Psicanálise do Conto de Fadas”, escrito por Bruno Bettelheim (1997).

“A imagem de uma menina “inocente” e encantadora sendo engolida por um lobo deixa uma marca indelével na mente. E “João e Maria”, a bruxa só planejou devorar as crianças; em “Chapeuzinho Vermelho” o lobo engole realmente a avó e a menina. “Chapeuzinho Vermelho”, como a maioria dos contos de fadas, possui muitas versões diferentes.” (pag.6)

Não existe uma data específica para a conversão destes contos voltados para a burguesia adulta da idade média, mas um dos pioneiros em adaptar, mesmo que minimamente, os contos para crianças foi o francês Charles Perrault. O francês direcionou grande parte do seu trabalho a coletar e adaptar as narrativas orais que eram recorrentes na sociedade a época. Visando serem mais palatáveis ao público infantil, cortou partes obscenas como canibalismo, sexualidade e coisas do gênero. Outra medida de caráter mais educativo por parte de Perrault foi a inclusão de algo parecido com uma “moral da história”, um notável passo no caminho da modificação da visão que a infância possuía. As estórias de Perrault iniciava, de maneira lenta, um trabalho de transferência de valores morais para as crianças de maneira mais lúdica.

Segundo Bettelheim (1997), outro marco são os irmãos Jacob Grimm (1785 - 1863) e Wilhelm Grimm (1786 - 1859), popularmente conhecidos como “Irmãos Grimm”. Nascidos na Alemanha, tiveram contato com literatura enquanto cursavam o equivalente ao ensino médio moderno, onde se familiarizaram com obras de cantigas medievais e romantismo. Tornaram-se bibliotecários e foram contratados pelos escritores Achim Von Achim e Clemens Brentano para auxiliá-los em alguns projetos, iniciando assim no ramo da escrita. A partir disso, passaram a buscar mais narrativas escritas e também orais, para compilar em uma futura publicação.

A linguagem áspera usada por Perrault é inimaginável em obras infantis da atualidade. As obras infantis atuais, passam uma mensagem de cunho pedagógico fazendo uso de linguagem muito mais palatável em face a linguagem utilizada por Perrault. O francês utilizava da rudeza latente a realidade em suas histórias, para transmitir uma mensagem moralista por meio do medo transmitido pelo enredo de suas obras.

Os contos de fadas são repletos de magia, que não podem ser explicados e se concentram em histórias com fadas, magos, bruxas, príncipes e princesas, histórias essas que atualmente encantam e mexem com a imaginação de todos que as leem.

## 8 | INTERTEXTUALIDADE

Trata-se por intertextualidade a referência de um texto em outro, sendo o texto referenciado chamado de texto fonte. Tal técnica é utilizada de diversas maneiras além da escrita, como por exemplo em charges, músicas, filmes e propagandas.

A intertextualidade ocorre de duas maneiras, implícita e explícita. A forma implícita exige maior bagagem de leitura e conhecimento cultural para ser percebida pelo leitor/espectador. Como cita Ingedore Villaça Koch 2006

“Assim, identificar a presença de outro(s) texto(s) em uma produção escrita depende e muito do conhecimento do leitor, do seu repertório de leitura. Para o processo de compreensão e produção de sentido, esse conhecimento é de fundamental importância.” (Koch 2006, pag.78)

Identificar intertextualidade implícita torna-se algo mais laborioso, exigindo mais atenção ao texto e conhecimento prévio do texto base. A compreensão da citação feita pelo autor encontra-se nas entrelinhas da obra.

A forma explícita é mais comumente usada, pois é de fácil interpretação pelo leitor/espectador. A referência ao texto fonte é realizada de maneira clara, de modo a ser identificada com facilidade por qualquer indivíduo. Outra forma de ser executada pelo autor é citando nominalmente o texto fonte em sua obra, fazendo-se assim mais evidente a colocação do escritor.

## 9 | RESULTADO E DISCUSSÕES

A fim de explicar os objetivos propostos teceremos uma discussão sobre a (re) construção de identidade e as representações sociais baseando-se na obra cinematográfica Shrek 2 (2004) tendo como fonte de pesquisa os estudos de Stuart Hall (1992) e Serge Moscovici (2000).

Os estudos de Hall (1992) têm como foco as identidades, que por muito tempo ‘estabilizaram’ o mundo social, estão em decadência fazendo com que novas identidades comecem a surgir.

Já os estudos de Moscovici nos mostra que na cultura atual, estamos sempre um

impasse entre a razão e a ciência, pois estamos em constante presença das crenças, superstições e preconceitos existentes na sociedade. Segundo o que fala Moscovici (2000).

“Que tais coisas que nos parecem estranha e perturbadoras tem também algo a nos ensinar sobre a maneira de como as pessoas pensam e sobre o que as pessoas pensam” (pag. 188)

Muitas das pessoas preferem as explicações populares a explicações científicas. É mais fácil para a sociedade acreditar em algo que aparenta ser obvio do que em uma explicação vinda da ciência, por ser mais complicada e mais difícil de ser absorvida.

É fato que as pessoas sentem uma necessidade de estarem incluídas em grupo social com um padrão pré definido. E para tanto acabam moldando-se de acordo com os hábitos praticados pelos mesmos, como cita Moscovici (2000).

“É no momento em que o conhecimento e a técnica são transformados em crenças que congregam as pessoas e se tornam uma força que pode transformar os indivíduos de membros passivos em membros ativos que participam nas ações coletivas e em tudo que traz vida a uma existência comum.”(pág. 173)

No filme Shrek 2 (2004), que iniciado com um “Era uma vez...” como todo conto de fadas. O príncipe que deverias ser o herói da história, atravessa o deserto, enfrenta o frio dias e noites sem dormir, para enfrentar o dragão e salvar a princesa, pois apenas com um beijo do amor verdadeiro quebraria o feitiço, referência a Bela Adormecida. Chegando ao seu destino subindo até o quarto mais alto da torre mais alta para resgatar a princesa (lembra a Rapunzel), quando chega lá, encontra apenas um lobo mau deitado na cama- referência a Chapeuzinho Vermelho.

A princesa Fiona, já resgata por um ogro, o Shrek parte para sua lua de mel. O casal chega a uma casa feita de doces, muito semelhante à do Joao e Maria. Em uma das cenas românticas protagonizadas pelo casal de ogros, os dois estão em uma praia, beijando-se como no filme A um passo da Eternidade, e depois de uma onda aparece uma Sereia, como no conto da Pequena Sereia.

Quem gosta do clássico Novilha Rebelde consegue fazer associação com a cena em que a Fiona aparece correndo pelo campo de flores. Sofrem uma emboscada remetendo a Robin Hood. Quando os servos do rei chegam para dar a mensagem que o rei quer conhecer o príncipe marido de Fiona, ela e o Shrek chegam no tão, tão distante reino em uma carruagem em forma de cebola fazendo alusão a Cinderela a qual tem uma carruagem em forma de uma abóbora. Quando Fiona conhece a fada madrinha, a mesma faz com que seus móveis dançam, fazendo uma referência a história de A Bela e a Fera.

Shrek, burro e o Gato de Botas (alusão ao conto com este nome) vão ao encontro da fada madrinha, a qual segundo todos os clássicos deveria auxiliar as pessoas com suas magias, nega-se a ajudar Shrek, falando os nomes de várias histórias com finais

felizes, como : Branca de Neve, A Bela Adormecida, Pequena Sereia, Uma Linda Mulher... falando que em nenhuma história havia um ogro, pois ogros não tem finais felizes. Após roubarem uma poção, que dá certo, Shrek reclama de a poção terminar a meia noite, sendo uma crítica aos contos de fadas e suas magias acabarem a meia noite com a história da Cinderela.

Uma das cenas emblemáticas é quando tanto Shrek e o Burro tomam a poção e um pouco desta cai em um cogumelo, o qual se transforma em uma rosa vermelha. Quando chega a hora do baile, ainda antes da meia noite, os convidados aparecem em um tapete vermelho com repórteres, alusão ao Oscar, e aos atores e atrizes de Hollywood. Quando Shrek, o Gato de Botas e o Burro são presos injustamente, seus amigos, Pinóquio, os três porquinhos, os três ratos cegos e o biscoito vão salvá-los, em uma cena que lembra, não apenas pela música, mas pelo contexto também, o filme Missão Impossível. Após serem salvos Shrek chega à cidade no ombro de um biscoito gigante, uma referência direta ao filme King Kong.

A partir do enredo podemos entender como acontecem os processos de reconstrução da identidade social, pois Shrek 2 quebra vários paradigmas, haja vista Shrek e Fiona afrontam o status quo ao assumirem a forma final de ogros e terem o seu tão esperando final feliz dos contos de fadas de maneira totalmente única.

O fato de o casal principal ter uma forma tão singular em comparação a expectativa normalmente criada em torno de um conto de fadas sintetiza de maneira sucinta e precisa a fala do autor Moscovici (2000)

"A teoria das representações sociais é singular, parece-me, devido ao fato de esta teoria tender mais e mais na direção de se tornar uma teoria geral dos fenômenos sociais e uma teoria específica dos fenômenos psíquicos." (pag. 172, 173)

O próprio Príncipe Encantado, na obra cinematográfica é representado de uma forma totalmente diferente das encontradas nos contos ou histórias com finais felizes. Egocêntrico, narcisista dentre outras características, porem loiro com olhos azuis, eurocêntrico, bem ao gosto de Hollywood, destoa totalmente Shrek, o qual apesar de sua aparência de Ogro, possui um coração de ouro. É esta mistura de contrastes que fazem o personagem ser cativante e criam identificação com o público, um tom de príncipe imperfeito em uma corporalidade de ogro acabam por humanizar Shrek. Logo após a exibição do filme surgiu na sociedade a representação de que muitas mulheres preferem um Shrek a um Príncipe Encantado.

Outro ponto que podemos abordar é a ótica da sociedade retratada na película. Os contos de fadas, em geral, possuem um padrão pré-definido de príncipe e princesa, com todo seu entorno ideais. A princesa invariavelmente é magra, alta, geralmente loira, olhos claros, de personalidade frágil e indefesa. O príncipe por sua vez é loiro, alto, de olhos claros, forte, valente, destemido, honrado, montado em um cavalo branco, de



família abastada e que acaba resgatando e ou salvando a princesa de maneira heroica e romantizada, bem ao gosto dos clássicos de folhetins.

Diferente do roteiro do filme objeto do estudo, onde a princesa e o príncipe são frontalmente divergentes dos padrões citados acima. A princesa Fiona é dotada de personalidade forte, habilidades de luta, não mora em um castelo, assumiu sua forma de ogra, mora em um pântano e ela mesma escolheu o seu príncipe. Shrek é um ogro verde, mal humorado, invariavelmente grosseiro, vive em um pântano, salvou a princesa única e simplesmente para obter paz em seu pântano sem o menor heroísmo e foi escolhido por sua princesa.

O casal protagonista quebra os padrões pré estabelecidos, padrões estes representados pela família da princesa Fiona, extremamente tradicionalistas, e pela fada madrinha e seu filho Encantado, visto que o Encantado é possuidor de todas as características de um príncipe clássico dos contos de fadas.

Os padrões representados pela família da Fiona e pela fada acompanhada de seu filho Encantado podem facilmente serem coligados a uma estrutura social antiga, outorgada de geração para geração, transformando-se assim em um costume universalizado e sem pretensão de mudança, assim como cita Hall (2006)

“As transformações associadas a modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças. O status ou classificação de uma pessoa “grande cadeia do ser” – a ordem secular de divina das coisas – predominavam sobre qualquer sentimento de que a pessoa fosse um indivíduo soberano” (Hall, 2006, pag. 25)

A modernidade trouxe consigo muitas transformações dos papéis sociais e identitários que eram anteriormente impostos a partir de contos e narrativas orais transmitidos de maneira quase imutável por gerações. Um exemplo disto é a diferença no objetivo da educação de meninas e meninos, visto que as meninas eram educadas de maneira a conquistar e servir o marido, ao passo que os meninos eram educados para serem provedores e protetores de sua prole e esposa. Este tipo de mentalidade modificou-se de maneira radical com o passar do tempo, afinal as necessidades contemporâneas e as próprias configurações de família modificam-se com preceitua Hall (2006)

“[...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes e não algo inato, existente na consciência no momento no nascimento. Existem sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, “em processo”, sempre “sendo formada”. As partes “femininas” do eu masculino, por exemplo, que são negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas na forma adulta. Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que está dentro de nós como indivíduos,

mas de uma falta de inteireza que é "preenchida" a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros" (Hall, 2006, pag. 38 e 39)

A partir de todas as teorias estudadas, podemos observar que a obra cinematográfica *Shrek 2* os processos de reconstrução da identidade de Hall (2006) e as representações sociais de Moscovici (2003), confrontando-as nos diferentes núcleos dos personagens da trama. Tal confronto se faz cristalino nos momentos de espanto das família de princesa com o fato desta não aderir a sua forma anterior e optar por manter-se ogra, ou quando a Fada Madrinha diz que ogros não merecem finais felizes.

Tendo em mãos o conteúdo dos dois escritores supracitados e apresentando domínio sobre o recurso do cinema em sala de aula, as possibilidades apresentam-se claras. Após a explanação das teorias, podendo ser feita pelo professor e organizando pequenos seminários ou trabalhos em grupos a apresentação do filme em sala deve ser sucedida de debate e/ou identificação de ambas as teorias presentes no filme por parte dos alunos.

## 10 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ideias que deram o norte da presente pesquisa restam comprovadas em seu decorrer. Os estudos acerca do tema aplicado a obra cinematográfica *Shrek 2*, desenrolaram-se com base em Sergie Moscovici (2003) e Stuart Hall (2006).

Moscovici (2003) determina que a representação social é o modo como os indivíduos formadores de uma sociedade atribuem um valor social a um objeto. Este valor é repassado entre os membros da comunidade por gerações e acabam perpetuando-se como senso comum acerca do objeto tratado.

No caso o objeto em análise é a figura do príncipe e da princesa, que em *SHREK 2*(2004) é totalmente subvertida. É usual que o príncipe seja um homem alto, loiro, forte, olhos claros e de atitudes heroicas, ao passo que a princesa é reconhecida como uma mulher loira, alta, magra, de personalidade passiva a espera de um príncipe encantado para lhe salvar. Ambas as figuras são desconstruídas no enredo do filme, uma vez que os dois personagens são frontalmente contrários aos princípios citados anteriormente.

Mesmo contrariando todos os conceitos pré-estabelecidos, os quais se tornam senso comum entre os membros da sociedade, os personagens do filme tiveram excelente aceitação popular indo ao encontro do que preceitua Hall.

Segundo Hall (2006), a crise de identidade é vista como parte de um processo mais amplo de mudança. As identidades modernas estão desmembrando classes culturais como a sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Nos dias atuais, identificar as identidades culturais é um processo efêmero, que requer muitas mudanças e adaptações do indivíduo, sendo que a única coisa permanente neste processo é a mudança que ele exige.

Portanto, a identidade modifica-se com a interação social do indivíduo com outros, promovendo assim o crescimento de todos os envolvidos de maneira qualquer cunho científico.

Sozinho ninguém evolui, se faz necessário o convívio em grupo, esse convívio pode vir a engrandecer ambos. Realiza-se uma troca de conhecimentos e experiências que é adquirido nessa interação, criando assim um ciclo que se retroalimenta e assim resulta na evolução da identidade tal com a conhecemos.

## REFERÊNCIAS

- BETTELHEIM, B. **Na Terra das Fadas: análise dos personagens femininos** (extraído da obra A psicanálise dos contos de fadas) / Bruno Bettelheim; tradução de Arlene Caetano. / Rio de Janeiro: paz e terra, 1997.
- BOGDAN, R. C. e BIKLEN, S.K. **Investigação Qualitativa em Educação**. Título original da publicação: Qualitative Research for Education- 1982. Revisor Antonio Branco Vasco. Porto Editora.
- COSTA, A. **Compreender o cinema**. Tradução Nilson Moulin Louzana: revista técnica Sheila Schwarzman. – 3 ed. São Paulo: Globo, 2003.
- DURKHEIM, E. **Aa Regras do método Sociológico**. SP: Ed. Nacional, 1978.
- FISCHER, R. M. B. **Mídia, máquinas de imagens e práticas pedagógicas**. Revista brasileira de educação. 2007, v. 12, n. 35.
- GUARESCHI, Pedrinho. **Representações Sociais: Alguns Comentários Oportunos**. In: NASCIMENTO-SCHULZE, C. (org.) *Novas Contribuições para a Teorização e Pesquisa em Representação Social*. Florianópolis: [s. n.], 1996. Coletâneas da ANPEPP, p. 9-30.
- HALL, S. **Identidade cultural na Pós-Modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira-11. Ed Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JODELET, Denise. **As Representações Sociais**. Rio de Janeiro, UERJ, 2001.
- KOCH, I. G. V. **Ler e Compreender: os sentidos do texto** / Ingedore Villaça Koch e Vanda Maria Elias. 2. Ed., 2ª reimpressão. - São Paulo: Contexto 2006. **O Texto e a Construção dos Sentidos**. 8. Ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- MOSCOVICI, S. **Representações Sociais: investigação em psicologia social**. Editado em inglês por Gerard Duveen; traduzido do inglês por Pedrinho A. Guareschi. – Petrópolis, RJ: vozes 2003.
- PIMENTEL, L. S. L. **Educação e Cinema: dialogando para a formação de poetas**. São Paulo: Cortez, 2011.
- REIS, S. L. de A.; BELLINI, M. **Representações Sociais: Teoria, procedimentos metodológicos e educação ambiental**. Acta Scientiarum. Humanand Social Sciences Maringa, v. 33, n. 2, p.149-159, 2011.

