

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos  
(Organizador)

# Linguística, Letras e Artes:

Sujeitos, Histórias e Ideologias

2

 **Atena**  
Editora

Ano 2021

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos  
(Organizador)

# Linguística, Letras e Artes:

*Sujeitos, Histórias e Ideologias*

2

 **Atena**  
Editora

Ano 2021

**Editora Chefe**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> 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 Cremo

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  
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa  
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília  
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia  
Profª Drª 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. Elói Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima  
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros  
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale 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  
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins  
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas  
Profª Drª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco  
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador  
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí  
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande  
Profª Drª Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Católica do Salvador  
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

#### **Ciências Agrárias e Multidisciplinar**

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano  
Prof. Dr. Arinaldo Pereira da Silva – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará  
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás  
Profª Drª Carla Cristina Bauermann Brasil – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – Universidade Federal da Grande Dourados  
Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia  
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa  
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará  
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Prof. Dr. Jael Soares Batista – Universidade Federal Rural do Semi-Árido  
Prof. Dr. Jayme Augusto Peres – Universidade Estadual do Centro-Oeste  
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará  
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa  
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão  
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará  
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido  
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

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

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília  
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás  
Profª Drª Daniela Reis Joaquim de Freitas – Universidade Federal do Piauí  
Profª Drª 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  
Profª Drª Elizabeth Cordeiro Fernandes – Faculdade Integrada Medicina  
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília  
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina  
Profª Drª Eysler Gonçalves Maia Brasil – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira  
Prof. Dr. Ferlundo Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Profª Drª Fernanda Miguel de Andrade – Universidade Federal de Pernambuco  
Prof. Dr. Fernando Mendes – Instituto Politécnico de Coimbra – Escola Superior de Saúde de Coimbra  
Profª Drª 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  
Profª Drª 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  
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande  
Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Profª Drª Maria Tatiane Gonçalves Sá – Universidade do Estado do Pará  
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federacl 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  
Profª Drª Regiane Luz Carvalho – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino  
Profª Drª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora  
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande  
Profª Drª Welma Emidio da Silva – Universidade Federal Rural de Pernambuco

### **Ciências Exatas e da Terra e Engenharias**

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto  
Profª Drª Ana Grasielle Dionísio Corrêa – Universidade Presbiteriana Mackenzie  
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás  
Profª Drª 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  
Profª Drª Érica de Melo Azevedo – Instituto Federal do Rio de Janeiro  
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará  
Profª Dra. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho  
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande

Profª Drª 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  
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Profª Drª Priscila Tessmer Scaglioni – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Sidney Gonçalves de Lima – Universidade Federal do Piauí  
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

### **Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins  
Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará  
Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo  
Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,  
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões  
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná  
Profª Drª Miraniide Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará  
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste  
Profª Drª 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  
Profª Ma. Adriana Regina Vettorazzi Schmitt – Instituto Federal de Santa Catarina  
Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais  
Prof. Me. Alexsandro Teixeira Ribeiro – Centro Universitário Internacional  
Profª Ma. Aline Ferreira Antunes – Universidade Federal de Goiás  
Profª Drª Amanda Vasconcelos Guimarães – Universidade Federal de Lavras  
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão  
Profª Ma. Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa  
Profª Drª Andrezza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico  
Profª Drª Andrezza Miguel da Silva – Faculdade da Amazônia  
Profª Ma. Anelisa Mota Gregoleti – Universidade Estadual de Maringá  
Profª 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  
Profª 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. Carlos Augusto Zilli – Instituto Federal de Santa Catarina  
Prof. Me. Christopher Smith Bignardi Neves – Universidade Federal do Paraná  
Profª Drª 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. Edson Ribeiro de Britto de Almeida Junior – Universidade Estadual de Maringá  
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  
Prof. Me. Francisco Sérgio Lopes Vasconcelos Filho – Universidade Federal do Cariri  
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/UFGA  
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 Fenomenología & Subjetividade/UFPR  
Prof. Me. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Ma. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará  
Profª Ma. Lilian de Souza – Faculdade de Tecnologia de Itu  
Profª Ma. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ  
Profª Drª Lúvia 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  
Profª Ma. Luana Ferreira dos Santos – Universidade Estadual de Santa Cruz  
Profª Ma. Luana Vieira Toledo – Universidade Federal de Viçosa  
Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados  
Prof. Me. Luiz Renato da Silva Rocha – Faculdade de Música do Espírito Santo  
Profª 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  
Profª Ma. Maria Elanny Damasceno Silva – Universidade Federal do Ceará  
Profª Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri  
Prof. Dr. Pedro Henrique Abreu Moura – Empresa de Pesquisa Agropecuária de Minas Gerais  
Prof. Me. Pedro Panhoca da Silva – Universidade Presbiteriana Mackenzie  
Profª Drª Poliana Arruda Fajardo – Universidade Federal de São Carlos  
Prof. Me. Rafael Cunha Ferro – Universidade Anhembi Morumbi  
Prof. Me. Ricardo Sérgio da Silva – Universidade Federal de Pernambuco  
Prof. Me. Renan Monteiro do Nascimento – Universidade de Brasília  
Prof. Me. Renato Faria da Gama – Instituto Gama – Medicina Personalizada e Integrativa  
Profª 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  
Profª Ma. Silene Ribeiro Miranda Barbosa – Consultoria Brasileira de Ensino, Pesquisa e Extensão  
Profª Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo  
Profª Ma. Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana  
Profª 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

## Linguística, letras e artes: sujeitos, histórias e ideologias 2

**Bibliotecária:** Janaina Ramos  
**Diagramação:** Luiza Alves Batista  
**Correção:** Maiara Ferreira  
**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: sujeitos, histórias e ideologias 2 /  
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 978-65-5983-028-2

DOI 10.22533/at.ed.282212804

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: SUJEITOS, HISTÓRIAS E IDEOLOGIAS 2**, coletânea de vinte e um capítulos que une pesquisadores de diversas instituições, congregamos discussões e temáticas que circundam a grande área da Linguística, Letras e Artes e dos diálogos possíveis de serem realizados com as demais áreas do saber.

Temos, nesse volume, dois grandes grupos de reflexões que explicitam essas interações. Neles estão debates que circundam estudos linguísticos; e estudos em artes.

Estudos linguísticos traz análises sobre tempos verbais, formas de tratamento, língua de herança, linguagem oral, análise do discurso, subjetividade, multimodalidade, argumentação, gêneros textuais.

Em estudos em artes são verificadas contribuições que versam sobre dialogismo bakhtiniano, música, performance, viola, canto, consultoria musical, samba, arte e representação japonesa.