SILVA, T. T. da **Identidade e Diferença**. Rio de Janeiro: vozes, 2000.

STAM, R. **Introdução a teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

# CAPÍTULO 18

## REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E (RE) CONSTRUÇÕES DE IDENTIDADE: UM OLHAR DE “GET OUT”

*Data de aceite: 01/03/2021*

*Data de submissão: 03/12/2020*

### Angela Jocelia Guimarães

Universidade Estadual do Centro Oeste –  
UNICENTRO - DELET  
Guarapuava, Paraná  
<http://lattes.cnpq.br/4541217070084971>

### Claudia Maris Tullio

Universidade Estadual do Centro Oeste –  
UNICENTRO - DELET  
Ponta Grossa, Paraná  
<http://lattes.cnpq.br/9417865332945400>

**RESUMO:** Esta pesquisa, baseada na Teoria das Representações Sociais (Moscovici, 2009) e da Identidade (Hall, 2006; Bauman, 2005) investiga a obra cinematográfica “Get out” ou “Corra” de Jordan Peele (2017). O objetivo geral da pesquisa é verificar de que forma os estereótipos sociais, trazidos pelo senso comum ao longo da história, são representados no cinema. Como objetivos específicos, elencamos observar como se dá a (re) construção das identidades do negro na obra. Quanto ao aparato teórico-metodológico trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa, de cunho interpretativo, bibliográfica centrada nos autores anteriormente mencionados, e documentais do filme citado. Justifica-se o presente trabalho pela necessidade de aprofundar os estudos acerca do cinema em sala de aula, além de discutir-se a representação do negro neste còrpus. É possível, pela análise

empreitada, reiterar o posicionamento de Hall ao enfatizar que a construção da identidade se dá pela diferença.

**PALAVRAS - CHAVE:** O negro; Cinema; Identidade; Representações Sociais.

### SOCIAL REPRESENTATIONS AND IDENTITY (RE) CONSTRUCTIONS: A “GET OUT” LOOK

**ABSTRACT:** This research, based on the Theory of Social Representations (Moscovici, 2009) and Identity (Hall, 2006; Bauman, 2005) investigates the cinematographic work “Get out” or “Corra” by Jordan Peele (2017). The general objective of the research is to verify how the social stereotypes, brought by common sense throughout history, are represented in the cinema. As specific objectives, we list how to (re)construct the black identities in the work. As for the theoretical and methodological apparatus, it is a qualitative research, with an interpretive nature, bibliographic focused on the authors previously mentioned and documentary of the mentioned film. The present work is justified by the need to deepen the studies about movie theater in the classroom, in addition to discussing the representation of the black in this còrpus. It is possible, through the analysis undertaken, to reiterate Hall’s positioning by emphasizing that the construction of identity occurs through difference.

**KEYWORDS:** The Negro; Movie theater; Identity; Social Representations.

## 1 | INTRODUÇÃO

A investigação deste trabalho toma como fundamento a Teoria das Representações Sociais, a partir de Moscovici e Jodelet, e a Teoria construção da Identidade, vinculada a Hall, para analisar as representações dos afrodescendentes e a forma como estas representações auxiliam na (re)construção da identidade dos negros da obra cinematográfica “Corra”.

Nesta pesquisa, concebemos o cinema como uma prática discursiva que possibilita apreender modos de percepção e de representação da realidade social. Modos estes que constroem identidades e que constituem sujeitos.

Para Costa (1989, p.23), “cinema é, simultaneamente, narração e representação e pode ser visto como um dispositivo de representação com seus mecanismos, e sua organização dos espaços e dos papéis”. A linguagem cinematográfica articula, dessa maneira, um tempo-espaço que tem como ponto de referência o real, o que permite criar no público-leitor um sentimento de identificação.

Stam (2003, p. 305) propõe uma abordagem a respeito das representações no cinema, focalizada nas vozes e nos discursos, pois para ele o cinema é “um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente localizados”. Destarte, é possível compreender como estereótipos e imaginários sociais se produzem ou manifestam na narrativa fílmica, haja vista o cinema ser produtor de discursos, capaz de não apenas refletir a realidade, mas também instituir visões sobre ela.

De acordo com Pimentel (2011, p.102) a interpretação de uma imagem cinematográfica é:

[...] dizer o sentido que ela tem para o receptor; não é se entregar a generalidades, a impressões primeiras ou mesmo a metáforas, a associações de dados já adquiridos sem que haja algum tipo de correspondência ao que está disponível na imagem. Se isto ocorre, a ponto de descaracterizá-la, temos indícios de certa deformação perceptiva, isto é, o receptor viu apenas aquilo que desejou ver na imagem. Muitas vezes, revela dificuldades de atenção, discernimento e necessidades de o receptor exercitar sua observação para conseguir, adequadamente, recriar e relacionar situações.

No tocante às identidades, deve-se notabilizar o fato de que diferente do que se acreditava antigamente, não há uma identidade única e estável. Existem diversas identidades as quais são fragmentadas e até mesmo contraditórias, como afirma Hall (2000),

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2000, p. 13).

A identidade é, portanto, parcela de um amplo processo de constituição de sujeitos

e de coletividades em redes discursivas que marcam a vida de cada um. Pode-se afirmar que identidade é uma posição que se assume e pode variar porque implica sempre em fazer escolhas, as quais são mutáveis e fluídas. Destarte, o sujeito é constituído por várias identidades, as quais podem ser provisórias e até mesmo contraditórias a julgar serem construídas na diferença: de gênero, raça, etnia, profissão ou religião, entre outras. Os conceitos de identidade e diferença possuem uma relação de estreita dependência, sendo inseparáveis.

## 2 | OBJETIVOS

Os objetivos são:

- Verificar de que forma os estereótipos sociais, trazidos pelo senso comum ao longo da história, são representados no cinema, haja vista, este auxiliar a constituir ou representar a visão que temos do mundo e dos papéis sociais.
- Observar como se dá a (re)construção das identidades do negro na obra.
- Reconhecer as representações sociais;
- Contribuir para os estudos interdisciplinares.

## 3 | METODOLOGIA

A hipótese que norteou nosso caminho foi que ao trabalhar com a análise da (re) construção da identidade e da representações sociais de determinados segmentos sociais de uma obra fílmica é possível desconstruir certos paradigmas de que o cinema é apenas arte. Sim, as questões de arte e de estética do filme devem consideradas, mas não só elas, afinal, segundo Rocha (2013, p.26),

ele é um produtor cultural, senão prática cultural, cuja existência dá-se no interior de meios sociais específicos, introduzindo a possibilidade de (re) produzir representações da sociedade que, por sua vez, reforçam, formam ou alteram visões de mundo aos olhos do público espectador.

A fim de alcançarmos os objetivos propostos, optamos pela realização de uma pesquisa de abordagem qualitativa. Segundo Bogdan e Biklen (1982), “A investigação qualitativa é descritiva” (p.48) e “os investigadores qualitativos interessam-se mais pelo processo do que simplesmente pelos resultados ou produtos” (p. 49).

A pesquisa é de natureza bibliográfica centrada nos estudos de Moscovici (2004), de Jodelet (2002), Hall (2000) e a pesquisa documental do filme mencionado.

Cabe ressaltar que segundo Moscovici (2004) nas representações, os estereótipos são tratados como memórias ou combinação de fatos verificados, os quais podem ser considerados como modelos calcados na sociedade, que podem ser matizes de uma

deformação social, por exemplo, rotulando todos que exercem a profissão, como é o caso do advogado.

## 4 | RESULTADOS E DISCUSSÃO

Num primeiro momento esboçaremos algumas reflexões teóricas a respeito das Representações Sociais e do cinema, para posteriormente adentrarmos nas questões pertinentes à construção da identidade.

Para Costa (1989, p.23), “cinema é, simultaneamente, narração e representação e pode ser visto como um dispositivo de representação com seus mecanismos, e sua organização dos espaços e dos papéis”. A linguagem cinematográfica articula, dessa maneira, um tempo-espaço que tem como ponto de referência o real, o que permite criar no público-leitor um sentimento de identificação.

Stam (2003, p. 305) propõe uma abordagem a respeito das representações no cinema, focalizada nas vozes e nos discursos, pois para ele o cinema é “um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente localizados”. Destarte, é possível compreender como estereótipos e imaginários sociais se produzem ou manifestam na narrativa fílmica, haja vista o cinema ser produtor de discursos, capaz de não apenas refletir a realidade, mas também instituir visões sobre ela.

De acordo com Pimentel (2011, p.102) a interpretação de uma imagem cinematográfica é:

dizer o sentido que ela tem para o receptor; não é se entregar a generalidades, a impressões primeiras ou mesmo a metáforas, a associações de dados já adquiridos sem que haja algum tipo de correspondência ao que está disponível na imagem. Se isto ocorre, a ponto de descaracterizá-la, temos indícios de certa deformação perceptiva, isto é, o receptor viu apenas aquilo que desejou ver na imagem. Muitas vezes, revela dificuldades de atenção, discernimento e necessidades de o receptor exercitar sua observação para conseguir, adequadamente, recriar e relacionar situações.

Portanto, a importância do trabalho com narrativas cinematográficas nas salas de aula em todos os níveis de ensino é indiscutível a fim de propiciar espaços e condições de aprimoramento do olhar para as condições de produção e para o reconhecimento dos estereótipos, representações sociais e ideologias veiculadas, assim como para a (re) construção das identidades culturais. Cabe ressaltar que todo filme é um produto de uma linguagem com regras técnicas e estéticas que podem variar conforme as opções dos realizadores.

Segundo Rocha (2013, p. 24)

Visões de mundo dizem respeito às representações coletivas e individuais de aspectos do mundo que se concretizam na sociedade por intermédio do discurso – uma vez que a linguagem está onipresente nos domínios do



público e do privado, há a possibilidade de fusão entre os dois campos pelo e no discurso, assim visões de mundo coletivas tornam-se individuais e vice-versa (MOSCOVICI, 2010) –; e são influenciadas pelos momentos de transição social, histórica e cultural situados, assim como são orientadas e determinadas de acordo com a posição que o sujeito ocupa na hierarquia social e sua operacionalização na práxis. Ou seja, visões de mundo, na qualidade de representações sociais estabelecidas no discurso, são indissociáveis das mudanças sociais.

Um exemplo clássico a ser mencionado diz respeito à prática adotada em muitas cidades brasileiras de remunerar algumas pessoas nas ruas para guardar seus veículos. Pelo discurso “quer que cuide de seu carro?” e pela prática de, no retorno, o proprietário do veículo gratificar aquele que “cuidou” instituiu-se uma prática e uma representação social. Com as mudanças sociais em algumas capitais essa relação teve algumas alterações, transformando as representações sociais: os chamados “flanelinhas” instituíram um determinado valor, às vezes mais caro que os estacionamentos, para “cuidar” dos veículos e com a escassez de vagas em locais públicos, as pessoas se tornaram obrigadas a pagar esse valor. Ou seja, o que antes era uma gorjeta, tornou-se obrigatório e mais frequente.

De acordo com Ramalho e Resende,

O discurso figura na representação do mundo material, de outras práticas sociais ou em representações autoreflexivas da própria prática particular. Essas representações particulares de aspectos do mundo se realizam discursivamente e variam conforme as diferentes perspectivas ou posições do sujeito nas práticas sociais. (RAMALHO; RESENDE, 2011, p. 177)

A teoria das Representações Sociais trata da produção dos saberes sociais. Cumpre salientar que o conceito de representação foi concebido por Emile Durkheim (1978). Moscovici (2004) resgata a ideia de representação coletiva presente em Durkheim e a integra no campo de pesquisa da psicologia social, onde desenvolve o conceito de representações sociais, considerando as relações entre o conhecimento do senso comum e o comportamento humano a partir de uma perspectiva coletiva, mas sem invalidar as complexidades individuais. As representações sociais são as maneiras como a sociedade visualiza o indivíduo, elas nascem em determinado local, mas não necessariamente permanecem apenas nele, elas podem migrar e se transformar com o passar do tempo e com a realidade vivida em cada estrutura social.

Para Moscovici (apud REIS; BELLINI 2001, p.150) “as representações conservam a marca da realidade social onde nascem, mas também possuem vida independente, reproduzem-se e se misturam”. A representação é a maneira de classificarmos o que vemos em categorias e nomes. Ainda conforme Moscovici (2004) o propósito de todas as representações é tornar familiar algo não familiar isso exprime que o indivíduo precisa conhecer o objeto ou sujeito para representar. Dessa forma, o autor assegura serem dois os processos geradores das representações sociais, a saber: Ancoragem e Objetivação.

Ancorar significa “classificar e dar nome a alguma coisa. Coisas que não são classificadas e que não possuem nomes são estranhas, não existentes e ao mesmo tempo ameaçadoras” (MOSCOVICI, 2004, p. 35). A objetivação tem por finalidade exteriorizar o conhecimento abstrato do sujeito. Para Moscovici (2004, p. 36) “objetivação transforma algo abstrato em algo quase concreto, transfere o que está na mente em algo que exista no mundo físico”. É o transformar algo que não é familiar em familiar.

Fundamentada nas concepções de Moscovici, Jodelet (2002, p. 4-5) elabora um conceito para a teoria das representações sociais, a qual define como “é uma forma de conhecimento, socialmente elaborado e compartilhado, que tem um objetivo prático e concorre para a construção de uma realidade comum a um conjunto social”. São, portanto, sistemas de representação que expressam nossa relação com o mundo e com o outro.

Justifica-se, dessa forma, analisar a obra cinematográfica sob o viés da teoria das representações sociais, podendo estas possuírem:

uma dimensão histórica e transformadora; junta aspectos culturais, cognitivos e valorativos, isto é, ideológicos; está presente nos maíoi e nas mentes, se constitui na realidade presente nos objetos e nos sujeitos (GUARESCHI, 1996, p. 26)

As considerações acerca das representações sociais nos estudos culturais encontram-se concentradas nas questões relacionadas à identidade. Hall (2006), por exemplo, defende que todas as identidades se localizam no espaço e no tempo simbólicos e estão profundamente envolvidas, assim como também são formadas e transformadas, no processo de representação. As identidades culturais, por assim dizer, seriam como comunidades imaginadas, capazes de manipular no indivíduo um sentimento de identificação e de pertencimento.

No tocante às identidades, deve-se notabilizar o fato de que diferente do que se acreditava antigamente, não há uma identidade única e estável. Existem diversas identidades as quais são fragmentadas e até mesmo contraditórias, como afirma Hall (2000),

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2000, p. 13).

As identidades não são qualidades inerentes às pessoas, mas construídas por meio das práticas discursivas específicas. Sendo assim, tanto a identidade quanto a diferença são concebidas por meio de atos da linguagem. “Elas têm que ser ativamente produzidas, não são criaturas de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que a fabricamos no contexto das relações culturais e sociais”. (SILVA, 2012, p. 76).

De acordo com Hall (2000), há três diferentes concepções de identidade que se relacionam às visões de sujeito ao longo da história. A primeira é denominada identidade do sujeito do Iluminismo, a qual denota uma visão individualista de sujeito, definido pela centralização e unificação, em que prevalece a capacidade de razão e de consciência. Dessa forma, o sujeito permanece como tal durante toda sua vida.

A segunda concepção diz respeito à identidade do sujeito sociológico e considera a complexidade do mundo moderno, reconhecendo que o núcleo interior do sujeito é constituído na relação com outras pessoas, cujo papel é de mediação da cultura. Assim, o sujeito é, a um só tempo, individual e social; é parte e é todo.

A terceira concepção de identidade é do sujeito pós-moderno, o qual não tem uma identidade fixa, mas formada e transformada constantemente, sentindo a influência das formas como é representado ou interpretando-nos e pelas diversas estruturas culturais de que toma parte. A noção de sujeito assume contornos históricos, e o sujeito aglutina identidades diferentes em diversos contextos. Portanto, é inviável a separação de identidade, sociedade e cultura.

o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um eu coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo constantemente deslocadas. (HALL, 2000, p.13).

À vista disso, a identidade é algo em contínuo processo, infindavelmente inacabado, e que se revela por meio da consciência da diferença e confronto com o outro, pressupondo dessa forma a alteridade.

O filme de terror *Corra*, escrito e dirigido pelo comediante Jordan Peele, foi às telas em 2017. Nesta obra Chris é o ator principal, um dos personagens de identidade posta em prova, assim como outros personagens da trama, Georgina a cozinheira “Minha mãe adorava cozinhar então deixamos uma parte dela aqui” (CENA FÍLMICA, 2017), Walter, o jardineiro, e Logan King único convidado negro para a reunião na casa dos Armitage.

Este é o primeiro filme de Peele, que surge com um tom de suspense/terror, tratando de fatos sociais e identidades. Nesta narrativa cinematográfica, nos remete a fatores curiosos na qual a figura do negro tem uma inversão em relação ao homem branco. Neste longa-metragem a questão branco/negro é produzida com riqueza de detalhes, (HALL, 2013, p. 375) “ao indagar se esse jogo não estaria sendo novamente realizado à custa do vasto silenciamento acerca da fascinação ocidental pelos corpos de homens mulheres e de etnias”. O sociólogo Gilberto Freyre faz uma descrição da escravidão do Brasil, retratando-a, mas, se todos os países escravocratas tivessem tido outra atitude e não essa seria então como ele descreve, “Gilberto Freyre descreveu um Brasil que, se era imaginário em certo nível, em outro, era real. Mas, como seria gostoso se fosse verdade por inteiro, condição de todos terem sido senhores...” (FREYRE, 2006, p. 22).

Cuidadosamente outro ponto a ser destacado é a construção das cenas a qual enfatiza o contraste negro/branco, no livro *Narrativa Cinematográfica* diz, “Embora o roteiro cinematográfico possa ser óbvio, geralmente não é; ele manipula nossas emoções, revelando os personagens e o enredo sem que o percebermos de imediato” (VAN SIJLL, 2017, p. 14), estes são os pontos chave para o destacados nas cenas em que o diretor está deixando em evidência, como as primeiras imagens em que Chris faz a barba usando espuma de barbear branquíssima, um contraste com sua pele negra, afirma Duarte (2002, p. 39), “os sistemas de significação”, ou seja, “câmera, iluminação, som e montagem”, concomitantemente Codato (2010, p. 53-54), “a câmera é essa ‘máquina’ que permite (re) materializar o corpo e simbolizar o olhar, fazer dele essa ‘porta de entrada da significação’ apontada pelo pensador”.

A etnia é retratada nesta obra cinematográfica, haja vista por ser um filme produzido em um país que tem um número significativo de negros onde as hierarquias étnicas sempre foram um fator devido a globalização.

‘Etnicidade’, que frequentemente resultam da globalização desigual ou da modernização falha. Essa mistura explosiva revaloriza seletivamente os discursos mais antigos, condensando numa combinação letal aquilo que Hobsbawm e Ranger (1993) denominaram ‘a invenção de tradição’ (HALL, 2013, p.63).

Bauman (2005, p. 18) nos diz em seu livro *Identidade* que “a identidade é um monte de problemas, e não uma campanha de tema único, é um aspecto que compartilhe com o número muito maior de pessoas”, para Hall (2006, p. 7) “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno”. Por sua vez, Hernandez (2008, p.18) afirma “Os africanos são identificados com designações apresentadas como inerentes às características fisiológicas baseadas em certa noção de etnia negra”; neste filme é isto que ocorre, o branco envelhece perde suas habilidades físicas e, é por meio do processo desenvolvido pela família Armitage que eles mantêm o ciclo da vida mesmo que em um corpo negro devido o que Hernandez diz (2008, p. 18), “aproximando por analogia o desconhecido ao conhecido considera-se que a África não tem povo, não tem nação nem Estado; não tem passado, logo não tem história”. Acrescenta Moscovici:

Enquanto essas representações, que são partilhadas por tantos, penetram e influenciam a mente de cada um, elas não são pensadas por eles; melhor, para sermos mais precisos, eles são re-pensados, re-citados e re-apresentados (MOSCOVICI, 2009, p. 37).

Este processo Roman Armitage explica no filme, a satisfação de poder continuar a sua existência:

'Existe algo mais belo do que o nascer do sol? / Você foi escolhido por causa de suas vantagens físicas que usufruí durante a vida inteira. Com seus dons inatos e nossa determinação podemos fazer parte algo maior. Algo perfeito, o procedimento coagula é um milagre feito pelo homem. Vem sendo desenvolvido por nossa ordem há muitos anos e muito recentemente ela foi aperfeiçoada por alguém que é sangue de meu sangue. Eu e minha família temos a honra de oferecê-lo como um serviço aos integrantes de nosso grupo. Não desperdice sua força, não tente resistir. Não se pode evitar o inevitável. E quem sabe? Talvez um dia você aprecie ser um integrante da família, contemple o coágulo' (CENA FÍLMICA, 2017).

No que se refere a este processo de continuação, Hall diz (2006, p. 09) “identidades modernas estão entrando em colapso, o argumento se desenvolve da seguinte forma. Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX”, esta transformação baseada no filme é como um empréstimo de corpo, a transformação ocorre, mas por trás de tudo continua a escravidão: Chris pergunta: -“*Por que nós? –Por que os negros?*”. Para Hall (2013, p. 80) “uma vez que ‘negro’ –antes um epíteto negativo –tornou-se um termo de identificação cultural positivo”. O autor ressalta “estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. [...] algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito” (HALL, 2006, p. 09). Por esta razão o filme retrata uma valorização disfarçada do homem negro, por ser usada sua força antes para trabalhos pesados, em que sua potência era útil. Hoje a força, as qualidades específicas que esse povo tem, e por ainda não ter o valor merecido de um “branco”, ele pode ser substituído, que não fará falta na sociedade de acordo com o filme, como o caso do personagem André Hayworth, que após o coágulo passa a ser Logan King, e só é reencontrado devido os questionamentos de Chris.

A narrativa do filme se dá com um negro perdido em um bairro de classe média no Sul do Estados Unidos: “*estou me sentindo um peixe fora d’água [...] isso aqui é um labirinto, cara*”, estas frases são ditas por André Hayworth, antes de ser dado como desaparecido, este labirinto já é planejado para que ele desapareça em um lugar onde ninguém vai se importar com um negro que desaparece, e é Chris juntamente com seu amigo policial *Rod*, que descobrem sua verdadeira identidade, e é este o primeiro negro que desaparece segundo a narrativa do filme.

Na cena em que André é imobilizado, o sequestrador está usando uma máscara de ferro, dando uma chave de braço em um negro para imobilizar, este estava perdido em um bairro, no decorrer do filme a mesma chave de braço se repete quando Chris está na casa de Rose, e durante o jantar o irmão dela questiona Chris devido seu porte físico “forte”. Outra cena semelhante é quando Chris tenta fugir da casa dos Armitage pouco antes da cirurgia para o transplante, Jeremy segura com a mesma chave de braço, revelando então que é ele que comete o sumiço com os negros; outra característica de ligação dos fatos é com a cena inicial com a final, quando Chris está fugindo da casa, ao entrar no carro ele tira do banco uma máscara de ferro, usado pelo raptador de negros.

O diretor constrói o filme com uma narrativa de fatos, cenas, tudo detalhado, tanto que, em uma primeira vez não conseguimos observar a ligação e relação entre uma e outra cena como mencionado acima, mas, a partir de uma segunda leitura tudo faz sentido. Nesta cena inicial em que o primeiro negro é imobilizado, ele é levado em um carro branco contraste branco/negro, esta é a especialidade do filme o contraste branco/preto, que nos faz refletir as diferenças características de racismo implícitas que vão surgindo no decorrer dos fatos, explícito quando ao ser realizado o bingo, em que Chris é o prêmio.

Jordan Peele inicia *Get out*, com a música *Sikiliza Kwa Wahenga* de *Childish Gambino*, ponto importante para a construção, pois a música escolhida na abertura tem forte presença desta figura negra, sob o mesmo ponto de vista Van Sijll (2017, p. 134), “A letra de uma canção pode funcionar como a voz de um personagem. Ela é capaz de revelar seus pensamentos íntimos de um modo mais interessante do que uma simples cona de alguém falando”. Como o fez Peele na escolha da trilha sonora, sendo um dos pontos chave deste filme, remete ao roteiro que segue o filme, negro, sexualidade, para que haja uma construção adequada entre música e imagem. A trilha sonora é de origem *Suaíle*, africana muito usada na República Dominicana do Congo, que significa, *Runrun/Sikilizakwawahenga / Correr corrida / Ouça os antepassados*. Outro estilo de música que compõe o filme é o *Hap*; pelo senso comum (JODELET, 2018, p. 429) “concernem ao conhecimento dito de senso comum, utilizado na experiência cotidiana”, o *Hap* é música que os negros ouvem e cantam, e para retratar este ponto o diretor faz muito bem esta relação. De forma muito bem adequada cada cena do filme tem sua trilha sonora e suas características.

Trazendo para realidade brasileira o *Hap* (O RAP NACIONAL NA SOCIEDADE DE CONSUMO) “tem se esforçado na tentativa de denunciar e buscar soluções para fatores que tendem a paralisar a pretensão de progresso neste país tal como, a pobreza, a violência, a discriminação racial”, *Childish Gambino* cantor americano, com a música *Redbone* lançada em 2016, *Daylight, I wake up feeling like you won't play right / O Luz do dia, eu acordo sentindo que você não vai tocar direito*, o cantor nos trás esta realidade mesmo que seja para dar ênfase neste estereótipo; a esperança que o negro tem na justiça.

Para além desta realidade o filme começa com uma imagem noturna em que um poste de luz “passa uma ideia de que para tudo tem uma luz, ou seja, “que haverá uma no fim do túnel” (Grifo meu).

A narrativa tem a duração de aproximadamente dois dias, no principal dia em que chegam os convidados “Branços”, para o encontro existe um contraste muito curioso em cada um vermelho/azul, praticamente, porque todos estão usando uma peça de roupa vermelha ou um detalhe, como um lenço, uma gravata, um objeto, e as mulheres estão usando batom muito vermelho, para contrastar com Chris, que está com uma camisa azul, quadros em paredes que vão deixando subentendido o fim de Chris. Podemos fazer uma relação das cores de acordo com El País (2016), foi a partir das eleições de 1996

que iniciou a divisão de vermelho para os republicanos e os democratas com a cor azul, ainda Fernandes relata (MUNDO TERRA), que o republicano é de características “branco, religioso, favorável ao capitalismo e às reduções de impostos”. Para Bezerra (2016) os republicanos têm como objetivo, defender as ideias relacionadas ao conservadorismo, a qual se preserva a moral e os bons costumes da sociedade, assim como no campo social são opositores a união homo afetiva e ao aborto, partido do atual presidente, Donald Trump. Por sua vez os democratas (FERNANDES, MUNDO TERRA), “O Partido Democrata leva em conta bandeiras de movimentos sociais, como a dos negros afro-americanos, dos gays, dos imigrantes latinos etc. De acordo com Bezerra (2016), os democratas defendem os movimentos sociais, estão sempre em favor dos menos favorecidos. Barack Obama foi um dos presidentes mais conhecido e recente do partido, o qual é citado no filme por Rose e seu pai por Obama ser negro.

Podemos destacar o detalhe em que ocorreu o bingo na casa dos Armitage, em que Chris foi leiloado aos convidados, sendo que cada convidado tinha o seu interesse para com Chris, ou seja, um por ele ter o porte físico forte, outro por não ter mais a disposição de quando jovem o outro por que não tinha mais a visão e desejava ver o mundo como Chris a via; o Bingo se deu bem como no tempo dos escravos Casa-Grande a frente Senzala aos fundos, e o negro em exposição para o novo dono de seu corpo. Esta citação nos leva a atender muitas circunstâncias em que o negro é inserido:

Mesmo quando uma pessoa ou objeto não se adequam exatamente ao modelo, nós o forçamos a assumir determinada forma, entrar em determinada categoria, na realidade, a se tornar idêntico aos outros, sob pena de não ser nem compreendido nem decodificado (MOSCOVICI, 2009, p. 34).

Questão do racismo implícito, antes do casal sair em destino a casa dos pais de Rose, Chris questiona sobre ele ser negro, mas ela diz que eles não ligam e para afirmar o que diz Rose (CENA FÍLMICA, Get out, 2017), “meu pai teria votado no Obama uma terceira vez”, depois o pai de Rose refaz esta afirmação. Outras cenas neste contexto é a questão do esportista Jesse Owens<sup>1</sup>, que venceu o avô de Rose em 1936, a primeira questão que o pai de Rose menciona é (CENA FÍLMICA, Get out, 2017), “aparece esse cara negro e o contradiz diante de todo mundo”. Para fundamentar esta cena Hall descreve:

Existem as forças dominantes de homogeneização cultural, pelas quais, por causa de sua ascendência no mercado cultural e de seu domínio do capital, dos ‘fluxos’ cultural e tecnológico, a cultura ocidental, mais especificamente, a cultura americana, ameaça subjugar todas as aparecem, impondo uma mesmice cultural homogeneizante (HALL, 2013, p.50).

No filme em que um convidado da família diz, “Negro está na moda”, seu interesse por esta raça é a o status do momento, pois como diz ele, “Pele clara foi a preferência

<sup>1</sup> Jesse Owens (1913-1980) nasceu no Alabama, no mesmo ano e estado que Rosa Parks. Filho de um humilde plantador de algodão, décadas atrás, em 1936, ele orgulhosamente conquistou quatro medalhas de ouro na 11ª edição dos Jogos Olímpicos, realizada em Berlim, durante o governo de Hitler (CULTURA DA PAZ).

nos últimos 200 anos, mas agora o pêndulo mudou a ciclo negro está na moda” (CENA FÍLMICA, 2017). Afirmando este pensamento a teoria expõe (PÉTRÉ-GRENOUILLEAU, 2009, p. 12) “os empregos figurados da ideia de escravidão também contribuem para torná-la ainda mais enigmática; assim, podemos ser ‘escravos’ das nossas paixões, dos preconceitos coletivos e até da moda”; (HALL, 2013, p. 215) “Porque ‘negro’ antes significava tudo que devia ser menos respeitado, agora pode ser afirmado como ‘lindo’, a base de nossa identidade social positiva, que requer e engendra respeito entre nós”. Todos esses acontecimentos nos levam a pensar como Pétré-Grenouilleau (2009, p. 17), “para compreendermos a existência da escravidão, teríamos de nos remeter às paixões mais extremas do homem e à sua vontade de dominar”, assim como o processo da psicanálise que é usado como fio de ligação neste processo que a família Armitage desenvolveu para continuar o ciclo da vida.

Afro-americano é uma questão que o próprio personagem do filme *Hiroki Tanaka* põe em questão esta identidade: *O que você acha de ser afro-americano? / Tem vantagens ou desvantagem no mundo contemporâneo?* Este comentário deixa Chris em uma situação constrangedora o único negro ao meio de brancos, haja vista que ser afro-americano implica em muitos fatores como diz Marquese (2004, p. 304), “de acordo com essa visão, o negro teria sido despojado culturalmente de suas raízes africanas, e ‘forçado a se aculturar ao modo de vida e pensamento de seu opressor branco’”, para dar ênfase a esta questão, Marquese discorre (2009, p. 304), “os estudiosos que defendiam a ‘tese da sobrevivência’ das formas culturais africanas no Novo Mundo postulavam a capacidade que os negros tiveram para sobreviver à opressão branca, mantendo relativamente intactas suas expressões culturais trazidas da África”.

‘Negro’ se tornou a descrição mais comum dos afrodescendentes, enquanto os asiáticos tenderam a voltar a usar termos de identificação étnica específicos. Daí a atual descrição anômala – ‘negro asiático’ – que combina ‘raça’ e ‘etnicidade’ (HALL, 2013, p. 79).

Ser afrodescendente em um país como Estados Unidos requer mais cuidado devido a cultura que o país possui (MARQUESE, 2009, p. 305), “o peso do escravismo para a compreensão das culturas afro-americanas, em especial o papel que os escravos desempenharam na criação de novos valores, instituições e formas culturais”, estas transformações são importantes, mas, não quer dizer que seja compreendida pela população conservadora.

## 5 | CONCLUSÕES

Neste trabalho pudemos observar a construção e a (re) construção de novas identidades, e estereótipos muito presente em nosso dia a dia, e que são retratados por meio do cinema, o estudo deste trabalho está centrado na figura do negro, como ele é



visto e representado por meio do filme *Get out*. Obra apresentada pelo cinema, que por sua vez, é considerado a sétima arte, assim podemos usufruir desta “arte”, para que com ela possamos trabalhar os mais variados assuntos principalmente no ambiente escolar, como, por exemplo, a importância de observarmos o racismo implícito e explícito presente na obra. Constatamos também que é através dele que são propagadas as mais diferentes formas de estereótipos, e questões sociais.

Constatamos ao longo da pesquisa, com as teorias de Hall (2006) e Bauman (2005), de como são representadas as questões de identidade, e como ela sofre mudanças constantemente mediante o meio social; Moscovici (2009) nos faz refletir como ocorrem as representações sociais, as quais foram retratadas na obra, pelo viés político e social americano, que Jordan Peele (2017) apresenta na narrativa do filme.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.

BEZERRA, Katharyne. Republicanos e democratas. **Terra Educação**. 11 nov. 2016. Disponível em: <<https://www.estudopratico.com.br/democrata-e-republicano-diferenca-dos-maiores-partidos-dos-eua/>>: Acesso em: 25 Jun. 2019.

DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**: 2. Ed. 128p. - Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FERNANDES, Cláudio. Partido Republicano e Partido Democrata nos EUA. **Mundo Educação**. jun. 2008. Disponível em: <<https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historia-america/partido-republicano-partido-democrata-nos-eua.htm>>: Acesso em: 28 jun. 2019.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & senzala**: 51ª ed. ver. – São Paulo: Global. 2006.