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>
ENSINANDO OS TEMPOS VERBAIS DA LÍNGUA PORTUGUESA	
Afrânio da Silva Garcia	
<b>DOI 10.22533/at.ed.2822128041</b>	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>15</b>
FORMAS DE TRATAMENTO EM PERSPECTIVA	
Luiz Antônio da Silva	
<b>DOI 10.22533/at.ed.2822128042</b>	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>26</b>
ENTRE A LÍNGUA DE HERANÇA E O PORTUGUÊS NA REGIÃO COLONIAL ITALIANA DO RIO GRANDE DO SUL, BRASIL: TENSIONAMENTOS, PROIBIÇÕES E INTERDIÇÕES NO ESTADO NOVO GETULISTA (1937-1945)	
Carmen Maria Faggion	
Terciane Ângela Luchese	
<b>DOI 10.22533/at.ed.2822128043</b>	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>44</b>
A LINGUAGEM ORAL EM QUISSAMÃ: UM RESGATE PIONEIRO E ÚNICO	
Carmen Elena das Chagas	
<b>DOI 10.22533/at.ed.2822128044</b>	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>59</b>
O NARIZ DE PALHAÇO COMO UMA MÍDIA	
Romulo Santana Osthues	
<b>DOI 10.22533/at.ed.2822128045</b>	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>74</b>
ESTETIZAÇÃO DA SUBJETIVIDADE: FORMAS CONTEMPORÂNEAS DE CUIDADO E PRODUÇÃO DE SI MESMO	
Kleber Prado Filho	
<b>DOI 10.22533/at.ed.2822128046</b>	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>83</b>
MULTIMODALIDADE E ARGUMENTAÇÃO: ELEMENTOS INDISSOCIÁVEIS DA PRÁTICA INTERATIVA REALIZADA NO PROCESSO COMUNICATIVO	
Wedja Nívea da Silva Cavalcanti	
<b>DOI 10.22533/at.ed.2822128047</b>	
<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>95</b>
ARGUMENTAÇÃO JURÍDICA E O GÊNERO CONTESTAÇÃO	
Célia Maria de Medeiros	
<b>DOI 10.22533/at.ed.2822128048</b>	

<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>111</b>
GÊNEROS TEXTUAIS NOS MANUAIS DE PORTUGUÊS LÍNGUA ESTRANGEIRA: O QUE FALTA?	
Regina Lúcia Péret Dell'Isola	
<b>DOI 10.22533/at.ed.2822128049</b>	
<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>122</b>
ANÁLISE COMPARATIVA DE EDITORIAIS NOS JORNAIS FOLHA DE S.PAULO E ESTADO DE S. PAULO	
Verônica Mendes de Oliveira	
<b>DOI 10.22533/at.ed.28221280410</b>	
<b>CAPÍTULO 11</b> .....	<b>135</b>
NOTA JORNALÍSTICA CONCRETIZA O DISCURSO DE INSTITUIÇÃO BANCÁRIA: UMA METODOLOGIA PARA ANALISAR O DISCURSO ORGANIZACIONAL	
Marta Cardoso de Andrade	
<b>DOI 10.22533/at.ed.28221280411</b>	
<b>CAPÍTULO 12</b> .....	<b>147</b>
DIALOGISMO BAKHTINIANO COMO FERRAMENTA MUSICOLÓGICA	
Felipe Mendes de Vasconcelos	
Oíliam José Lanna	
<b>DOI 10.22533/at.ed.28221280412</b>	
<b>CAPÍTULO 13</b> .....	<b>157</b>
O PAPEL DA ARTE EM TEMPOS DE PANDEMIA: MÚSICA E “INDÚSTRIA DO ISOLAMENTO”	
Eder Flávio Moura Bonfim	
Camila Cristina dos Santos	
Maria Flávia Silveira Barbosa	
<b>DOI 10.22533/at.ed.28221280413</b>	
<b>CAPÍTULO 14</b> .....	<b>176</b>
ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE EM UM QUINTETO DE METAIS: TEMPO E SINCRONIA NA PREPARAÇÃO DE REPERTÓRIO	
Gabriel Ferraz da Silva	
<b>DOI 10.22533/at.ed.28221280414</b>	
<b>CAPÍTULO 15</b> .....	<b>188</b>
A CASTA DE LIÇÕES, OBRA DIDÁTICA E MUSICAL DE PEDRO LOPES NOGUEIRA (CA. 1720)	
Gustavo Medina	
Márcio Páscoa	
<b>DOI 10.22533/at.ed.28221280415</b>	
<b>CAPÍTULO 16</b> .....	<b>203</b>
PRECIPÍCIO DE FAETONTE: ANÁLISE PARA RECONSTRUÇÃO DA PARTE DE VIOLA E	

**CANTO DA ÁRIA NAS PUPILAS DOS MEUS OLHOS**

Gabriel de Sousa Lima

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

**DOI 10.22533/at.ed.28221280416**

**CAPÍTULO 17.....217**

**OS TRIOS DE AVONDANO EM DRESDEN: DIÁLOGO ENTRE ESTILOS E GÊNEROS**

Manoella Coutinho Costa

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

**DOI 10.22533/at.ed.28221280417**

**CAPÍTULO 18.....237**

**ORNAMENTAÇÃO LIVRE NAS TRIO-SONATAS *OPUS III* DE A. CORELLI**

Roger Lins de Albuquerque Gomes Ribeiro

**DOI 10.22533/at.ed.28221280418**

**CAPÍTULO 19.....252**

**A CONSULTORIA MUSICAL NA ELABORAÇÃO DE ROTEIROS DE AUDIODESCRIÇÃO PARA CONCERTOS DE MÚSICA INSTRUMENTAL ERUDITA: UM PROCESSO DE MUSICALIZAÇÃO**

Felipe Vieira Monteiro

**DOI 10.22533/at.ed.28221280419**

**CAPÍTULO 20.....259**

**HISTÓRIA CANTADA: A LETRA DE SAMBA CONTIDA NA OBRA *DESDE QUE O SAMBA É SAMBA*, DE PAULO LINS, COMO UMA NARRATIVA COMPLEMENTAR A DIEGESE**

José Carlos Patrício

Walnice Aparecida de Matos Vilalva

**DOI 10.22533/at.ed.28221280420**

**CAPÍTULO 21.....272**

**ARTISTAS DA REPRESENTAÇÃO JAPONESA E PREMIAÇÕES NA BIENAL DE SÃO PAULO ENTRE 1951 E 1963**

Celine Miyuki Hirose

**DOI 10.22533/at.ed.28221280421**

**SOBRE O ORGANIZADOR.....284**

**ÍNDICE REMISSIVO.....285**

# CAPÍTULO 1

## ENSINANDO OS TEMPOS VERBAIS DA LÍNGUA PORTUGUESA

*Data de aceite: 26/04/2021*

**Afrânio da Silva Garcia**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro -  
UERJ  
Academia Brasileira de Filologia - ABF