GUARESCHI, Pedrinho. **Representações Sociais**: Alguns Comentários Oportunos. *In*: Nascimento-Schulze. C. M. (Ed). *Novas contribuições para a teorização e pesquisa em representação social*. Florianópolis, Brasil: Imprensa universitária: Universidade de Santa Catarina. 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 8. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade na pós-modernidade**: 11. ed. - DP&A. Rio de Janeiro. 2011.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidade culturais / Stuart Hall: 2. ed. - Belo Horizonte: Editora UFMG. 2013.

HALL, Stuart. **Identidade cultural**. Trad. Vanderli Silva. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina/SEC, 1999.

HALL, Stuart. *The Work of Representation*. *In*: Vanderli Silva. **Representation, Cultural Representations and Signifying Practices**. Londres/Nova Deli: Thousands Oaks/Sage, 1997.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula**: 2. Ed. rev. - São Paulo: Selo Negro. 2008.

JODELET, Denise. **As representações sociais**. Rio de Janeiro, UERJ, 2001.

MARQUESE, Rafael de Bivar. **História, antropologia e a cultura afro-americana: o legado da escravidão**. Estudos Avançados 18 (50), 2004. p. 303-308. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a26v1850.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2019.

MARTINS, Rosana. **O rap nacional na sociedade de consumo**. USP. p. 1-21. Disponível em: <<http://www.usp.br/nce/wcp/arq/textos/70.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2019.

MATTOS, Kaique. **As mil faces de Childish Gambino**: Biografia - Donald Glover. 2018. (11m17s). 27 mai. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5Zn6fZtXyU4>> Acesso em: 22 mar. 2019.

MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: 6. Ed. – Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes. 2009.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso?** Revista da ABPN, vol. 4, n. 8, 2012.

NASCIMENTO-SCHULZE, C. (org.). **Novas Contribuições para a Teorização e Pesquisa em Representação Social**. Florianópolis: [s. n.], 1996. Coletâneas da ANPEPP, p. 9-30.

NICOLÁS, Alonso. **Por que os republicanos são vermelhos e os democratas são azuis? El País**. Washington, 09 nov. 2016. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/06/internacional/1478426057\\_894111.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/06/internacional/1478426057_894111.html)> Acesso em: 26 mai. 2019.

NOGUEIRA, Izildinha Beatriz. **Significações do corpo negro**. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998.

OWENS, Jesse. **Vencendo a si próprio**. Disponível em: <[http://www.culturadepaz.org.br/media/escritos/jesse\\_owens\\_vencendo\\_a\\_si\\_proprio.pdf](http://www.culturadepaz.org.br/media/escritos/jesse_owens_vencendo_a_si_proprio.pdf)>. Acesso em: 26 de mai. 2019.

PÉTRÉ-GRENOUILLEAU, Oliver. **A história da escravidão**. - São Paulo: Boitempo. 2009.

PIMENTEL, L. S. L. **Educação e cinema**: dialogando para a formação de poetas. São Paulo: Cortez, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

VAN SIJLL, Jennifer. **Narrativa cinematográfica**: contando história com imagens em movimento: as 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer / Jennifer Van Sijll. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) et al. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

## AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO E DO FEMINISMO EM AGNÈS VARDA: *UMA CANTA, A OUTRA NÃO*

Data de aceite: 01/03/2021

**Ana Carolina de Oliveira Souza**

Graduanda em Comunicação Social -  
habilitação Jornalismo, UFRJ

**RESUMO:** O principal objetivo da pesquisa é entender a influência do feminismo na libertação e a autonomia de grupos sociais que são oprimidos e excluídos pelo mercado audiovisual por questões de padrões estéticos, *status quo*, etnia, cultura e gênero, com foco na representação da mulher. A realização desse objetivo se fundamentará na representação do feminino no filme *Uma canta, a outra não*, de Agnès Varda ao se propor a compreender as escolhas de construção de personagem, narrativa da história e construção imagética.

**PALAVRAS-CHAVE:** Feminismo, representação, Agnès Varda.

**ABSTRACT:** The main objective of the research is to understand the influence of feminism on the liberation and autonomy of groups which are oppressed and excluded by the audiovisual market for reasons of aesthetic standards, status quo, ethnicity, culture and gender, with a focus on women's representation. The achievement of this objective will be based on the representation of the feminine in the film *One sings, the other doesn't*, by Agnès Varda when proposing to understand the choices of character construction, storytelling and imagery construction.

**KEYWORDS:** Feminism, representation, Agnès Varda

### 1 | INTRODUÇÃO

“A liberdade é uma luta constante”, essa frase de Angela Davis (2018) e título de um de seus livros, exemplifica a luta das mulheres no feminismo. Desde pequenas, somos moldadas dentro de casa, mas também somos construídas através dos arquétipos da mãe, da filha ou da mulher dócil. O feminismo procura criticar esses arquétipos, que são construídos para simplificar as individualidades.

Desde o princípio, o feminismo procurou a igualdade, lutou por liberdade: “A primeira fase do feminismo tinha como eixos a educação das mulheres, o direito ao voto e a igualdade no casamento, em particular o direito das mulheres casadas a dispor de suas propriedades” (BIROLI E MIGUEL, 2014). O foco do feminismo foi a instalação da igualdade de direitos entre homens e mulheres. Direitos que representariam a base para que se pudesse ser considerado cidadão. Desse modo, “lentamente, os códigos civis passaram a afirmar a igualdade de direitos entre os cônjuges. Com isso, o feminismo foi obrigado a focar mecanismos menos evidentes de reprodução da subordinação das mulheres”, afirmam Biroli e Miguel (2014). Com esses avanços, o feminismo começou a focar nas questões vinculadas à sexualidade e aos direitos

reprodutivos. Também segundo os autores “ao mesmo tempo, as formas de subalternização que continuavam em operação na família, na política, na escola e no trabalho, a despeito dos avanços na legislação, passaram a ser esquadrihadas” (BIROLI E MIGUEL, 2014)

Em sua segunda onda, o feminismo priorizou as questões da liberdade do corpo e do aborto, questões centrais para a emancipação das mulheres. Simone de Beauvoir (1908-1986), umas das principais autoras européias sobre essa onda, teve grande influência com o seu livro *O Segundo Sexo* (1949). Neste livro, ela escreveu “Não se nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1949), frase que virou slogan do feminismo contemporâneo, estampando camisetas, bolsas, legendas de fotos.

O livro *A Mística Feminina* (1963) da americana Betty Friedan (1921- 2006), também teve grande influência sobre essa onda. Segundo Biroli e Miguel (2014):

A Mística Feminina grande sucesso editorial, analisa a infantilização a que as mulheres são submetidas, a fim de se adequarem aos únicos espaços que a sociedade está disposta a dar a elas, o de esposas e donas de casa submissas a um marido que as comanda. Delas, não se espera nem iniciativa nem criatividade nem liderança: “para uma garota, não é inteligente ser muito inteligente (MIGUEL e BIROLI, 2014).

A obra foi considerada pela crítica com apenas um de viés de classe - somente para mulheres de classe média branca. A teoria da infantilização não se aplica a mulheres operárias, por exemplo. Mesmo assim, a obra conseguiu adesão de muitas mulheres de classe média que se identificavam com essa forma de submissão. Mesmo com suas limitações, essas duas obras trouxeram reflexões de quem eram as mulheres, onde elas estavam e onde poderiam chegar.

Nos anos 1980, a crítica pós-modernista da ciência ocidental introduziu o paradigma da incerteza no campo do conhecimento segundo Narvaz e Koller (2006). Por causa disso, começa a surgir o questionamento sobre o próprio feminismo, trazendo reflexões sobre as questões de gênero e a própria divisão binária homem-mulher:

Surge, assim, a terceira fase do feminismo [...], cuja proposta concentra-se na análise das diferenças, da alteridade, da diversidade e da produção discursiva da subjetividade. Com isso, desloca-se o campo do estudo sobre as mulheres e sobre os sexos para o estudo das relações de gênero (NARVAZ e KOLLER, 2006, p. 649).

Narvaz e Koller (2006) apontam que o principal desafio dessa onda “é pensar, simultaneamente, a igualdade e a diferença na constituição das subjetividades masculina e feminina”. Mostrando que a discussão dual pode ter diversos lados e não só a crença limitante de apenas dois gêneros.

No presente momento, vivemos a quarta onda, um movimento digital, que gera reflexões mais amplas e acessíveis ao estarem conectadas através da internet. O denominado Ciberfeminismo “pode ser definido como um conjunto de estratégias estético-

políticas-comunicacionais orientadas à cultura eletrônica, sobretudo a internet e a tecnologia digital” segundo FERREIRA (2015). Um exemplo é o movimento mulheres unidas contra o Bolsonaro, que existe desde as eleições de 2018 e mobilizou milhares de pessoas em manifestações no país inteiro.

A criação da internet possibilitou o acesso a uma gama maior de representações. O que anteriormente era visto em programas de TV, publicidade ou revistas, se tornou maior e mais representativo.

Nas discussões sobre as representações no audiovisual, ainda encontramos uma diferença nítida. Dos 100 principais filmes do ano de 2018, as mulheres representaram apenas 33,1% de personagens principais, segundo o estudo *Desigualdade em 1.200 filmes populares (Inequality in 1,200 Popular Films)* realizado pela USC Annenberg Foundation publicado setembro de 2019.

Quanto a diversidade racial, apenas 16,9% são negros, 5,3% de latinos e 8,2% são asiáticos, sendo os elencos compostos com mais de 60% de pessoas brancas, mostrando uma visão limitada das representações do mundo. Já que elas ocuparam somente 4,5% das cadeiras de direção dos 1.200 principais filmes desde 2007.

Nos 91 anos da premiação do Oscar apenas uma mulher venceu o prêmio de melhor diretor, Kathryn Bigelow pelo filme *Guerra ao Terror*, em 2010. Em nove décadas de entregas do Academy Awards, apenas cinco mulheres foram indicadas à categoria de direção. Isso demonstra o abismo nas questões de gênero em Hollywood, já que as mulheres são mais da metade da população mundial. Por que não criam o prêmio de melhor diretora? Parece que a academia mantém exclusivamente o prêmio de melhor direção para os homens.

O primeiro *blockbuster* protagonizado, de fato, por uma mulher foi o filme *Mulher Maravilha* (2017), que apesar de representar a força das amazonas e a unidade de uma sociedade composta somente por mulheres, reforça o estereótipo motivacional da mulher que só tem forças por causa do amor que sente por um homem. O filme também não apresenta nenhuma discussão sobre raça ou classe, apesar de ser passar na Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Os *blockbusters* independente da discussão sobre qualidade são os filmes que chegam às massas. Logo, as representações escolhidas e feita por esses filmes alcançam uma gama maior de mulheres.

No contexto europeu, há maior diversidade temática, no sentido de que a jornada do herói não é priorizada como no cinema americano. Há uma discussão psicanalítica maior. A imperfeição humana é trazida ao primeiro plano, com filmes como *Elle* (2013), que retrata a questão do abuso sexual e psicológico e da própria sexualidade da mulher.

Já no contexto brasileiro, o melodrama tropical *A Vida Invisível* (2019), narra a vida de duas irmãs na busca da descoberta de quem são em meio a uma sociedade dominada pelo patriarcado, com seus abusos de poder e todas as complicações exercidas sobre a liberdade da vida das mulheres.

Aqui, os filmes se apresentam com um tom mais político, regionalista. O humor

sempre é usado como arma, apesar de qualquer realidade surrealista que estejamos vivendo. Saindo do eixo Rio-SP, que infelizmente ainda detém do maior poder aquisitivo para a indústria audiovisual e o acesso às próprias máquinas, o Nordeste se destaca como polo de produções de menor orçamento, mas de qualidade de narrativa e visuais extremas, como o caso de *Bacurau* (2019), ganhador do Prêmio do Júri no Festival de Cannes deste ano.

## 2 | O FEMININO NA TELA

Se as mulheres não ocupam nem 10% das cadeiras de direção dos 1.200 principais filmes nesses 12 anos, a qualidade na representação na tela sobre o que é ser mulher, também encontra-se equivocada. Como o homem pode representar algo que ele não vive? Eles apresentam apenas a visão do que é o feminino pelo olhar masculino. Essa questão traz a discussão do lugar de fala à tona. A filósofa brasileira ao explicar o conceito se utiliza das palavras de Rosane Borges que afirma que “Pensar lugar de fala é uma postura ética, pois “saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo”. (RIBEIRO, 2017).

Segundo Ribeiro (2017) “assim, entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade”. Logo, o homem deve falar sobre o espaço que ocupa. Seja o espaço da masculinidade ou de alguma outra realidade social a que pertencer.

Para entender as questões de representação e estereótipos da mulher nos meios audiovisuais, será utilizado o conceito de formação de identidades em Stuart Hall:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidade possíveis, com as quais poderíamos nos identificar a cada uma delas – ao menos temporariamente. (HALL, 2000, p. 12 apud BATISTA; RIZZOTTO, 2017, p. 63).

As identidades podem ser variáveis a partir da construção de representação e influência do que o mercado audiovisual decide por retratar em suas histórias. Podemos nos sentir representadas ou não por alguma personagem de determinada série ou filme, mas sabemos que essa construção é social e coletiva.

## 3 | POR QUE UMA CANTA E A OUTRA NÃO?

O filme *Uma canta, a outra não* (*L'une chante, l'autre pas*, 1977), nos apresenta duas personagens principais: Suzanne que representa o estereótipo da mocinha, a mulher casada e comportada e Pauline, a jovem rebelde que não se encaixa nos padrões sociais.

Mas, logo vemos em Suzanne, uma esposa insatisfeita com o relacionamento e, em Pauline, uma mulher forte que busca a independência, mas que não sabe bem qual rumo tomar. Dessa maneira, a diretora Agnès Varda consegue retratar as situações ambíguas do cotidiano.

O filme começa em meados 1962, percorrendo a década de 70 até o início dos anos 80 e traz discussões ainda atuais. De certo, o feminismo causou grandes revoluções na vida de milhares de mulheres, porém em pleno 2019, as discussões abordadas no filme continuam as mesmas: aborto, liberdade sexual e igualdade no casamento.

O enredo do filme inicia-se com Pauline buscando ajudar Suzanne a fazer um aborto, devido a dificuldade financeira que Pauline encontra-se; um casamento falido e dois filhos. Suzanne mente para os pais ao dizer que precisa de dinheiro para uma viagem da escola, mas dá o dinheiro para Pauline fazer o aborto. Declaradamente um filme feminista, Varda coerentemente utiliza do discurso feminista da época para criar a relação entre as personagens:

Sobretudo no feminismo dos anos 1960 e 1970, o afeto, a sexualidade e o corpo foram politizados por meio de manifestações e de testemunhos que permitiriam levar a público as perspectivas das mulheres, em um processo que objetivou, ao mesmo tempo, redefinir as regras do jogo e conscientizar as próprias mulheres (MIGUEL e BIROLI, 2014).

Nesse período, a noção de direito ao corpo foi fundamental em diferentes partes do mundo para o ativismo contra a violência doméstica e o estupro, assim como para a luta pelo complexo de direitos relacionados à reprodução, como o direito ao aborto, segundo Miguel e Biroli (2014).

A construção da relação das personagens também foge aos estereótipos de rivalidade entre mulheres, situação que é construída na maioria dos filmes: ou as mulheres são rivais por causa de um homem, ou a sogra não gosta da nora, ou uma amiga briga com a outra. Nessa película, as duas buscam entender as motivações uma da outra, mesmo que não concordem e que não se encontrem pessoalmente com tanta frequência. É a construção da sororidade em um filme de 1977, tão defendida nos tempos atuais.

Penkala (2014) define o conceito de sororidade como pacto político e ético de irmandade entre as mulheres que despertam práticas a fim de preservar e estimular a proteção, solidariedade e defesa entre as mulheres e, assim, enfrentar o patriarcado. Assim, buscamos utilizar da relação de amizade do filme como um caso de sororidade, refletido em ajuda mútua entre mulheres e não uma relação fabricada em cima de uma competição, a fim de descobrir quem é melhor. Aqui, o objetivo não é ser melhor, é apenas ser, construir uma identidade autêntica.

Apesar da amizade das duas se manter, na maior parte do filme, por distâncias, essa relação nunca é esquecida. A troca de cartas entre as duas ajudam a entender como as mesmas estão se sentindo em relação aos acontecimentos de suas vidas. Pauline viaja



pela França com um grupo de atrizes feministas apresentando seus números em cidades pequenas, chocando o público local. Suzanne volta para o interior da França, consegue uma certa estabilidade financeira e cria seus filhos como mãe solo.

Pauline recusa-se a aceitar a castração imposta pela sociedade patriarcal. Mesmo quando apaixonada e casada, ela não se vê desempenhando o papel de esposa: “No casamento convencional, o controle dos recursos materiais permanece nas mãos dos homens, mesmo que a dedicação e a rotina de que são fruto dependam do trabalho não remunerado doméstico da mulher.” (MIGUEL E BIROLI, 2014).

Esse controle de recursos, tanto materiais, como emocionais, faz com que a personagem sinta-se sem nenhum poder sobre sua vida. Dessa maneira, ela parte em busca de sua jornada pessoal, mesmo estando grávida e amando o seu marido, Pauline escolhe a ela mesma e vai viajar pela França cantando e atuando.

Suzanne procura se desenvolver pessoalmente e profissionalmente buscando criar os filhos da melhor maneira possível. A maternidade sempre foi posta socialmente como a função da mulher:

A ênfase nas experiências singulares dos indivíduos pode ocultar padrões estruturais de opressão. As preferências aprendidas ou adaptativas podem funcionar como dispositivos para acomodar conflitos e reproduzir, com baixo custo, as relações de poder. A valorização da maternidade é um exemplo de como isso se dá. A sobreposição entre mulher e maternidade colaborou, historicamente, para limitar a autonomia das mulheres. (MIGUEL e BIROLI, 2014)

Suzanne transcende essas limitações enquanto busca sua própria identidade apesar da maternidade. Ela não é só mãe, ela também é mulher com suas próprias vontades e desejos.

As representações do feminino na modernidade descendem de toda uma construção histórica e imagética. Quando as mulheres não foram sexualizadas, foram coadjuvantes ou princesas à espera de um salvador. A narrativa de Varda distingue-se das representações comuns sobre as mulheres. Ela prioriza o crescimento pessoal de cada uma, mas também o forte laço de amizade que não é competitivo. E nada poderia ser mais feminista do que a força de duas mulheres unidas, desejando o bem uma da outra, mesmo que não concordem totalmente com as escolhas feitas por cada uma.

## **4 | O OLHAR DE AGNÈS VARDA: A ÚNICA MULHER DO MOVIMENTO NOUVELLE VAGUE**

Agnès Varda foi a única mulher participante do movimento Nouvelle Vague, período do cinema francês iniciado entre 1959-1960. Os nomes associados ao movimento geralmente são Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette, e François Truffaut, sendo Godard e Truffaut os mais conhecidos. O seu marido Jacques

Demy também participou do movimento. O movimento surgiu:

De um contexto externo ao cinema, que refletia uma pesquisa de opinião publicada pelo semanário político e cultural L'Express sobre a juventude francesa em novembro de 1957. O rótulo já tinha sido usado com o mesmo propósito, nesse mesmo período, a respeito do “novo romance” (nouveau roman). A expressão age, assim, como elemento de aglutinação de uma geração de cineastas que realizou o primeiro longa-metragem nos últimos anos da década de 50. Esse deslizamento para o âmbito do cinema deve-se a uma investigação do editor-chefe da revista Cinéma 58, Pierre Billard. (MARIE, 2003, p. 167).

Um filme *Nouvelle Vague* começou a ser associado a diretores mais jovens, com baixo orçamento, feito sem muito planejamento e às pressas. Marie (2003) explica que a expressão atravessa décadas e ultrapassa o aspecto efêmero do momento de sua aparição e que torna-se um estado de “espírito, uma certa desenvoltura, ou até mesmo uma negligência na realização e no acabamento artístico de um filme” (MARIE, 2003).

A artista preocupou-se além da imagem. Os filmes de Agnès Varda sempre apresentaram engajamento político. Suas películas são imagens potentes para os espectadores. O discurso e a história também ganharam relevância.

Segundo Pousa (2007), a atitude documental, termo cunhado por Roger Odin, adotada por Agnès Varda diante das realidades que filma “destaca o fato de a imagem representada ter sido capturada em uma espacialidade e temporalidade particulares que, uma vez capturadas pela câmera, permitem registrar a existência de um material profético.” Ainda segundo esse autor, “a posse dessas imagens apela à veracidade do real” (POUSA, 2007). Em outras palavras, dentro da narrativa ficcional busca-se trazer elementos do real. Como no filme mais conhecido da diretora *Cléo de 5 às 7* (1962), que se inicia com Cléo jogando tarô devido a sua preocupação com uma doença. Varda nos coloca em situações cotidianas e busca uma aproximação com o espectador através da narração. Em diversos filmes, Agnès aparece como narradora fisicamente ou através de sua voz. Ela conduz seus filmes.

No documentário-despedida lançado esse ano *Varda por Agnès* (2019), ela viaja através de suas obras, fazendo uma homenagem a si mesma. Feminista declarada e preocupada com as questões sociais, Agnès nos presenteou com diversas formas de arte, como instalações, performances, fotografias, mas a principal delas foram suas películas que sempre buscaram trazer a mulher para o primeiro plano da tela.

## REFERÊNCIAS

DAVIS, Angela. **A liberdade é uma luta constante**. Organização de Frank Barat; tradução de Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018. 144 p.

FERREIRA, Carolina Branco de Castro. **Feminismo Web: linhas de ação e maneiras de atuação no debate feminista contemporâneo**. Dossiê: percursos digitais: corpos, desejos, visibilidades. Cadernos PAg (44), janeiro-junho de 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

\_\_\_\_\_. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

**Inequality in 1,200 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBTQ & Disability from 2007 to 2018**. Dr. Stacy L. Smith, Marc Choueiti, Dr. Katherine Pieper, Kevin Yao, Ariana Case & Angel Choi. Annenberg Foundation, USC (Universidade do Sul da Califórnia), September 2019.

MARIE, M. **A Nouvelle Vague**. Tradução: Luiz Guilherme Rangei Santos. Significação: Revista De Cultura Audiovisual, 30(19), 165-180, 2003.

MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. **Feminismo e política: uma introdução**. São Paulo: Boitempo, 2014.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. **Metodologias Feministas e Estudos de Gênero: articulando pesquisa, clínica e política**. Psicologia em Estudo, Maringá, v.11,n.3,p.647-654,set/dez 2006.

PENKALA, Ana. **A mulher é o novo preto: pensando identidades a partir das representações arquetípicas de gênero na série Orange is the new black**. Trabalho apresentado IV SIGAM – Simpósio Internacional Gênero, Arte e Memória em novembro de 2014. Pelotas, UFPel, 2014.

POUSA, Laura García. **Los pinceles de Agnès Varda in Metodologías de análisis del film**. Org: Javier Marzal Felici e Francisco Javier Gómez Tarín. Comunicacion 2000. Universidad Autónoma de Madrid, 2007.

RIBEIRO, Djamil. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

RIZZOTTO, Carla Candida; BATISTA, Maiara Carvalho. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 38, p. 60-79, jan./abr. 2017.

ROCHA, Fernanda de Brito Mota. **A quarta onda do movimento feminista: o fenômeno do ativismo digital**. São Leopoldo, Unisinos, 2017.

SANTI, Heloise C.; SANTI, Vilson J. C. **Stuart Hall e o trabalho das representações**. Revista Anagrama – Revista Interdisciplinar da Graduação Ano 2 - Edição 1 – Setembro/Novembro de 2008

UMA CANTA, A OUTRA NÃO (L'une cante, l'autre pas). Direção: Agnès Varda. Intérpretes: Valérie Mairesse e Thérèse Liotard. Roteiro: Agnès Varda. França, 1977, 120 min.

CLÉO DE 5 ÀS 7. Direção: Agnès Varda. Intérpretes: Corinne Marchand e Dominique Davray. Roteiro: Agnès Varda. França, 1962, 90 min.

<http://valkirias.com.br/oscar-de-melhor-direcao-5-mulheres-indicadas-em-90-anos/>. Acesso em 10/11/2019 às 13:30.

<https://cinemacomrapadura.com.br/noticias/558936/apesar-de-avancos-na-representacao-estudo-aponta-para-a-necessidade-de-melhorar-diversidade-de-mulheres-nos-cinemas/>. Acesso em 10/11/2019 às 10:30.

<http://www.cineset.com.br/uma-canta-a-outra-nao-cult-feminista-de-agnes-varda-nunca-foi-tao-atual/>. Acesso em 10/11/2019 às 19:30.

<https://www.youtube.com/watch?v=pxiOsDJAhYE>. Acesso em 10/11/2019 às 21:00

## THE JANE AUSTEN'S "MANSFIELD PARK" (FILM VS NOVEL): A COMPARATIVE APPROACH BASED ON INTERSEMIOTICS OVERALL CONCEPTS

Data de aceite: 01/03/2021

Data de submissão: 15/12/2020

**Priscila Porchat-de-Assis Murolo**

Universidade de Jaén, Departamento de Filologia Hispânica – Jaén, Jaén - Espanha.  
<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4750832E0>

**ABSTRACT:** In Britain society of 19th century, a “good woman” should invest in her domestic “talents” and activities other than those of this scope were not well regarded by the elite of the British community at that time, especially with regard to the authorship of literary texts. Among English writers of the 19th century, Jane Austen became a spokeswoman for the female universe in the literature of that time. Despite having died young and completed only six novels, her works of have been widely discussed and, even after 200 years, there are countless adaptations for films and television. This essay addresses the film adaptation of *Mansfield Park* (1999) by giving a brief account of the author’s biography (Jane Austen); presenting the film plot and characters, contextualizing it historically from the eponymous book of 1814, highlighting the points where the adaptation departs from the original and, obviously, pointing out some conclusions about such counterpoints based on the field of Intersemiotics. *Mansfield Park* (1814) is considered by many scholars to be the author’s deepest narrative. The film adaptation written and

directed by Patricia Rozema departs from the original novel in several respects, emphasizes its themes and ideas in a different approach and achieves something even more updated to the current issues in our society, but without losing the essence of this literary classic. We must receive Rozema’s *Mansfield Park* as an independent work of art based on the Austen’s novel’. Intersemiotic translations resignify the work making it susceptible to different interpretations. We cannot compare the literary transposition of signs to the audiovisual code by pointing out the debts, but by observing that both were able to express the essence of what the author has produced. It is at this intersection of intermediality that Jane Austen’s work remains alive and immortal.

**KEYWORDS:** intersemiotics, translation, novel, film, adaptation

### “MANSFIELD PARK” DE JANE AUSTEN (FILME VS ROMANCE): UMA ABORDAGEM COMPARATIVA BASEADA NOS CONCEITOS GERAIS DA INTERSEMIÓTICA

**RESUMO:** Na sociedade britânica do século 19, uma “boa mulher” deveria investir nos seus “talentos” domésticos e outras atividades que não aquelas desse escopo não eram bem vistas pela elite britânica da época, especialmente em relação à autoria de textos literários. Entre as escritoras inglesas do século 19, Jane Austen tornou-se uma porta-voz do universo feminino na literatura da época. Apesar de ter morrido jovem e ter concluído apenas seis romances, seus trabalhos têm sido amplamente discutidos

e, mesmo depois de 200 anos, são inúmeras as adaptações para o cinema e a televisão. Este ensaio aborda a adaptação cinematográfica de *Mansfield Park* (1999), trazendo um breve relato da biografia da autora (Jane Austen); apresentando a trama e os personagens do filme, contextualizando-o historicamente a partir do livro homônimo de 1814, destacando os pontos em que a adaptação se afasta do original e, obviamente, apontando algumas conclusões sobre tais contrapontos a partir do campo da Intersemiótica. *Mansfield Park* (1814) é considerado por muitos estudiosos a narrativa mais profunda de Austen. A adaptação cinematográfica escrita e dirigida por Patricia Rozema se afasta do romance original em vários aspectos; enfatiza seus temas e ideias em uma abordagem diferente e alcança algo ainda mais atualizado para as questões atuais de nossa sociedade, sem perder, contudo, a essência deste clássico literário. Devemos receber *Mansfield Park* de Rozema como uma obra de arte independente, baseada no romance de Austen. As traduções intersemióticas ressignificam as obras tornando-as suscetíveis a diferentes interpretações. Não podemos comparar a transposição literária dos signos para o código audiovisual a partir dos débitos, mas observando que ambas foram capazes de expressar a essência do que o autor produziu. É nessa intersecção da intermedialidade que a obra de Jane Austen permanece viva e imortal.

**PALAVRAS-CHAVE:** intersemiótica, tradução, romance, filme, adaptação.

## 1 | INTRODUCTION

Jane lies in Winchester—blessed be her shade!

Praise the Lord for making her, and her for all she made!

And while the stones of Winchester, or Milsom Street, remain,

Glory, love, and honour unto England's Jane (KIPLING, 1926).

In Britain society of 19th century, the role of women was relegated to the family, envisioning an advantageous marriage, in search of safety and financial stability. A “good woman” should invest in her domestic “talents” and activities other than those of this scope were not well regarded by the elite of the British community at that time, especially with regard to the authorship of literary texts. The works written by women carried the weight of a society that judged them to be intellectually inferior to those produced by men. Among English writers of the 19th century, Jane Austen became a spokeswoman for the female universe in the literature of that time.

Despite having died young (41 years old) and completed only six novels, the works of Jane Austen have been widely discussed and, even after 200 years, there are countless adaptations for films and television. In such a way, this essay addresses the film adaptation of *Mansfield Park* (1999) by: giving a brief account of the author's biography (the English writer Jane Austen); presenting the film plot and characters, contextualizing it historically from the eponymous book of 1814, highlighting the points where the adaptation departs from

the original work and, obviously, pointing out some conclusions about such counterpoints based on the field of Intersemiotics (PLAZA, 2008).

## 2 | JANE AUSTEN: LIFE AND NOVELS

Jane Austen was born on December 16, 1775, in Steventon, Hampshire, England, to the daughter of George Austen (who served as rector of the Anglican parishes at Steventon and at nearby Deane) and his wife Cassandra. George Austen came from an old, traditional and wealthy family of wool merchants. However, after centuries of eldest sons receiving inheritances, their wealth was consolidated, and George's branch of the family fell into poverty. Austen's father was a kind of tutor and gave private lessons to young students who lived in his home. Jane and her older sister, Cassandra, were the only women among eight brothers. Cassandra and Jane were confidants, and what is known today about the Jane's life is mainly due to the letters exchanged with her sister throughout her life. The education that Austen received occurred largely within her family. It is known that rector Austen had a vast library and, according to Jane in her letters, both she and her family were "avid readers of novels, and not ashamed of it". Just as she read Fielding and Richardson novels, she also read Frances Burney. The title of *Pride and Prejudice*, for example, was taken from a phrase by this author in the novel *Cecilia*. Mrs. Goddard's boarding school, which appears in the novel *Emma*, seems to have been inspired by the time when Jane and Cassandra were students at a boarding school in Reading (SOUTHAM, 2020).

Jane Austen started her writing at a young age; in the years after 1787, she wrote *Juvenilia*, which includes several parodies of the literature of the time. Between 1795 and 1799 she began to write the first versions of the novels that would be published under the names *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice* and *Northanger Abbey* (formerly *Elinor* and *Marianne*, *First Impressions*, and *Susan*, respectively). Probably, *Lady Susan* was also written at this time. In December 1802, Harris Bigg-Wither proposed to Jane; she consented but then gave up. Neither Jane nor Cassandra Austen were married, a fact that in a way is reflected in all of Austen's books. In 1803, Jane Austen managed to sell her novel *Northanger Abbey* (then titled *Susan*) for £ 10, although the book has been published 14 years later only. In 1810, Jane resumed her literary activities after some painful years since her father's death and *Sense and Sensibility* was accepted by an editor. Although Jane was willing to risk and sign her authorship, the book was published anonymously under the pseudonym: "By a Lady". The novel received some favorable reviews, and it is known that the profits for Austen were 140 pounds. *Pride and Prejudice* was published in January 1813 and, even without authoring the novels, Austen started to become popular. In May 1814, *Mansfield Park* is published, a work of which all copies were sold out in six months. Then, Austen started working on *Emma*, which was published in 1815 and dedicated to the Prince Regent. Jane fell ill in 1816 and died on July 18, 1817 at the age of 41. Her

novels *Persuasion* and *Northanger Abbey* were prepared by her brother Henry Austen and published posthumously in 1817, in a combined edition of four volumes (ZARDINI, 2011).

### 3 | THE JANE AUSTEN'S ENGLAND: HISTORICAL CONTEXT

The period of British Regency includes the regency of George IV as Prince of Wales, during the illness of his father, George III, and constitutes a bridge between the Georgian and the Victorian period. Two external factors were fundamental in triggering changes in this period: The Agricultural Revolution, which constitutes the beginning of the industrial revolution, and its important social repercussions; and colonialism, the Napoleonic Wars and the extension of the British Empire. With the beginning of industrialization, new ways of acquiring wealth have emerged. The Agricultural Revolution caused increase in the English population, boosting the economy. For the first time in Great Britain's history, the English population supported itself through innovations introduced in cultivation techniques. As a consequence, the agrarian bourgeoisie started to ascend socially and gained importance. The search for jobs in industry by the English population coming from the countryside to the cities led to a new concept of values. The Georgian era was also characterized by social changes in the political sphere. It was the time of campaigns to abolish slavery, to reform prisons and to criticize the lack of social justice. Intellectuals began to defend social welfare policies with the construction of hospitals orphanages, and schools. It is known that the historical/social environment acts directly in the arts as a whole. In literature, the Georgian era was characterized by the resurgence of the novel and the discussion of whether this was really a literary and quality genre (WARREN, 2018).