**RESUMO:** Este texto tem por objetivo apresentar os tempos verbais do português baseando-se nas noções de tempo, aspecto e fase, permitindo ao estudante de Português aprender com facilidade os tempos verbais. Primeiro, distinguiremos a noção de tempo das noções de aspecto e fase, já que o tempo verbal é uma relação entre o tempo da situação descrita e o momento da fala, sendo concomitante, presente; anterior, passado; ou posterior, futuro (Lyons 1979: p. 677-690). Depois, apresentaremos a diferença entre os aspectos Perfectivo e Imperfectivo (Comrie, 1978: p. 16-32) e como isso determina o Pretérito Perfeito e o Pretérito Imperfeito do português, bem diferente da oposição entre o Present Perfect e o Past Simple do inglês (Comrie, 1978: p. 52-61). Em seguida, trataremos do aspecto Progressivo, cf. Comrie (1978: p. 32-40) e Leech (1979: p. 14-29), que determina uma série de formas verbais no Português, usando o gerúndio ou a expressão A + Infinitivo. Finalmente, explicaremos a relação entre as fases Retrospectiva e Prospectiva e o tempo da situação, (Palmer 1978: p. 49-55; 77-80), sendo a fase Retrospectiva anterior e a fase Prospectiva subsequente, responsáveis pelos tempos compostos do Português, pelo Pretérito

Mais-que-Perfeito, pelo Futuro do Pretérito e pelas locuções verbais introduzidas pelos verbos auxiliares ter e ir. Em seguida apresentaremos as conclusões.

**PALAVRAS-CHAVE:** Verbo em Português, Sistema Temporal-Aspectual, Tempos Verbais, Aspecto, Fase.

**ABSTRACT:** This text aims to present the verbal tenses of Portuguese based on the notions of time, aspect and phase, allowing the student of Portuguese an easy learning of the verbal tenses. First, we will distinguish the notion of time from the notions of aspect and phase, since verbal time is a relation between the time of the situation described and the moment of speech, being simultaneous, present; anterior, past; or posterior, future (Lyons 1979: p. 677-690). After that, we will present the difference between the Perfective and the Imperfective aspects (Comrie, 1978: p. 16-32) and how this determines the Pretérito Perfeito and the Pretérito Imperfeito of Portuguese, quite different from the opposition between the Present Perfect and the Past Simple of English (Comrie, 1978: p. 52-61). Following this, we will deal with the Progressive aspect, cf. Comrie (1978: p. 32-40) and Leech (1979: p. 14-29), which determines a series de verbal forms in Portuguese, using the Gerund or the expression A + Infinitive. Finally, we will explain the relation between the Retrospective and Prospective phases and the time of the situation (Palmer 1978: p. 49-55; 77-80), being the Retrospective phase anterior and the Prospective subsequent, responsible for the Compound Tenses of Portuguese, such as the Pretérito Mais-que-

Perfeito, the Futuro do Pretérito and the verbal phrases introduced by the auxiliary verbs Ter and Ir. Closing the article, we will present the conclusions.

**KEYWORDS:** Portuguese Verb, Temporal-Aspectual System, Verbal Tenses, Aspect, Phase.

## 1 | FATORES CONSTITUINTES DO TEMPO VERBAL NO PORTUGUÊS

O *tempo do verbo* relaciona a situação descrita pelo verbo ao *tempo do discurso*, isto é, ao momento da fala, de três maneiras:

- a) como *concomitante* ao tempo do discurso, configurando o *tempo presente*;
- b) como anterior ao tempo do discurso, caracterizando o *tempo passado* (ou *pretérito*);
- c) como *posterior* ao tempo do discurso, configurando o *tempo futuro*.

O *tempo* vem expresso, junto com o *aspecto*, a *fase* e o *modo*, nos chamados *tempos do verbo*, o que explica porque temos vários *presentes*, *pretéritos* e *futuros*. Podemos exemplificar a distinção entre os tempos *presente*, *passado* e *futuro* pela distinção entre uma forma verbal do presente, como *canto*, uma forma verbal do passado, como *cantei* ou *cantava*, e uma forma verbal do futuro, como *cantarei*.

Comrie (1978, p. 3-4; 16-40; 52-65) define *aspecto* como “*as diferentes maneiras de se ver a constituição temporal interna de uma situação*”. Ele divide os aspectos em dois tipos principais: *perfectivo*, em que a situação é apresentada sem referência à sua constituição temporal interna, isto é, como *um todo único indivisível*; e *imperfectivo*, em que a situação é apresentada com ênfase na sua estrutura interna, ou seja, como uma *sucessão de várias fases distintas*. O *aspecto imperfectivo* se subdivide em *aspecto habitual*, que apresenta uma situação como *característica* de um período de tempo relativamente *extenso*, seja ela *contínua* ou *descontínua*; e *aspecto progressivo*, que apresenta uma situação como *em progresso* e *não-estativa*.

Lyons (1979, p. 703-718) distingue *aspecto*, que seria a *gramaticalização* de determinadas oposições, baseadas em *noções temporais não-dêiticas* (isto é, que não apontam para nada no contexto), tais como *estatividade*, *progressividade*, *duração*, *momentaneidade*, *completamento*, *habitualidade*, *iteração*, *início* e *término*, e *caráter*, que seria a *lexicalização* dessas oposições. Ele aborda os seguintes *aspectos*: *perfectivo*, “*perfect*”, *progressivo* e *habitual*, sendo que este último ele considera como exclusivamente repetitivo. Ele aborda, ainda, as seguintes oposições em termos de *caráter*: *estativo* x *eventivo*, como em *conhecer* x *reconhecer*, e *permanente* x *temporário*, como em *ser* x *estar*.

A classificação dos aspectos adotada aqui se baseia na definição de Comrie: “*aspectos são maneiras diferentes de se ver a constituição temporal interna de uma situação*”. Como a *constituição temporal interna* de uma situação só pode ser vista de

duas maneiras, ou como *um todo indivisível*, ou como *composta de várias fases distintas*, limitaremos nosso estudo dos *aspectos* aos aspectos *perfectivo* e *imperfectivo* e suas subdivisões, deixando noções como *prospectivo*, *inceptivo*, etc. à parte.

Mantivemos os termos *perfectivo*, para o aspecto que exprime a situação como *um todo*, e *imperfectivo*, para o aspecto que exprime a situação como *composta de várias fases*, porque os termos usados pelos gramáticos do português para designar tal oposição, como *perfeito x imperfeito*, *acabado x inacabado* e *pontual x durativo*, não traduzem a realidade da situação descrita. Por um lado, o *pretérito perfeito composto* do indicativo expressa *aspecto imperfectivo*, e não *aspecto perfectivo*, como seríamos levados a supor pela sua denominação, o que pode ser comprovado pela sua incompatibilidade com situações singulares, como nos exemplos abaixo:

(1) a. *Tenho feito* exercícios. (CUNHA & CINTRA, 1985, p. 383)

b. \**Tenho feito* exercício.

c. \*\**Tenho feito* exercício(s) *uma vez*.

Por outro lado, o *aspecto perfectivo* nem sempre descreve uma situação *pontual* ou *acabada*, podendo descrever, igualmente, situações durativas e inacabadas, como é demonstrado, respectivamente, pelas sentenças seguintes:

(2) Alguns anos *vivi* em Itabira... (ANDRADE, C.D. de, 2015, p. 63)

(3) Calada estava, calada *permaneceu*. (CUNHA & CINTRA, 1985, p. 130)

O *aspecto perfectivo*, por apresentar a situação como *um todo único*, não comporta subdivisões; já o *aspecto imperfectivo*, por apresentar a situação como *composta de várias fases*, terá tantas subdivisões quantas forem as maneiras de se ver a *constituição temporal interna* da situação.

Podemos dividir o *aspecto imperfectivo*, essencialmente, de duas maneiras. Em primeiro lugar, podemos dividi-lo em *aspecto contínuo*, em que a situação é vista como ocorrendo sem interrupção durante todo seu período de duração, e *aspecto intermitente*, em que a situação é vista como sofrendo interrupções no seu desenrolar. Em segundo lugar, podemos dividi-lo em *aspecto permanente*, em que a situação é vista como *essencial* ou *característica*, o que faria com que ela se estendesse indefinidamente no tempo, a menos que seu período de duração viesse explícito (por um advérbio de tempo ou pelo tempo do verbo), e *aspecto progressivo*, em que a situação é vista como *não-característica*, mas *contingente*, ou *temporária* (cf. Lyons, 1979b, p. 717).

O *aspecto contínuo* se dividiria em *aspecto permansivo*, que descreve situações contínuas *permanentes*, e *aspecto cursivo*, que descreve situações contínuas *progressivas*, enquanto o *aspecto intermitente* se dividiria em *aspecto habitual*, que indicaria a repetição *permanente* de uma situação ou uma situação *intermitente permanente*, e *aspecto frequentativo*, que indicaria a repetição *temporária* de uma situação ou uma situação

*intermitente progressiva*. É importante notar que a simples repetição de uma situação não implica *aspecto habitual*, ou *aspecto frequentativo*, já que podemos ter situações que se repetem no *aspecto perfectivo*; é preciso que a situação *se repita regularmente* para ser caracterizada como *habitual* ou *frequentativa* (Comrie, 1978, p. 27).

O português pode ser considerado uma língua eminentemente *aspectual*, já que ele distingue seis dos dez aspectos possíveis: *aspecto perfectivo*, *aspecto imperfectivo*, *aspecto permanente*, *aspecto progressivo*, *aspecto habitual* e *aspecto frequentativo*. A distinção aspectual mais importante do português é a que se verifica entre o *aspecto perfectivo*, em que a situação é vista como *um todo singular*, e *aspecto imperfectivo*, em que a situação é vista como *contínua* ou *intermitente*, representada, basicamente, pela oposição entre o *pretérito perfeito simples do indicativo* e o *pretérito imperfeito simples do indicativo*, como podemos ver abaixo.

(4) a. Quando o *via*, *cumprimentava-o*. (*aspecto imperfectivo*)

b. Quando o *vi*, *cumprimentei-o*. (*aspecto perfectivo*)

(CUNHA & CINTRA, 1985, p. 444)

(5) a. Quando eu *chegava*, ela *saía*. (*aspecto imperfectivo*)

b. Quando eu *cheguei*, ela *saiu*. (*aspecto perfectivo*) (CUNHA, 1984, p. 436)

Por expressar a situação como *um todo singular*, o *aspecto perfectivo* é, muitas vezes, a única maneira de se descrever *situações singulares no passado*, como podemos comprovar pelas sentenças abaixo:

(6) a. *Vi-te uma vez e estremecei* de medo. . . (CUNHA, 1984, p. 435)

b. \**Via-te uma vez e estremeceia* de medo...

O *aspecto perfectivo* serve, também, para expressar uma *situação repetida de maneira esporádica*, sem regularidade.

(7) *Aludí* várias vezes ao revestimento... (CUNHA, 1984, p. 436)

A noção de *fase* relaciona a situação descrita pelo verbo não ao *tempo do discurso*, ao momento da fala, como o *tempo do verbo*, mas a um *tempo referido*, um momento específico, diferente do momento da fala, com o mesmo tipo de relação dêitica, situando-a como *anterior* (fase retrospectiva), *concomitante* (fase respectiva) e *posterior* (fase prospectiva). Esse *tempo referido* pode ser expresso pelo *contexto da situação*, pelo próprio *contexto linguístico* (processos de *subordinação* ou *coordenação*, *referências* e *implícitos*) ou por meio de *elementos lexicais* (*advérbios* e *expressões de tempo*).

A *fase retrospectiva* expressa uma situação *anterior* ao *tempo referido*, podendo ser *simples*, expressa pelo *pretérito mais-que-perfeito*, pelos *tempos compostos* (formados pelos verbos auxiliares *ter* ou *haver* + *particípio passado*), pelas locuções formadas por *estar* + *particípio passado* (para verbos transitivos diretos) ou *ser* + *particípio passado* (para verbos intransitivos, como em *Inês é morta*), pelo próprio *particípio passado* isoladamente

ou pela locução formada por *vir + gerúndio*; ou *imediate*, expressa pelas locuções formadas por *acabar de + infinitivo* (em certos casos) ou por *vir de + infinitivo*.

(8) Foi ao gabinete do marido que já *devorara* cinco ou seis jornais, *escrevera* dez cartas e retificava a posição de alguns livros... (CUNHA, 1984, p. 436)

(9) Saímos então para ver de perto o que o rio *tinha feito*. (CUNHA, 1984, p. 437)

(10) *Havia escrito* várias cartas. (CUNHA & CINTRA, 1985, p. 483)

(11) *Venho tratando* deste assunto. (idem, p. 385)

(12) O avião *acabou de aterrissar*. (idem, p. 387)

(13) *Vinha de ajustar* contas com o imigrante. (idem, p. 386)

A *fase respectiva*, por expressar uma situação *concomitante* ao tempo referido, o qual vem expresso pelo *tempo do verbo*, não apresenta nenhuma forma específica.

A *fase prospectiva* também se subdivide em *simples*, em que a situação é vista como posterior ao tempo referido, expressa pelo *futuro do pretérito do indicativo* e pelas locuções formadas por *ir + infinitivo* e *ir + gerúndio*; e *imediate*, em que a situação é vista como *imediatamente posterior* ao tempo referido, expressa pelas locuções formadas por *estar para* (ocasionalmente, *estar por*) + *infinitivo*.