Jane Austen lived at the time of the regency, but her literary work is characterized by describing more precisely the rural Georgian society and not so much the changes that modernity brought to that time. The main focus of the numerous studies on Jane Austen's legacy in the last decades has been to incorporate/locate the novels in their historical context, both from the circumstances of her personal life, as well as from the politics and culture of her time. The author's creations present striking features of her awareness of financial issues that pervade the lives of provincial women in the late 18th and early 19th centuries. However, the Napoleonic Wars are not treated beyond the figures of the officers, nor are the tragic consequences of the war addressed, nor political or social issues. Among all the characters in her novels, none is a servant, or belongs to the lower class. It is common in Austen's novels to find small social groups, usually composed of families who lived in rural settlements (*The Republic of Pemberley*). Her work demonstrates how she remained indifferent to the political debates of her time, exposing the rural environment, addressing different mentalities and ways of thinking, without the need to stick to important class differences (HORTA, 2018).



## 4 | MANSFIELD PARK (FILM - 1999)

No other novel of Jane Austen's has stimulated such diverse interpretations as *Mansfield Park* and no other heroine such divergent responses as Fanny Price. Reconciling these differences begins with recognizing that this novel presents Austen's deepest probe of the patriarchal family itself. (SMITH, 1983, p 111-128)

*Mansfield Park* (1814) is considered by many Austenian scholars to be the author's deepest narrative. However, the film adaptation of Jane Austen's novel, written and directed by the Canadian Patricia Rozema departs from the original novel in several respects and, as a result, achieves something even more interesting and updated to the current issues in our society without losing the essential of this literary classic (EBERT, 1999).

### 4.1 Plot

The film begins with a young girl whispering a story into the ear of her little sister. This is Fanny Price (now 10 years old), whose family lives in poverty in a dockside cottage in Portsmouth. Fanny's mother married for love, while her sister, Lady Bertram, married for position and lives in the great country estate *Mansfield Park*. The parents of Fanny Price do not have enough money to support their own family, so they decide to send her to live with Sir Thomas and Lady Bertram (her wealthy uncle and aunt). Once at *Mansfield Park*, Fanny meets her cousins Tom, Maria, Edmund, and Julia, as well as Fanny's other maternal aunt, Mrs. Norris. Fanny does not feel welcome. Mrs. Norris accommodates her in a messy and cold warehouse, treating her like a servant and imposing her several household obligations. One of her cousins, Edmund, behaves kindly to her, and the two develop a friendship that grows as the years progress.

The story steps forward in time, and we come across a 18ish Fanny Price. Sir Thomas and his eldest son Tom travel to Antigua where Fanny's uncle has a plantation and slaves. While they are away, the Bertram family is surprised by the arrival of Henry and Mary Crawford, relatives of the local clergyman. The brothers arrive looking for amusement with worldly manners and a kind of disguise. Edmund instantly falls in love with Mary and, somewhat, hurts Fanny with his inattention. Maria and Julia (the vain and futile cousins) compete for Henry's affections, even though Maria is already engaged to Mr. Rushworth. Henry, a typical seducer, prefers the risk of blatantly flirting with Maria.

Later, Tom returns from Antigua, arriving completely drunk and bringing a friend, Mr. Yates, with him. Yates and Tom propose and convince the Bertrams and Crawfords to stage a play so called *Lovers' Vows*. The bold play allows the young people to openly flirt with each other. Edmund initially speaks out against the play, because he knew his father would not approve it, but he changes his mind when he realizes that acting his role, he would have scenes of flirting with Mary. Sir Thomas arrives home unexpectedly and, in anger,

immediately stops the play.

Maria marries Rushworth for his fortune above his character. Henry is interested in Fanny as a means to amuse himself. However, after his behavior towards her cousins, Fanny distrusts him and does not believe his good intentions and love. Even so, Henry proposes Fanny and her uncle pressures her to accept the offer. Fanny disappoints the family by refusing. Upset, Sir Thomas gives Fanny an ultimatum: accept Henry's marriage proposal or go back to her poor family and experience the difference in comfort of Mansfield Park. Fanny looks to Edmund with some hope, but his indifference forces her to choose the latter. Days after her return home, Henry pays a visit to try to convince Fanny that his affections for her are true. As Fanny remains in love with Edmund, she rejects Henry. However, when a letter comes from Edmund disclosing his hopes of marrying Mary, Fanny does accept Henry's offer. The next day, Fanny regrets on her decision and takes back her acceptance to marriage. Henry leaves, furious and deeply hurt. Edmund arrives to take Fanny back to Mansfield Park to help look after Tom, who has fallen seriously ill and is near death. On the way, inside the carriage, Edmund confesses he has missed Fanny.

Maria feels sorry for Henry when he tells her that Fanny refused his marriage proposal. Maria insinuates herself to comfort him and the two are found having sex by Fanny and Edmund. In shock, Fanny searches for Edmund and the two nearly kiss. Maria runs away with Henry and the news becomes a scandal that rapidly spreads. Mary quickly devises a plan to stifle the repercussions, suggesting that after a divorce, Maria would marry Henry, while Edmund would marry her; and together they might re-introduce Henry and Maria back into society by throwing parties. Fanny questions Mary about how a clergyman could afford such lavish parties, and Mary shocks everyone by showing that she has already counted on the money that Edmund would inherit with the death of his brother Tom. Edmund is outraged and tells Mary that happily condemning Tom to death while she plans to spend his money, makes his heart shiver. Mary, after having expressed her true nature, leaves the Bertram family. Finally, Edmund declares his love for Fanny, and they get married. Fanny continues narrating the final events of the story: Sir Thomas gives up his plantation in Antigua and invests instead in tobacco, while Tom recovers from his illness. Fanny's sister Susie joins them at the Bertram's house, while Maria and aunt Norris take up residence in a small cottage outside Mansfield Park exiled from society.

#### **4.2 Important Differences From The Novel**

From the point of view of Semiotic studies, we must receive Rozema's *Mansfield Park* (1999) as an independent work of art based on the Austen's novel'. The director is firm when says that *Mansfield Park* was not a Jane Austen film, but a Patricia Rozema film; and that her role as artist is to provide a fresh view (GROENENDYK, 2004). The film differs from Jane Austen's *Mansfield Park* novel in several ways and emphasizes its themes and ideas differently but without losing the essence of the original work (PEREIRA, 2019).

Austen's novel mentions slavery on several occasions but does not elaborate much on it. In the film, the story strongly criticizes slavery, losing the more conservative tone of the novel. The theme of slavery in the world of Mansfield Park is emphasized from the start of the film, when Fanny sees a slave ship near the coast on her initial journey to the family, asks her coachman about it and receives an explanation that it was a "black cargo". Another impactful moment of the film on the theme occurs when Fanny finds a notebook with violent drawings of the treatment of slaves in Tom's room. In addition, there are numerous reminders of how Bertram family owes its wealth to slavery, as well as England's role in the slave trade.

In this film adaptation, there is a modernization with several references to sexuality. The first moment is when Fanny surprises Maria and Henry Crawford in clandestine sexual activity during a rehearsal for *Lover's Vows*. This passage is not included in the book and the flirtation is very discreet. In a second moment, Mary Crawford's frequent sensual touches and lingering gazes on Fanny give us a homoerotic sensation of the context. Regarding the characters, the parish priest Dr. Grant and his wife, the Crawfords' half-sister, Mrs. Grant, were suppressed in the film. Fanny's close relationship with her brother William in the book is replaced in the film by her relationship with her younger sister, Susan. In the same way, Sir Thomas' character is much more attentive and straightforward in the book, being portrayed in a much more negative view in the film. Fanny Price incorporates elements directly from the life of Jane Austen giving a more contemporary atmosphere to the character. In the novel, Fanny is very shy and silent with a fragile physical condition. In contrast, in the film, Fanny is outgoing, confident and physically healthier.

The original plot also undergoes some changes proposed by Rozema. In the novel, Fanny Portsmouth's return is proposed by her uncle not as an ultimatum, but as a way to distance herself from Henry's attempts to get closer, which she never considered marrying. In the film, Fanny accepts and then rejects Mr. Crawford's offer of marriage, a fact that is taken from Jane Austen's biography. Also, Fanny's return to Mansfield Park is much faster in the film. Another change in the plot concerns Maria's adulterous liaison with Henry. In the book, everything happens in London, and it is from there that Maria leaves her husband behind; whereas in the film the events take place in Mansfield Park making everything more scandalous for the Bertram family. In the film adaptation, she remains at home and receives a love letter from Mr. Yates.

## 5 | FINAL REMARKS

It is very common for the artistic manifestations of directors in cinematographic adaptations to cause debate about the extent to which they can interfere in relation to the original work. However, the whole process of intersemiotic translation is intrinsically linked to the need to fit the time lines referring to the culture and society of the original work to its

target audience, allowing for possible additions, deletions or changes in the literary text. In this way, intersemiotic translations resignify the work through a reinterpretation susceptible to different interpretations. Jane Austen's criticism of society, with its acid humor and doses of irony, seems to happen in this century. This peculiar voice of Austen's texts is often hidden between the lines, being admittedly difficult to transpose it to media other than literary (PEREIRA, 2019). Therefore, we cannot compare the literary transposition of signs to the audiovisual code by pointing out the debts, but by observing that both were able to express the essence that the author produced.

Bold film adaptations like that of Patricia Rozema in *Mansfield Park* (1999) have a great value: they rescue and update works that were often forgotten and take a new look according to the time they are produced (SILVA; MONTEMEZZO; CORADIM, 2016). Therefore, it is at this intersection of intermediality that Jane Austen's work remains alive and immortal.

## REFERENCES

AUSTEN, Jane. **Mansfield Park**. 1814. Available at: <https://www.janeausten.org/mansfield-park/mansfield-park-online.asp>. Accessed on: 02 dec. 2020.

EBERT, Roger. **Reviews on Mansfield Park**. 1999. Available at: <https://www.rogerebert.com/reviews/mansfield-park-1999>. Accessed on: 02 dec. 2020.

GROENENDYK, Kathi. Modernizing *Mansfield Park*: Patricia Rozema's Spin on Jane Austen. **Persuasions: The Jane Austen Journal On-Line**, [S. l.], v. 25, n. 1, 2004. Available at: <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol25no1/groenendyk.html>. Accessed on: 02 dec. 2020.

HORTA, Diana M. **Jane Austen y las circunstancias de las mujeres de la época entre la realidad y los sueños**. 2018. Available at: <http://wmagazin.com/relatos/jane-austen-y-las-circunstancias-de-las-mujeres-de-la-epoca-entre-la-realidad-y-los-suenos/#puedes-seguir-el-ciclo-escritores-de-cine-de-verano-wmagaz%c3%adn-a-continuaci%c3%b3n>. Accessed on: 02 dec. 2020.

KIPLING, Rudyard. **The Janeites**. 1926. Available at: <http://www.telelib.com/authors/K/KiplingRudyard/prose/DebtsandCredits/janeites.html>. Accessed on: 02 dec. 2020.

MANSFIELD Park (1999) - English Subtitles. [S. l.:s.n.], 1999. 1 video (112 min). Directed by Patricia Rozema. Published by Romances de Época. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=mqoa0fwMLWg>. Accessed on: 02 dec. 2020.

PEREIRA, Elisângela Lopes. Intermedialidade em Jane Austen: análise de adaptações *Orgulho e Preconceito*. 2019. In: CONGRESSO DE PESQUISAS EM LINGÜÍSTICA E LITERATURA DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA UEMS/CG - LETRAS COMPARTILHADAS, 1., Mato Grosso do Sul. **Anais da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul**. Mato Grosso do Sul: UEMS, 2019, p. 152-166. Available at: <https://anaisonline.uems.br/index.php/CPLL/article/view/6952/6804>. Accessed on: 02 dec. 2020.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVA, Fernanda Trevizan; MONTEMEZZO, Helena Gabriela; CORADIM, Josimayre Novelli. Tradução intersemiótica de textos literários: uma análise da adaptação cinematográfica de razão e sensibilidade. 2016. *In*: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIENCIAS HUMANAS, 6., Londrina. **Blucher Social Science Proceedings**. São Paulo: Blucher, 2016, n. 4, v. 2, p. 757-769. Available at: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/traduo-intersemitica-de-textos-literrios-uma-anlise-da-adaptao-cinematogrifica-de-razo-e-sensibilidade-23618>. Accessed on: 02 dec. 2020.

SMITH, LeRoy W. Mansfield Park: The Revolt of the 'Feminine' Woman. *In*: **Jane Austen and the Drama of Woman**. Palgrave Macmillan, London, 1983. Available at: [https://doi.org/10.1007/978-1-349-17184-2\\_6](https://doi.org/10.1007/978-1-349-17184-2_6). Accessed on: 02 dec. 2020.

SOUTHAM, Brian C. **Jane Austen**. 2020. Available at: <https://www.britannica.com/biography/Jane-Austen>. Accessed on: 02 dec. 2020.

The Republic of Pemberley. **Letters of Jane Austen -- Brabourne Edition**. Available at: <https://pemberley.com/janeinfo/brablets.html>. Accessed on: 02 dec. 2020.

WARREN, Renee. **Regency Period of Jane Austen**. 2018. Available at: <https://www.janeausten.org/regency-period.asp>. Accessed on: 02 dec. 2020.

ZARDINI, Adriana Sales. O universo feminino nas obras de Jane Austen. **Em Tese**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 156-169, ago. 2011. Available at: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3731>. Accessed on: 02 dec. 2020.

## ARQUIVOS: MIMETIZANDO DISCURSOS DE TEMPORALIDADES DIVERSAS

Data de aceite: 01/03/2021

### Sandra Makowiecky

Professora de Estética e História da Arte do Centro de Artes da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis – Santa Catarina – Brasil e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de Teoria e História da Arte. É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte - Seção Brasil Aica UNESCO. Membro do Comitê Brasileiro de História da arte. Associada da ANPAP.

**RESUMO:** Em muitos textos sobre arte contemporânea, o arquivo constitui-se como elemento hegemônico na contemporaneidade. Todavia, preferimos entender que as obras têm vontade própria e desejos e cabe apresentar outras formas de entender arquivos em imagens, prática que é comum na história da arte através dos tempos entre os artistas, pois se o arquivo constitui-se como elemento hegemônico na contemporaneidade, ele não é uma prerrogativa da contemporaneidade. O simpósio “*Visibilidades da arte: modos de ver, exibir e narrar histórias*” fez uma pergunta: diante dos desafios colocados pela arte contemporânea, como enfrentar as obras do presente e do passado sob diferentes paradigmas? Pretende-se discorrer sobre o tema para além do olhar sobre obras de arte contemporâneas, mimetizando discursos de temporalidades diversas.

**PALAVRAS - CHAVE:** Arquivo, História da arte, temporalidades diversas.

**ABSTRACT:** In many texts on contemporary art, the archive constitutes as a hegemonic element in contemporary times. However, we prefer to understand that the works have their own will and desires and it's worthy to introduce other forms of understanding archives in images, a practice that is common in the history of art through the ages among artists, because if the archive is constituted as hegemonic element in nowadays, it is not the prerogative of contemporaneity. The symposium “*Visibilities of art: ways of seeing, showing and narrating stories*” asked a question: facing the challenges posed by contemporary art, how to face the works of past and present in different paradigms? It is intended to discuss the topic beyond the gaze on contemporary art, mimicking several speeches in many temporalities.