(14) Tens a certeza de que, passadas as primeiras semanas, não *lamentaria* tamanho sacrifício? (CUNHA & CINTRA, 1985, p. 450)

(15) O navio *vai partir*. (CUNHA & CINTRA, 1985, p. 385)

(16) Os convidados *iam chegando* de automóvel. (idem)

(17) O avião *está para chegar*. (idem, p. 384)

Se observarmos os exemplos (11) e (15), notaremos que eles expressam uma situação como *anterior* e *posterior*, respectivamente, a um tempo referido, o qual é o próprio tempo discurso, o que tornaria as *fases retrospectiva* e *prospectiva*, nesses casos, equivalentes aos tempos *passado* e *futuro*. Como seria muito improvável que uma língua mantivesse duas formas distintas para expressar uma só noção, é de se supor que haja uma diferença entre as *fases retrospectiva* e *prospectiva*, cujo tempo referido é o tempo do discurso, e os tempos *passado* e *futuro*, diferença essa que nos cabe descobrir.

A diferença entre o *tempo passado* e a *fase retrospectiva* cujo tempo referido é o tempo do discurso consiste no fato de o *tempo passado* expressar uma situação como *anterior* ao tempo do discurso e *isolada* dele, enquanto a *fase retrospectiva* expressa uma situação como anterior ao tempo do discurso, mas *sem isolá-la* dele. O português do Brasil (ao menos, o português do Rio de Janeiro) marca essa diferença de forma bastante nítida, visto que *situações que não se estendem até o tempo do discurso* só podem ser expressas pelas formas de expressão de *tempo passado*, ao passo que *situações que se estendem até o tempo do discurso* só podem ser expressas pelas formas de expressão de *fase retrospectiva*, como podemos ver abaixo.

(18) a. Outrora, *éramos* felizes. (LIMA, 1985, p. 227)

b. Outrora, *fomos* felizes.

c. \*Outrora, *temos sido* felizes.

d. \*\*Outrora, *vimos sendo* felizes.

(19) a. A vítima do assalto *faleceu*. (MATEUS, 1983, p. 66)

b. \*A vítima do assalto *tem falecido*.

c. \*A vítima do assalto *vem falecendo*.

(20) a. João *tem estudado ultimamente*. (PONTES, 1973, p. 51)

b. João *vem estudando* ultimamente.

c. \*João *estudou* ultimamente. (só é aceitável se a situação não se estender até o presente)

d. \*João *estudava* ultimamente. (idem)

Já a diferença entre o *tempo futuro* e a *fase prospectiva* cujo tempo referido é o *tempo do discurso* não pode ser explicada pela *possibilidade ou não de inclusão do tempo do discurso* no período de tempo em que ocorre a situação, uma vez que a expressão de *tempo futuro* pode ser substituída, na maioria das vezes, pela expressão de *fase prospectiva* e vice-versa.

(21) a. As aulas *começarão* depois de amanhã. (CUNHA & CINTRA, 1985, p.446)

b. As aulas *vão começar* depois de amanhã.

(22) a. *Vai haver* aula. (PONTES, 1973, p. 112)

b. *Haverá* aula.

A diferença entre o *tempo futuro* e a *fase prospectiva* com valor de futuro não reside no seu valor *aspectual*, mas sim no seu valor *modal*, em que o tempo futuro expressa uma *certeza* ou uma *decisão* e a *fase prospectiva* expressa uma simples *probabilidade* ou um mero *desejo*. Como, porém, uma *certeza* e uma *decisão* nada mais são, respectivamente, que uma *grande probabilidade* ou um *forte desejo*, o português falado e o português escrito não-formal passaram a usar a locução formada por *ir + infinitivo* para expressar, indistintamente, *fase prospectiva* e *tempo futuro*. Essa *distinção modal* entre *tempo futuro* e *fase prospectiva*, no entanto, pode ser demonstrada pelo fato de situações posteriores ao tempo do discurso que *não admitem dúvida*, como *sentenças imperativas*, só poderem ser expressas pelo *tempo futuro*, enquanto situações posteriores ao tempo do discurso que *implicam em dúvida* ou *opção*, tais como *convites* e *perguntas alternativas*, só poderem ser expressas pela *fase prospectiva*.

(25) a. *Honrarás* pai e mãe. (CUNHA & CINTRA, 1985, p. 448) (ordem)

b. \**Vais honrar* pai e mãe.

(26) a. Não *matarás*. (CUNHA, 1984, p. 439) (ordem)

b. \**Não vais matar*.

(27) a. *Vamos dar* um adeusinho! (convite) (recolhido no Rio de Janeiro)

b. \**Daremos* um adeusinho!

(28) a. *Vai comer* aqui ou quer que embrulhe? (opção) (recolhido no Rio de Janeiro)

b. \**Comerá* aqui ou quer que embrulhe?

Finalizando esta seção, cabe dizer que não nos deteremos aqui no estudo dos modos e modalidades dos verbos, nem no estudo dos tempos verbais do subjuntivo, bem como do imperativo, cuja pesquisa este simples artigo não comportaria. Também não abordaremos as formas nominais do verbo isoladamente.

## 2 | TEMPOS SIMPLES DO INDICATIVO

O *presente simples do indicativo* expressa uma situação *concomitante ao tempo da fala* como sendo *composta de várias instâncias*, no caso de situações não-pontuais, ou como *estando efetivamente ocorrendo*, no caso de *situações pontuais*.

(29) A Terra *gira* em torno do próprio eixo. (CUNHA & CINTRA, 1985, p. 437)

(30) *Sou tímido*; quando me *vejo* diante de senhoras, *emburro, digo* asneiras. (idem)

(31) Então eu os *declaro* marido e mulher. (recolhido no Rio de Janeiro)

O *pretérito perfeito do indicativo* expressa uma situação com *aspecto perfectivo*, vista como um todo único, ocorrida antes do momento da fala.

(32) Quando o *vi*, *cumprimentei-o*. (CUNHA & CINTRA, 1985, p. 444)

O *pretérito imperfeito do indicativo* expressa uma situação com *aspecto imperfectivo*, que comporta certa duração ou que se repete com alguma regularidade, ocorrida antes do momento da fala.

(33) Quando o *via*, *cumprimentava-o*. (idem)

O *pretérito mais-que-perfeito do indicativo* expressa uma *situação retrospectiva* em relação ao momento da fala ou simplesmente uma situação anterior ao momento da fala com ênfase na distância temporal (que aconteceu há um tempo considerável). Este tempo está caindo em desuso no português do Brasil, sendo substituído pela perífrase *tinha + particípio passado*.

(34) Arnaldo *lera, lera*, mas não *encontrara* o que precisava.

(TRAVAGLIA, 1981, p.151)

(35) *Fora* um menino sem estudos. Mais tarde, tornou-se um grande escritor. (recolhido no Rio de Janeiro)

O *futuro do presente do indicativo* expressa uma situação *posterior ao tempo da fala* com um grau maior de *certeza* do que a expressa pela perífrase *ir + infinitivo*.

(36) Geraldo *pintará* um quadro para mim. (TRAVAGLIA, 1981, p. 153)

(37) *Plantaremos* muitas árvores no quintal. (idem)

O *futuro do pretérito do indicativo* expressa uma situação *passada posterior a uma outra situação passada ou a um tempo referido*, ou ainda uma situação hipotética (caso em que é constantemente substituída pelo pretérito imperfeito do indicativo na variante coloquial do português do Brasil).

(38) Em 1950, mudamos para São Paulo. Rogério *morreria* dois anos depois. (TRAVAGLIA, 1981, p. 204)

(39) a. Se eu fosse você, só *usava* Valisère. (anúncio de televisão)

b. Se eu fosse você, só *usaria* Valisère. (variante padrão)

### 3 | TEMPOS PROGRESSIVOS E PERÍFRASES DE GERÚNDIO

Qualquer falante nativo do português que comece a estudar inglês, ao se deparar com o Present Continuous e Past Continuous, não pode evitar o espanto diante da omissão dessas classificações nos compêndios de gramática do português, visto termos todos os tempos contínuos ou progressivos do inglês, com aproximadamente o mesmo significado. Nesta seção do trabalho, falaremos dos tempos progressivos do português e das perífrases de gerúndio, quase todas expressando também aspecto progressivo ou similar.

O *presente progressivo do indicativo* expressa uma situação *concomitante ao tempo da fala* como *contingente* ou *eventual*, sendo formado por *estar + gerúndio* ou *estar a + infinitivo* (esta forma mais comum em Portugal). Além disso, tem a característica de *expandir* a duração de uma *situação pontual* e *comprimir* a duração de uma *situação durativa* (cf. Leech, 1979, p. 14-29).

(40) *Está chovendo* a cântaros. (CUNHA, 1984, p. 380)

(41) O dia *está nascendo*. (expansão de uma situação pontual)

(recolhido no Rio de Janeiro)

(42) Ela *está morando* em São Paulo. (compressão de uma situação durativa)

(recolhido no Rio de Janeiro)

O *pretérito imperfeito progressivo do indicativo* enfatiza o *aspecto progressivo* de uma situação *localizada no passado*, sendo formado por *estar* (no pretérito imperfeito do indicativo) + *gerúndio*.

(43) *Estava ouvindo* música quando ela chegou. (recolhido no Rio de Janeiro)

(44) Quando Deus te desenhou ele *estava namorando*. (letra de música de Armandinho)

O *pretérito perfeito progressivo do indicativo* expressa uma situação *localizada no passado* vista ao mesmo tempo como *perfectiva* (um todo único) e *progressiva*, sendo formado por *estar* (no pretérito perfeito do indicativo) + *gerúndio*.

(45) Este menino *esteve comendo* doces a tarde toda. (TRAVAGLIA, 1981, p. 199)

(46) O que você *esteve fazendo* para estar todo sujo assim? (recolhido no Rio de Janeiro)

É interessante notar que o efeito de moldura (“framing”, cf. Leech, 1979, p. 17-18) não ocorre com o *pretérito perfeito progressivo do indicativo*, como podemos constatar:

(47) \**Estive ouvindo* música quando ela chegou. (inaceitável)

(48) \*Quando Deus te fabricou ele *esteve namorando*. (inaceitável)

O *futuro do presente progressivo do indicativo* enfatiza o *aspecto progressivo* de uma situação *futura* à qual se atribui um valor modal de *certeza*, através da locução formada por *estar* (no futuro do presente do indicativo) + *gerúndio*.

(49) As quatorze horas *estarei conversando* com os professores.

(TRAVAGLIA, 1981, p. 153)

(50) Quando você chegar, a espada *estará esperando* por você. (Paulo Coelho, em entrevista à Rede Globo sobre o livro Diário de um mago)

O *futuro do pretérito progressivo do indicativo* enfatiza o *aspecto progressivo* de uma situação *futura* em relação a outra situação no passado ou de uma situação hipotética, através da locução formada por *estar* (no futuro do pretérito do indicativo) + *gerúndio*. Embora pouco usado, mantém-se ativo tanto na língua escrita quanto na língua falada.

(51) Ele sorria sabendo que em breve *estaria indo* para casa. (situação futura no passado) (recolhido no Rio de Janeiro)

(52) Eu *estaria mentindo* se dissesse que não gostei. (situação hipotética) (recolhido no Rio de Janeiro)

O *presente frequentativo do indicativo* exprime uma situação *concomitante ao tempo da fala* enfatizando seu *aspecto frequentativo* (temporário e intermitente), através da locução formada por *andar* (no presente do indicativo) + *gerúndio*.

(53) *Ando lendo* os clássicos. (CUNHA & CINTRA, 1985, p. 386)

(54) Melhor sacrificar o animal. Ele *anda sofrendo* muito. (recolhido no Rio de Janeiro)

O *pretérito imperfeito frequentativo do indicativo* enfatiza o *aspecto frequentativo* de uma situação *localizada no passado* através da locução formada por *andar* (no pretérito imperfeito do indicativo) + *gerúndio*.

(55) Os aviões *andavam decolando* sem permissão. (TRAVAGLIA, 1981, p. 211)

(56) Ele *andava falando* sozinho e *vendo* coisas. (recolhido no Rio de Janeiro)

O *pretérito perfeito frequentativo do indicativo* expressa uma situação *localizada no passado* vista ao mesmo tempo como *perfectiva* (um todo único) e *frequentativa*, por meio da locução formada por *andar* (no pretérito perfeito do indicativo) + *gerúndio*.

(56) Onofre *andou perguntando* por você. (TRAVAGLIA, 1981, p. 211)

(57) Eles *andaram consertando*, mas não terminaram o serviço.

(recolhido no Rio de Janeiro)

A perífrase de *viver + gerúndio* pode acontecer com o verbo no *presente do indicativo*, expressando uma situação *concomitante ao tempo da fala*, ou no *pretérito imperfeito*, expressando uma situação *localizada no passado*, enfatizando seu *aspecto habitual*.

(58) Antônio *vive protestando* contra as injustiças dos homens.

(TRAVAGLIA, 1981, p. 213)

(59) Ela *vive fazendo* perguntas sobre a saúde do garoto. (NEVES, 2011, p. 63)

(60) Genivaldo *vivia achando* objetos na rua. (TRAVAGLIA, 1981, p. 213)

(61) Ela *vivia reclamando* da vida. (recolhido no Rio de Janeiro)

A perífrase de *ir + gerúndio* pode acontecer com o verbo *ir* no *presente do indicativo*, expressando uma situação *concomitante ao tempo da fala*, enfatizando o *aspecto progressivo* de uma situação *já iniciada que se prolonga para o futuro*.

(62) Os anos *vão passando* e não consigo encontrar um amor.