**KEYWORDS:** Archives, Art History, many temporalities.

O que, então me incita a escrever sobre uma dada obra ou um conjunto de obras? Preciso gostar delas, eis o primeiro ponto. Ou, talvez, não. ‘Gostar’ é muito pouco. ‘Amar’ é termo melhor, apesar de um pouco oblíquo. O que quero dizer é que preciso sentir que a obra me chama. As vezes sou tentado a escrever sobre obras que odeio, mas que também me chamam (...). Nunca escrevo sobre obras que me deixam indiferente, posto que o fato mesmo de escrever sobre

esta ou aquela obra é em si um sinal de que tenho uma forte relação com ela.  
(DE DUVE, T., 2004, p. 36).<sup>1</sup>

**Imagens que chamam:** Parto da frase de Thierry De Duve, pois ela é bastante sintomática. Cada vez mais, busco escrever sobre obras que me chamam e imagens de obras que podem me remeter a arquivos constituem muitas delas. Em muitos textos sobre arte contemporânea, o arquivo constitui-se como elemento hegemônico na contemporaneidade. Todavia, preferimos entender que as obras têm vontade própria e desejos e cabe apresentar outras formas de entender arquivos em imagens, prática que é comum na história da arte através dos tempos, entre os artistas. Alias, não apenas arquivos, mas vários outros conceitos como hibridismo, colagens, montagens, contaminações, entre outros. O simpósio “*Visibilidades da arte: modos de ver, exhibir e narrar histórias*” fez uma pergunta: diante dos desafios colocados pela arte contemporânea, como enfrentar as obras do presente e do passado sob diferentes paradigmas? A partir desta pergunta e da ideia de arquivo como elemento hegemônico na arte contemporânea, a imagem de arquivos feitos pelos artistas passou a constituir-se em desejo, para perguntar até que ponto o tema tem sido visto para além do olhar sobre obras de arte contemporâneas, bem como refletir sobre modos de ver as obras imbricados com os modos de exibi-las, fruí-las, descrevê-las, historicizá-las. Para desenvolver o argumento, utilizei o catálogo da exposição “*Arquiteturas pintadas - del renascimento al siglo XVIII*”, que aconteceu 2012, Madrid, de onde foram retiradas as imagens para o texto. É bastante difundida a ideia de que “arquivo”, como constructo, permite reflexões a partir de intermeios e estruturas operacionais que variam desde a manipulação de informações até a justaposição de objetos que promovem uma crise de fronteiras. Elemento propício à rerepresentação e à reprogramação, o arquivo se justifica como ideia na forma como as coisas são agrupadas para a determinação de sentido. Ao pensar em história da arte vêm à mente à Barthes, quando falava da eternidade das obras, que elas propõem e o homem dispõe e acrescenta que para a fruição nas artes plásticas é preciso que o controle de invariáveis e variáveis das linguagens do tempo e do espaço façam parte do repertório do leitor ou do espectador. Argan lembrava que é enquanto problema dotado de uma perspectiva histórica que a obra se oferece ao juízo contemporâneo. Diz Borges (2008)<sup>2</sup> que quando alguém escreve, antes de retratar o que há no mundo, o que “faz” é acrescentar alguma coisa à ele, interferindo em sua existência. Para ele, um escritor é como um ator que encena o texto de um autor outro, de tal modo que o principal “ato” de um texto é repor os textos anteriores que foram decisivos para a existência do seu. O primeiro sentido acentua um “fazer da representação”, pelo qual a literatura introduz novos objetos no mundo; o segundo ressalta a existência de uma “representação do fazer”, que se liga à descoberta de que cada objeto artístico mimetiza discursos de temporalidades diversas. Se a poesia e as outras artes aparecem

1 DE DUVE, Thierry. *Na Cama com Madonna*. In: Revista Concinnitasn. 7. UERJ, 2004, p. 36.

2 BORGES, J.L. **O fazedor**. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

paradoxalmente como formas de ampliação do sentido da realidade, pois, “a obra de arte parece pertencer ao mesmo tempo e de forma enigmática, à realidade e à possibilidade, ou seja, ao que é e àquilo que pode ser” (BODEI, 2005, p. 105)<sup>3</sup>, o que queremos defender é que se o arquivo constitui-se como elemento hegemônico na contemporaneidade, ele não é uma prerrogativa da contemporaneidade. Entre as referências genealógicas da arte como arquivo, dois projetos intelectuais do começo do século XX sobressaem: *The Arcades Project*, de Walter Benjamin e *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, pois renunciaram à sequencialidade e à linearidade e servem como pressupostos metodológicos. A noção da montagem atinge diretamente a base epistemológica da história e da história da arte em seus alicerces, porque interdita a crença na objetividade da história e de qualquer certeza interpretativa, além de incorporar conscientemente o conceito de anacronismo e de abertura dialética da imagem. Através de imagens da história da arte, queremos discorrer sobre uma história da arte que não está submetida ao ideal da certeza e nem restrita ao problema da forma, mas que leve em conta o observador e entenda a história como inevitavelmente anacrônica, partindo da premissa de consciência sobre o uso do anacronismo, sem cair em uma espécie de relativismo, perigo iminente, onde tudo pode ser e tudo é válido. A contemporaneidade tem a ver com a densidade histórica e segundo Agamben (2012)<sup>4</sup>, ela é uma “*revenant*”, onde você projeta uma luz sobre o passado que faz que ele volte, hoje, diferentemente. Ele se constrói também pela projeção e dessa espécie de retroprojeção, já que se entende melhor a pertinência de certas obras do passado com o olhar do presente, produzindo intervalos diferenciais entre as obras, onde talvez resida o sentido.

**Arquivo do tempo:** Começemos por uma imagem arrebatadora. A chave para a interpretação da pintura ( fig. 1), uma imagem de 1536, “Paisagem com ruínas antigas”, de Herman Posthumus, é o texto que o artista colocou em lugar destacado na composição em primeiro plano, que ele se encarrega de ressaltar com luz. Posthumus escolheu como suporte uma referência da *Metamorfosis* de Ovidio ( livro XV), em uma lápide que se apoia em um sarcófago e que detalha em sua frente com relevos com a decoração escultórica de estrigilos, característica de certos sepulcros cristãos primitivos que consiste em estrias ondulantes paralelas.

3 BODEI, Remo. **As formas da beleza**. Tradução de Antônio Angonese. Bauru, São Paulo, Edusc, 2005, P.105.

4 AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**.S.P.: Hedra, 2012.





Herman Posthumus. Paisaje con ruinas antiguas, [Tempus Edax Rerum], 1536. Óleo sobre lienzo, 96 x 141,5 cm. Vaduz-Viena, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein.

Fig. 1- Herman Posthumus. Paisaje con ruinas antiguas [ tempus Edox rerum], 1536.Óleo sobre tela, 96 x 141,5 cm. Vaduz- Viena, Sammlungen des Fursten von zu Liechtensein.<sup>5</sup>

A passagem diz: “ *Tempvus edax rer/vm tvque invi/diosa vetvstas/o[mn]jia destrvitis*”, que traduzindo, diz: “ Ó, tempo voraz, e tu, idade invejosa/destróis tudo”. Esta frase é uma clara referência ao poder destruidor do tempo que o artista sugere com uma série de ruínas e edifícios que preenchem a superfície pictórica. A acumulação de fragmentos de entablamentos, bases de colunas, relevos, vasos, bustos, cabeças, estátuas, monumentos e edifícios medianamente enterrados, onde nada de conserva por inteiro, aparecem cobertos por terra e vegetação e produzem no espectador, nostalgia e desolação, incitando à meditação sobre o transitório da condição humana. Este conceito é também reforçado com objetos como um relógio de sol, cuja base está decorada com um zodíaco que repete a imagem de Júpiter no monumento central. Para organizar a imagem, o pintor se vale de sucessivas linhas horizontais sobre as quais amontoa os objetos e nos últimos planos ajusta a composição para oferecer um mirante natural com vistas a uma imensa paisagem, de traços flamengos por suas tonalidades, em que se prolonga a acumulação de edifícios e de construções fantásticas. Neste estado de abandono em que percebemos a fragilidade e a brevidade da vida através das ruínas, aparecem outra figuras que transmitem mensagens distintas. Uma delas, em lugar destacado com um compasso nas mãos, mede a base de uma coluna. Outra, mais distante, atrás e ao alto, quase na mesma direção, sentada, toma notas, talvez de um par de esculturas que simbolizam os rios e que apesar de se

<sup>5</sup> As figuras numeradas de 1 a 9, encontram-se no Catálogo da Exposição *Arquiteturas pintadas-del renascimento al siglo XVIII*. Comisarios Delfin Rodriguez y Mar Borobia. Museo Thyssen-Bornemisza. 18 octubre 2011 a 22 enero 2012. Madrid. Fundación. Caja Madrid.

conservarem inteiras, se expõem completamente desambientadas. Os desenhos que aludem à instrumentos, como o compasso que usa o homem de turbante, junto com um esquadro, é uma referência à formação humanista do artista, assim como do pensamento da época. Mas é também um arquivo de ruínas, inacabado e incompleto, que mostra um tempo extraviado ou confiscado no presente e representado em forma de fragmentos construtivos ou arquiteturas, sempre de olho no seu passado e no seu futuro, de seu inevitável prosseguir e servindo de cenário retórico para argumentos das mais diversas intenções.

**Arquivo de medo do futuro:** Hubert Robert nos oferece o arquivo de uma ruína projetada, em “*Vista imaginaria de la Gran galeria del Louvre en ruinas*” ( fig. 2), uma premonição em forma de fábula, anunciando um futuro. Ruína que não é arqueológica, não se ampara em estudos, não mira melancolicamente o passado, não fala de grandezas que não irão voltar, nem tampouco deposita na imagem significados morais ou desaparecidos. Como conservador do museu e de suas coleções que foi, o artista em sua ruína projetada não representava apenas o sonho do passado, mas o do futuro, em que havia deixado de ser memória, para ser antecipação. Ele fez um arquivo de medo do futuro, quando os debates sobre arquitetura e cidade, memória e história apareciam sempre recorrentes, com maior ou menor intensidade.



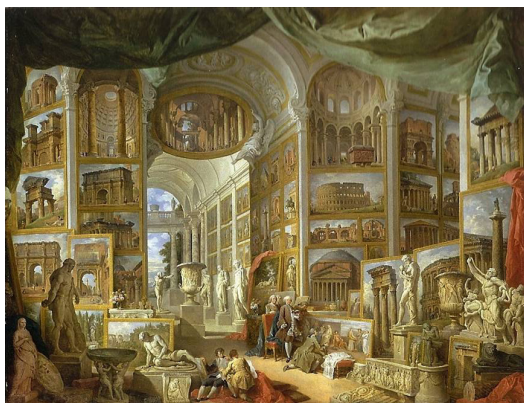
Hubert Robert. *Vista imaginaria de la Gran galeria del Louvre en ruinas*, 1796. Óleo sobre lienzo. 115 x 145 cm. Paris, Musée du Louvre.

Fig. 2. Hubert Robert. *Vista imaginaria de la Gran galeria del Louvre en ruinas*. 1796. Óleo sobre tela, 115 x 145 cm. Paris, Museu do Louvre.

**Arquivos de um museu imaginário:** Giovanni Paolo Panini nos apresenta em “*Galeria com vistas de Roma antiga*” e *Galeria com vistas de Roma moderna*”, 1757, ( fig. 3) um museu imaginário que consiste em um arquivo de Roma antiga e moderna, uma

memorável resposta conceitual à memória pintada de Roma, convertendo grande parte de sua produção em duas galerias imaginárias pintadas, quadros dentro de quadros, em que celebra não apenas a memória de uma cidade, com vistas antigas e modernas, como a si mesmo, em um muito especial autorretrato, como um pintor de arquiteturas e da cidade por excelência.

**Arquivo de perspectivas arquitetônicas:** Em “Uma cidade ideal”, de 1607 ( fig. 4), Paul Vredeman de Vries faz um arquivo de perspectivas arquitetônicas. Filho de Hans, pai e filho dedicaram-se a realizar trabalhos com arquiteturas imaginárias e ideais, formando arquivos de cidades com e sem habitantes em que todavia se detectam sinais das atividades de seus moradores pelo mobiliário, pela decoração, onde combinam arcos de distintos materiais, estruturas diversas, plantas, fontes, jardins simétricos, áreas abertas e fechadas entre outros componentes fantásticos.



Giovanni Paolo Panini. Galleria con vistas de Roma antiga. 1757. Óleo sobre lienzo, 172,1 x 229,9 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 3. Giovanni Paolo Panini. Galeria com vistas de Roma antiga, 1757. Óleo sobre tela, 172,1 x 229,9 cm. Nova York. Metropolitan Museum of Art.



Giovanni Paolo Panini. Galleria con vistas de Roma Moderna. 1757. Óleo sobre lienzo, 172,1 x 229,9 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 3. Giovanni Paolo Panini. Galeria com vistas de Roma moderna, 1757. Óleo sobre tela, 172,1 x 229,9 cm. Nova York. Metropolitan Museum of Art.



Paul Vredeman de Vries. *Uma Cidade Ideal*, 1607. Óleo sobre tabla, 41,2 x 63,6 cm. Siena, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Siena e Grosseto, Pinacoteca Nazionale.

Fig. 4 –Paul Vredeman de Vries, 1607. Uma cidade ideal. Óleo sobre madeira. 41, 2 x 63,6 cm. Siena. Pinacoteca Nazionale.

**Arquivo de cidade:** Em “Vista de Roma”, ( cerca de 1538), de artista anônimo ( fig. 5), vemos um arquivo da cidade, de verdade. Aliás, um capítulo a parte dentro das vistas da cidade, a representação de plantas, onde os artistas se inclinaram por reproduzir aspectos quase sempre determinantes de seus perfis que os faziam reconhecíveis aos olhos do espectador. Uma das cidades mais representadas desta forma foi Roma, centro da cristandade e da antiguidade, que interessava a artistas que com o passar do tempo, mais e mais se detiam em questões como a necessidade de destacar inovações, melhorias e reformas que a transformaram. Lá, avistamos o Coliseu, arcos do triunfo, igrejas, vários monumentos históricos ainda hoje reconhecíveis, em bela cartografia.



Anónimo del siglo XVI. *Vista de Roma en el siglo XV, después de 1538*. Temple sobre lienzo, 121 x 236,8 cm. Mantua, Museo della Città-Palazzo San Sebastiano.

Fig. 5. Anônimo do século XVI. *Vista de Roma, depois de 1538*. Óleo sobre tela. 121 x 236,8 cm. Mântua. Museu dela Città – Palazzo San Sebastiano.

**Arquivo de viagem, arquivo de saudade:** Como Roma era um dos locais do roteiro de viagens conhecido como *Grand Tour*, que incluía também Veneza e Florença, é natural que tanto naquela época como hoje, desejassem registrar a estada. Foi o que fez Maerten Van Heemskerck, em *“Autorretrato com el Coliseo, Roma”*, 1553 ( fig. 6), realizando um arquivo de sua viagem, 15 anos após seu retorno à Haarlem ( Holanda). O autorretrato, de pequeno formato, organiza o espaço com seu busto de perfil em primeiro plano à esquerda, que se separa poderosamente do fundo pela massa escura do traje. O artista vira a cabeça ao espectador a quem olha fixamente, parece satisfeito e sua boca esboça um sorriso com um ligeiro gesto. A direita, ao fundo, o Coliseu, símbolo da Roma antiga. Entre o edifício e o busto do pintor, aparece a figura pequena de um artista, identificado como o próprio Heemskerck, acomodado sobre uma pedra lavrada, pluma e tinteiro na mão, com um papel sobre um suporte rígido que apoia sobre seu colo e que imortaliza o Coliseu. O pintor utiliza o Coliseu com dupla finalidade: uma, mais evidente, é a de registrar que ele estivera ali. Como uma *selfie* contemporânea, marcou seu território. Por outra parte, o edifício que reproduz alude à nobreza da arte e ao processo intelectual em que se inscreve a criação da época e que se condensa em dois processos: o manual/artesanal e o intelectual. Arquivo de viagens, afetivo e rememorativo, a imagem mostra sua porção de emoção e nostalgia que surge ao confrontar ambas etapas de sua vida como se fossem iguais, descontando o tempo transcorrido entre seus anos de juventude em Roma e o momento de maturidade que representa na tela. Arquivo de saudade.



Maerten Van Heemskerck. Autorretrato con el Coliseo. Roma, 1553. Óleo sobre tela, 42,2 x 54 cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Fig. 6. Maerten Van Heemskerck. Autorretrato com el Coliseo, Roma, 1553. Óleo sobre tela, 42,2 x 54 cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

**Arquivos de desejo e fantasia:** Francisco Gutiérrez Cabello, em “Capricho arquitetônico com Moisés sendo salvo das águas”, cerca de 1655-1655 (fig. 7), foi um artista que cultivou a pintura de arquiteturas e realizou um arquivo de fantasias. Nesta obra, ele acomoda uma cena bíblica e as águas do rio Nilo, entre as construções de uma cidade fantástica. O episódio que se dilui na magnitude do cenário, não deixa de mostrar plantas de papiro na caminha de Moisés, que parece mais indefesa do que nunca. Cortada por uma excepcional diagonal, o esquema apresenta, do lado direito, uma fileira de edificações justapõe de enorme ecletismo que justapõe edifícios de distintas épocas e estilos. Vemos um palácio renascentista, cúpulas, torres góticas, arcos de triunfo e arremata o cenário, ao fundo, um recinto com muralhas que protege várias torres com afiadas agulhas. Neste contexto, repleto de fantasias, se percebe, próximo ao arco do triunfo, uma construção que se parece e apresenta riscos de projeto da famosa ponte de Segóvia (Espanha). Os caprichos arquitetônicos não respeitavam nada, apenas arquivos de desejos e fantasias.



Francisco Gutiérrez Cabello. *Capricho arquitectónico con Moisés salvado de las aguas*, c. 1655-1665. Óleo sobre lienzo, 104 x 163 cm. Bilbao, Museo de Bellas Artes.

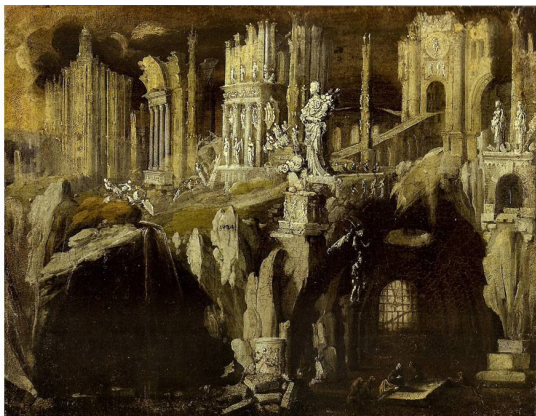
Fig.7. Francisco Gutiérrez Cabello. Capricho arquitetônico com Moises sendo salvo das águas. C. 1655-1665. Óleo sobre tela, 104 x 163 cm. Bilbao, Museu de Bellas artes.