(TRAVAGLIA, 1981, p. 204)

(63) *Vamos levando* a vida, como Deus manda. (recolhido no Rio de Janeiro)

Em alguns casos, a perífrase com o verbo *ir* no *presente do indicativo + gerúndio* pode simplesmente indicar uma *intenção futura*, uma característica muito interessante do Português do Brasil.

(64) Bem, *vou saindo*. (este exemplo, recolhido no Rio de Janeiro, tanto pode indicar que o falante está se retirando quanto que está com a intenção de se retirar)

A perífrase de *ir + gerúndio*, quando ocorre com o verbo *ir* no *pretérito imperfeito*, enfatiza o *aspecto progressivo* de uma situação *imperfectiva já iniciada num tempo determinado do passado e que se prolonga até um tempo posterior também no passado*.

(65) Pedro *ia caminhando* pelas ruas, enquanto pensava em seu problema.

(TRAVAGLIA, 1981, p. 204)

A perífrase de *ir + gerúndio*, quando ocorre com o verbo *ir* no *pretérito perfeito*, enfatiza o *aspecto progressivo* de uma situação *perfectiva já iniciada num tempo determinado do passado e que se prolonga até um tempo posterior também no passado*.

(66) João *foi construindo* a casa nas suas folgas. (TRAVAGLIA, 1981, p. 204)

(67) *Foi crescendo* na fome, a fome era uma presença constante. (retirado do conto Piá não sofre, sofre, de Mário de Andrade)

A perífrase de *vir + gerúndio*, quando ocorre com o verbo *vir* no *presente do indicativo*, enfatiza o aspecto progressivo de uma situação *iniciada no passado que se estende até o presente* (ou *além*).

(68) Os rapazes *vêm trabalhando* sem muitas condições.

(TRAVAGLIA, 1981, p. 207)

(69) Ela *vem chegando*, e feliz vou esperando. (letra de música de Jorge Benjor)

A perífrase de *vir + gerúndio*, quando ocorre com o verbo *vir* no *pretérito imperfeito*, enfatiza o aspecto progressivo de uma situação imperfectiva *iniciada no passado que se estende até um determinado momento, também no passado*.

(70) Rafael *vinha faltando* ao trabalho sem explicar porque.

(TRAVAGLIA, 1981, p. 210)

A perífrase de *vir + gerúndio* também ocorre raramente com o verbo *vir* no *pretérito perfeito*, expressando o aspecto progressivo de uma situação perfectiva *iniciada no passado que se estende até um determinado momento, também no passado*.

(71) O gato *veio chegando* para perto do rato. (recolhido no Rio de Janeiro)

#### 4 | TEMPOS RETROSPECTIVOS E PERÍFRASES DE PARTICÍPIO

O *presente retrospectivo do indicativo*, ou pretérito perfeito composto do indicativo, expressa uma situação *anterior ao tempo da fala*, mas que *não o exclui*, ou seja, uma situação que *se iniciou no passado e se estende* (real ou imaginariamente) *até o presente*, através da locução formada por *ter + participio*. Contrariando sua denominação tradicional de pretérito perfeito composto, o *presente retrospectivo do indicativo* expressa sempre *aspecto imperfeito*.

(72) a. *Tenho feito* exercícios. (imperfeito) (CUNHA & CINTRA, 1985, p. 383)

b. \**Tenho feito* um exercício hoje. (perfectivo)

(73) a. *Têm nascido* muitos filhotes ultimamente. (TRAVAGLIA, 1981, p. 189)

b. \**Tem nascido* um filhote.

O *pretérito retrospectivo do indicativo*, ou pretérito mais-que-perfeito composto do indicativo, expressa uma situação *anterior a um tempo referido passado*, ou seja, uma *situação passada anterior a outra situação passada* ou *ao período de tempo passado a que estamos nos referindo*, podendo expressar tanto aspecto *imperfeito* quanto *perfectivo*, sendo formado por *ter ou haver* (no pretérito imperfeito do indicativo) + *participio*.

(74) Orlando *tinha roncado* à noite e ela estava nervosa com isso. (aspecto imperfeito) (TRAVAGLIA, 1981, p. 185)

(75) O carteiro *tinha entregado* o telegrama, quando cheguei. (aspecto perfectivo) (idem, p. 184)

(76) Já *havia feito* a feira e comprado as laranjas. (recolhido no Rio de Janeiro)

O *futuro retrospectivo do indicativo*, ou futuro do presente composto do indicativo, expressa uma situação *futura* à qual se atribui um valor modal de *certeza, anterior a outra situação futura ou a um tempo referido no futuro*, sendo formado por *ter* (no futuro do presente do indicativo) + *particípio*.

(77) Quando você voltar, *terei escrito* a carta. (TRAVAGLIA, 1981, p. 153)

(78) A essas horas, ela *terá chegado*. Com certeza! (recolhido no Rio de Janeiro)

O *futuro do pretérito retrospectivo do indicativo*, ou futuro do pretérito composto do indicativo, exprime uma situação *passada anterior a uma outra situação passada ou a um tempo referido*, geralmente hipotética ou cujo pleno conhecimento não foi alcançado.

(79) Quem *teria feito* isso? (recolhido no Rio de Janeiro)

Outra expressão de fase retrospectiva muito comum no português é por meio da locução formada por *acabar de + infinitivo*, que expressa uma situação *imediatamente anterior ao tempo da fala*.

(80) O presidente *acaba de receber* o telegrama. (TRAVAGLIA, 1981, p. 238)

(81) *Acabei de saber* que o professor não vem. (recolhido no Rio de Janeiro)

## 5 | TEMPOS PROSPECTIVOS

O *presente prospectivo do indicativo* expressa uma situação como *posterior ao tempo da fala*, sendo formado por *ir + infinitivo*. Ele se diferencia do *futuro simples do indicativo* por apresentar a situação por acontecer simplesmente como uma *probabilidade* ou um *desejo*, enquanto aquele a apresenta como um *fato*, como *algo certo*.

(82) A excursão *vai sair* às oito horas. (TRAVAGLIA, 1981, p. 202)

(83) *Vamos comer* uma pizza? (recolhido no Rio de Janeiro)

O *pretérito imperfeito prospectivo do indicativo* expressa uma situação *imperfectiva* passada *posterior a outra situação passada ou ao tempo referido*, através da locução formada por *ir* (no pretérito imperfeito do indicativo) + *infinitivo*.

(84) *la chover* por isso resolvi não sair. (TRAVAGLIA, 1981, p. 203)

(85) Ele *ia ser* eleito, mas não se empenhou e perdeu. (recolhido no Rio de Janeiro)

O *pretérito perfeito prospectivo do indicativo* exprime uma situação *perfectiva* passada *posterior a outra situação passada ou ao tempo referido*, através da locução formada por *ir* (no pretérito perfeito do indicativo) + *infinitivo*.