**Arquivos de irrealidades de cenários teatrais:** Francois de Nomé, ( figuras 8) , de cerca de 1624-25, além de fortes contrastes de cores, nos oferece um arquivo de irrealidades de cenários teatrais que fazem desprender de suas paisagens arquitetônicas, o tom de grandeza trágica que refletem suas composições, o caráter repetitivo de alguns detalhes, como as pequenas cúpulas com agulhas no estilo gótico e as singulares panorâmicas de suas cidades imaginárias, já anunciando aspectos do movimento surrealista e alguma relação com a obra metafísica de Giorgio de Chirico. A mescla de estilos arquitetônicos reais de diferentes épocas, ruínas clássicas e góticas, em cenas aparentemente abandonadas, onde elementos arquitetônicos se repetem de maneira quase obsessiva, vemos bosques de mármore, ruínas, fragmentos, animais, luz teatral, em pinceladas soltas e empastadas que as vezes resultam em figuras caricaturais.



François de Nomé. *Arquiteturas fantásticas y ruinas*. Óleo sobre lienzo, 62,5 x 77,5 cm. Gotemburgo, Göteborgs Konstmuseum.

Fi.8. François de Nomé. Arquitetura fantástica e ruínas. Óleo sobre tela. 62,5 x 77,5 cm. C. 1625. Gotemburgo, Konstmuseum.



François de Nomé. *Daniel en el foso de los leones*, 1624. Óleo sobre lienzo, 36,5 x 46 cm. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Fig. 8. François de Nomé. Daniel no fosso dos óleos. Óleo sobre tela. 1624. 36,5 x 46 cm. Madrid, Museu Thyssen- Bornemisza.

**Arquivos de imaginação transbordante** e de memória: ao realizar as 56 estampas em 4 volumes de 545 x 430 x 60 mm cada uma, em 1756 ( fig.9), Piranesi queria em esforço titânico, não só demonstrar seus conhecimentos sobre a antiguidade e conhecimentos arqueológicos para mecenas, arquitetos, eruditos e intelectuais, como também, pensou na oportunidade magnífica de dar a conhecer e conservar a memória da Roma antiga, à serviço da utilidade pública, usando de uma riquíssima variedade de estampas e formas de representação de arquiteturas antigas: vistas gerais ou de ruínas e edifícios concretos, restituições imaginárias, desenhos de projeção ortogonal, detalhes arquitetônicos e ornamentais, instrumentos de construção e um sem fim de novidades iconográficas que dominava em sua condição de arquiteto e gravador de vistas de cidade, de sua antiga e possível cartografia das ruínas, de arqueólogo e antiquário dotado de imaginação às vezes visionária e ao mesmo tempo, de uma precisão de erudito. Piranesi incorporou sua distinta forma de gravar e desenhar o tempo e o espaço, inaugurando enquadramentos inéditos, dramatizando de forma épica a recordação do passado e sua luta com a natureza. Ele interrompe a leitura de quem deseja estabelecer qualquer época, parece um fantasma sentado lendo o tempo, que foi, para Piranesi, uma obsessão a quem contemplou aterrorizado ou de forma melancólica. Em qualquer caso, com suas vistas de Roma e com suas gravuras mudou nossa forma de ver e de compreender o espaço, fazendo com que o tempo o atravessasse como um enigma.





Giovanni Battista Piranesi. *Antichità Romane, Roma, Estamperia di Angelo Rotilj nel Palazzo de Massimi, 1756*. 56 estampas en 4 vols. Aguafuerte, 545 x 430 x 60 mm. Abierto por el segundo frontispicio del tomo II: *Antiquus bivi viarum appiae et ardeatinae*, fol. 2 y 3. Aguafuerte, 450 x 650 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Fig.9. Giovanni Battista Piranesi. Antiguidade romana, estamperia de Angelo Rotilj nel Palazzo de Massimi, 1756. 56 estampas em 4 volumes. Agua forte, 545 x 430 x 60 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de Espanha.

**10. Arquivo como elemento hegemônico na contemporaneidade:** A última Documenta de Kassel em 2011, estabeleceu uma ponte entre artistas profissionais e autodidatas, a Bienal de São Paulo em 2012, refletiu sobre a obsessão em catalogar toda a vida real, a Bienal de Veneza, em 2013, constituiu um “arquivo da imaginação”. Em entrevista<sup>6</sup>, o curador da Bienal de SP, Luis Peres Oramas, discorre sobre *A Iminência das Poéticas*, explicando que partiram do princípio básico no legado moderno sobre a compreensão dos sistemas simbólicos, de que os signos, as formas simbólicas (e a arte é isso, para além de todas as vanguardas) não têm significado em si mesmos a não ser quando estão relacionados entre si e com outras formas, símbolos, estratégias expressivas. Disse que imaginaram uma bienal que superasse definitivamente o mito romântico da obra genial, que existe como uma entidade autossustentada e absoluta, levando a privilegiar os vínculos, as relações e o fez necessariamente, falar de constelações. O que nos interessa então são os intervalos diferenciais entre as obras, que é onde reside o sentido. O curador disse que o princípio da Bienal não foi impor diálogos, mas criar uma lógica de distâncias e proximidades. Para ele, a base da analogia é a dessemelhança e a base da proximidade é o distanciamento. Para montar o conjunto expositivo da 30ª Bienal, a curadoria realizou uma arqueologia recente, apresentando vários artistas do início do século. Por exemplo, coleções fotográficas de caráter antropológico, o colecionismo e as montagens, a “arte da terra” ou com os ambientes e instalações. A repetição, a classificação, o ordenamento, o arquivismo

<sup>6</sup> Entrevista disponível em <<http://casa.abril.com.br/materia/30-bienal-de-sp-uma-entrevista-com-o-curador-luis-perez-oramas>>. Acesso em 29 jul.2013.

tiveram presença garantida, sejam com conjuntos de imagens e objetos apropriados, seja na dinâmica de elaboração do trabalho, o que remete à ideia de repetição e diferença, em que a repetição faz a diferença, realizando na prática as propostas conceituais de Deleuze e Guattari. “*Se as obras de arte produzem sentido por relações*”, o destino delas é ser constelar, isto é, quando alguém entra em contato com a obra, imediatamente pensa em outra. Ninguém olha para ela sem criar relações”<sup>7</sup>. O curador da Bienal mencionou também que a contemporaneidade tem a ver com a densidade histórica e citou [o filósofo Giorgio] Agamben (2012) que diz que a contemporaneidade é uma “*revenant*”, você projeta uma luz sobre o passado que faz que ele volte, hoje, diferentemente. O entendimento, a partir da produção contemporânea, da pertinência de uma produção passada imediata, é o que o curador chama de arqueologia imediata.

É assim que o contemporâneo se constrói, não acho que seja apenas na chave da emergência absoluta. Ele se constrói também pela projeção e dessa espécie de retroprojeção, já que se entende melhor a pertinência de certas obras do passado com o olhar do presente (ORAMAS, 2013).<sup>8</sup>

A arte contemporânea tende a reivindicar a linguagem artística como uma linguagem ordinária. Por isso as práticas contemporâneas são mais inclusivas, são comentários do mundo. A Bienal Internacional de Veneza de 2013, apostou em que na era virtual, tudo também é sincrônico, o passado é revisto o tempo todo na internet. A tentativa de destrinchar o universo é a essência da mostra. É uma “essência” parecida com a de outras exposições. O título da mostra desta edição é “*Il Palazzo Enciclopedico*”, que escolhe como emblema o modelo de uma espécie de moderna Torre de Babel. A referência mais pertinente desta mostra é então a *Vertigem das Listas*, de Umberto Eco (2010)<sup>9</sup>, para quem o ser humano tem uma obsessão pela classificação. Ele reflete sobre como a ideia dos catálogos, listas, enumerações e inventários mudou ao longo dos séculos e como essa mudança foi expressa por meio da literatura e das artes visuais. Eco nos lembra, ainda, que o sonho de toda ciência e toda a filosofia, desde as origens gregas, foi conhecer e definir a essência das coisas. Na mostra, sem dúvida, alternaram-se ambos os tipos de listas: dispositivos como os inventários ou os catálogos dão exemplo disso. E de fato, o poder classificatório do livro nesta concepção, ao lado do poder transformador e às vezes taumatúrgico da imagem, como também o valor da acumulação antes ainda da coleção, estão entre os princípios da exposição. Para Didi-Huberman (2012, p. 130), o arquivo é sempre “uma história em construção”<sup>10</sup>, pois a cada nova descoberta aparece nele como uma “brecha na história concebida”, uma singularidade que o investigador vai unir com tudo o que já sabe para possivelmente produzir uma história repensada do acontecimento em questão. Uma imagem sem imaginação nada mais é do que uma imagem que ainda não foi trabalhada,

7 Idem.

8 Idem.

9 ECO, Humberto. **Vertigem das listas**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

10 DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012, p. 130.

ou seja, um mero objeto sobre o qual ainda não foi estabelecida a relação “imaginativa e especulativa”<sup>11</sup> entre o que se vê e o que já se sabe. Como diz Derrida, com quem Didi-Huberman concorda, “nada é hoje menos seguro ou claro do que a noção de arquivo” (DERRIDA apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 130)<sup>12</sup>. Assim, por mais que me esforce por olhar os arquivos contemporâneos obsessivos de *Hans Peter Feldmann, Gerhard Richter, On Kawara, Rosângela Rennó, Fernando Bryce, The Atlas Group, Christian Boltanski, Hanne Darboven, Susan Hiller e Bernd & Hilla Becker*, por exemplo, ainda acho que temos muito por explorar também no passado e que as obsessões arquivistas não são prerrogativa da contemporaneidade. Apenas se expressam a cada tempo, de sua forma. Cada qual com seus enigmas e mistérios, pois como já disse Heródoto (484-425 a. C.), enigma é o que é lido de uma forma, mas que também pode ser lido de outra<sup>13</sup>. O objeto da História da Arte não é a unidade do período descrito, mas sua dinâmica, o que supõe movimentos em todos os sentidos, tensões e contradições. As obras dos artistas devem ser pensadas dentro deste processo em construção e suas práticas permitem ao espectador, comparar e refletir sob outras premissas a respeito do tempo e da memória. Como potência, a imagem diz, mas a obra não implica apenas o autor, precisa da relação com o espectador, assim como com seus significados. As relações imagem e contexto, imagem e leitura, imagem e mensagem, arte, vida, identidade e memória são descritas e desdobradas por Raúl Antelo (2004).<sup>14</sup>

[...] compreendemos que a história se faz por imagens, mas que essas imagens estão, de fato, carregadas de história. Ela é uma construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte. Enquanto ativação de um procedimento de montagem, toda imagem é um retorno, mas ela já não assinala o retorno do idêntico. Aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado. Nesse sentido [...], visamos ultrapassar o círculo da subjetividade, potencializando, ao mesmo tempo, a receptividade, que mostra de que modo as formas do passado podem ainda ser novamente equacionadas como 'problema'. O inacabamento de uns remete-nos às outras, mas a impotência delas carrega-se de renovadas forças de sentido. São essas as 'Potências da imagem'. (ANTELO, 2004, p. 09-12)

Obras são lidas e imagens são remontadas em um modo de ler seu tempo. É preciso devolver potências à imagem, devolver potência a uma imagem é dar-lhe uma história e uma crítica. Um pouco disso foi o que tentamos fazer aqui.

11 DIDI-HUBERMAN, Georges, 2012, Op. Cit., p. 146.

12 DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012, p. 130.

13 MAKOWIECKY, Sandra. Entre territórios: arte e política. In: Maria Virgínia Gordilho Martins e Maria Herminia Oliveira Hernández. (Org.). **Entre territórios**. 1ed. Salvador: EDUFBA, 2011, v. 1, p. 65-66.

14 ANTELO, Raul. **Potências da Imagem**. Chapecó: Editora Argos, 2004.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. S.P.: Hedra, 2012.

ANTELO, Raul. **Potências da Imagem**. Chapecó: Editora Argos, 2004.

BORGES, J.L. **O fazedor**. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

Catálogo da Exposição **Arquiteturas pintadas - del renascimento al siglo XVIII**. Comisarios Delfín Rodríguez y Mar Borobia. Museo Thyssen- Bornemisza. 18 octubre 2011 a 22 enero 2012. Madrid. Fundación. Caja Madrid.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

DE DUVE, Thierry. *Na Cama com Madonna*. In: Revista Concinnitas n. 7. UERJ, 2004, p. 36.

Entrevista disponível em < <http://casa.abril.com.br/materia/30-bienal-de-sp-uma-entrevista-com-o-curador-luis-perez-oramas>>. Acesso em 29 jul.2013.

ECO, Humberto. **Vertigem das listas**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

MAKOWIECKY, Sandra. Entre territórios: arte e política. In: Maria Virgínia Gordilho Martins e Maria Herminia Olivera Hernández. (Org.). **Entre territórios**. 1ed.Salvador: EDUFBA, 2011, v. 1, p. 65-66.

## **SOBRE O ORGANIZADOR**

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

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Arquivo 84, 87, 88, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 261

Artes 5, 15, 65, 104, 105, 164, 165, 166, 167, 170, 172, 173, 174, 175, 180, 184, 185, 206, 248, 249, 257, 260

### C

Cinema 5, 69, 90, 100, 164, 201, 202, 203, 206, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 226, 227, 228, 229, 232, 235, 236, 240

Criação 5, 6, 15, 21, 22, 35, 40, 41, 58, 68, 79, 80, 82, 86, 88, 121, 150, 153, 168, 170, 171, 176, 177, 179, 184, 185, 186, 226, 232, 255

### D

Discurso 11, 13, 63, 84, 97, 141, 152, 173, 186, 202, 203, 218, 219, 234, 236

### E

Ensino 5, 7, 29, 64, 67, 70, 103, 104, 106, 112, 113, 116, 117, 122, 126, 127, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 168, 174, 183, 187, 188, 193, 199, 202, 207, 218, 263

Estudos Comparados 5, 7, 103, 105, 106, 112

### F

Feminino 5, 6, 8, 1, 3, 4, 7, 8, 10, 21, 24, 27, 34, 37, 76, 140, 230, 233, 235, 239, 247

### G

Gesto 7, 99, 100, 112, 116, 119, 120, 176, 181, 255

### H

História 5, 6, 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 18, 21, 22, 25, 29, 30, 32, 35, 36, 37, 39, 40, 42, 45, 47, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 60, 62, 65, 66, 67, 70, 77, 84, 87, 90, 91, 92, 95, 97, 101, 103, 105, 107, 109, 110, 112, 114, 128, 166, 167, 168, 175, 176, 184, 186, 193, 199, 201, 203, 204, 206, 207, 209, 210, 215, 217, 221, 222, 228, 229, 230, 236, 248, 249, 250, 252, 260, 261

### L

Letras 5, 13, 14, 45, 47, 55, 56, 64, 77, 79, 88, 101, 114, 115, 134, 136, 137, 182, 246, 247, 249, 262, 263

Linguística 5, 116, 126, 128, 132, 135, 137, 138, 246, 263

Literatura 5, 6, 7, 1, 2, 3, 13, 15, 16, 17, 27, 30, 31, 32, 38, 41, 43, 44, 45, 47, 55, 56, 58, 63, 64, 65, 66, 67, 82, 87, 89, 90, 91, 95, 103, 104, 105, 106, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 153, 166, 206, 207, 239, 246, 249, 260, 263

## **M**

Mulheres 6, 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 71, 111, 117, 118, 120, 121, 125, 126, 140, 144, 146, 189, 210, 221, 224, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 238

Música 5, 7, 21, 22, 82, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 160, 161, 164, 165, 167, 168, 172, 173, 174, 175, 176, 180, 183, 184, 186, 187, 188, 192, 193, 198, 199, 206, 210, 224

## **N**

Negra 5, 6, 29, 30, 31, 32, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 46, 48, 188, 222, 224, 228

Negritude 5, 29, 31, 44, 47, 53, 228

## **O**

Ortografia 5, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 137

## **P**

Percussão 5, 7, 175, 176, 177, 181, 183, 184, 186, 190, 194

Perspectivas 5, 43, 64, 88, 101, 105, 126, 171, 219, 234, 253

Poesia 6, 16, 44, 45, 46, 47, 48, 54, 55, 56, 57, 62, 63, 64, 81, 82, 88, 106, 108, 110, 112, 114, 182, 185, 249

Produção 5, 12, 15, 16, 29, 30, 31, 32, 35, 40, 46, 47, 60, 65, 77, 81, 82, 85, 89, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 100, 101, 120, 129, 130, 132, 135, 137, 140, 143, 172, 177, 179, 184, 202, 205, 206, 208, 218, 219, 231, 253, 260

Prosa 7, 16, 30, 45, 80, 81, 82, 89, 91, 96, 108, 110, 177

## **R**

Redação 16, 132, 133, 135

Representação Identitária 201

Representação Social 201, 212, 213, 219, 227, 228

Resistência 5, 6, 26, 31, 38, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 54, 55, 56, 107, 111, 145

## **S**

Saberes Científicos 5

## **U**

Utopia 5, 6, 45, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 65

## **V**

Verbetes 5, 7, 123, 138, 139, 143

Vestibular 127, 133, 135

Violão 5, 7, 166, 168, 173, 174



# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES E AS NOVAS PERSPECTIVAS DOS SABERES CIENTÍFICOS 4

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br) 

[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br) 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br) 

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES E AS NOVAS PERSPECTIVAS DOS SABERES CIENTÍFICOS 4

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br) 

[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br) 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br) 