(86) Maria *foi tomar* conta do bebê de Marina. (TRAVAGLIA, 1981, p. 203)

O *futuro prospectivo do indicativo* expressa uma situação futura *posterior a outra situação futura ou a um tempo referido no futuro*, por meio da locução formada por *ir* (no

futuro do presente do indicativo) + *infinitivo*, enfatizando tanto o valor modal de *certeza* do futuro do presente quanto a *indefinição* da fase prospectiva.

(87) Veio no jornal que *irá faltar* água amanhã. (recolhido no Rio de Janeiro)

O *futuro do pretérito prospectivo do indicativo* exprime uma situação *passada posterior a uma outra situação passada ou a um tempo referido*, à qual se atribui um valor modal de *premonição* ou *certeza*, por meio da locução formada por *ir* (no futuro do pretérito do indicativo) + *infinitivo*.

(88) Ela *iria lamentar* aquilo. (TRAVAGLIA, 1981, p. 204)

## 6 | CONCLUSÃO

O ensino dos tempos verbais do português deve procurar eliminar qualquer informação desnecessária e apresentar o maior número de casos realmente relevantes dentro da língua. Esperamos ter conseguido atingir esse objetivo e contamos com o discernimento dos professores para selecionar quais dos elementos fornecidos acima melhor se prestam para um ensino efetivo da língua portuguesa e para a valorização da lusofonia. Consideramos que esta abordagem pode explicar melhor os tempos do Indicativo do Português, sendo bastante fácil para o estudante.

## REFERÊNCIAS

- 1) BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 209-286.
- 2) CELCE-MURCIA, Marianne. Understanding and teaching the English tense-aspect system. **English Teaching Forum**, Washington, **15**, 4 (1977): 2-11.
- 3) COMRIE, Bernard. **Aspect: an introduction to the study of verbal aspect and related problems**. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1978. 142p.
- 4) CUNHA, Celso F. da. **Gramática da língua portuguesa**. 10.ed. Rio de Janeiro: FENAME, 1984. p. 137-158; 367-497; 623-630.
- 5) CUNHA, Celso F. da & CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 119-145; 162-170; 367-528; 578-601; 613-624.
- 6) GARCIA, Afrânio da Silva. **O verbo no português: tipos e tempos**. Riga – Letônia: Novas Edições Acadêmicas, 2017. ISBN-13: 978-3-330-20297-9.
- 7) LEECH, Geoffrey. **Meaning and the English verb**. London: Longman, 1979. 131p.
- 8) LIMA, Carlos H. da Rocha. **Gramática normativa da língua portuguesa**. 25.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985. p. 107-152; 205-227; 353-415.

- 9) LYONS, John. **Semantics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. 539p.
- 10) NEVES, Maria H. M. **Gramática de usos do português**. São Paulo: UNESP, 2011. p. 25-66.
- 11) PALMER, Frank R. **The English verb**. 4. ed. London: Longman, 1978. 268p.
- 12) PETERSON, Barbara A. Towards understanding the “perfect” constructions in spoken English. **English Teaching Forum**, Washington, 7, 1 (1970): 2-10.
- 13) PONTES, Eunice. **Verbos auxiliares do português**. Petrópolis: Vozes, 1973. 145p.
- 14) TRAVAGLIA, Luiz C. **O aspecto verbal no português**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 1981. 332p.
- 15) ZYDATISS, Wolfgang. “Continuative” and “resultative” perfects in English. **Lingua**, 44 (1978). p. 339-362.

# CAPÍTULO 2

## FORMAS DE TRATAMENTO EM PERSPECTIVA

*Data de aceite: 26/04/2021*

*Data da submissão: 12/02/2021*

**Luiz Antônio da Silva**

Universidade de São Paulo  
São Paulo – SP

<http://lattes.cnpq.br/7015461594398552>

**RESUMO:** A língua é um meio para a interação entre os indivíduos em sociedade, por isso é usada cotidianamente. Como não se pode desvincular língua e sociedade, é necessário conhecer o conjunto de normas que regulam o comportamento adequado dos membros de um meio social. Sendo assim, a sociedade estabelece regras que regulam tais comportamentos. As formas de tratamento fazem parte de tais regras sociais que sancionam determinados comportamentos como adequados ou inadequados. Por formas de tratamento designamos tanto os termos que se referem ao par locutor/interlocutor, como os vocativos usados para chamar a atenção do interlocutor. Assim, as formas de tratamento abrangem tanto os chamados pronomes pessoais de tratamento como as formas nominais, isto é, o uso de nomes próprios, títulos, apelidos e outras formas nominais que identifiquem a pessoa referida. Este trabalho tem por objetivo demonstrar que o estudo das formas de tratamento deve seguir as orientações pragmáticas, a fim de que o usuário possa usar o tratamento adequado à situação em que se encontra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Formas de tratamento, cortesia, descortesia, interação.

### ADDRESS FORMS IN PERSPECTIVE

**ABSTRACT:** Language is a means for interaction between individuals in society, so it is used everyday. Since language and society can not be separated, it is necessary to know the set of rules that regulate behavior members of a social environment. Therefore, society establishes rules that regulate such behaviors. Address Forms are part of such social rules that sanction certain behavior as appropriate or inappropriate. By Address Forms we designate both terms that relate to the speaker/interlocutor pair, as well as the vocatives used to attract the attention of the interlocutor. Thus, Address Forms cover both the so-called personal pronouns of treatment and the nominal forms, that is, the use of proper names, titles, surnames and other nominal forms that identify the referred person. This work aims to demonstrate that the study of the Address Forms must follow the pragmatic guidelines, in order to the user can use the form appropriate to the situation in which it finds itself.

**KEYWORDS:** Address forms, politeness, impoliteness, interaction.

### 1 | INTRODUÇÃO

Como se sabe, a linguagem é um meio para a interação entre os indivíduos em sociedade, por isso é usada cotidianamente. Como não se pode desvincular língua e sociedade, é necessário conhecer o conjunto de

normas que regulam o comportamento adequado dos membros de um meio social. Sendo assim, a sociedade estabelece regras que regulam tais comportamentos. As formas de tratamento fazem parte de tais regras sociais que sancionam determinados comportamentos como adequados ou inadequados.

Quando duas ou mais pessoas conversam, uma pode dirigir-se à outra por meio de um nome ou um pronome, que cumprirão a função de apelar ou chamar a atenção do interlocutor. O tratamento é, então, um sistema de significação que abarca diversas modalidades de dirigir-se a uma pessoa. Trata-se de um código social que, quando se transgredir, pode causar prejuízo no relacionamento entre os interlocutores. Por formas de tratamento designamos tanto os termos que se referem ao par locutor/interlocutor, como os vocativos usados para chamar a atenção do interlocutor. Assim, as formas de tratamento abrangem tanto os chamados pronomes pessoais de tratamento como as formas nominais, isto é, o uso de nomes próprios, títulos, apelidos e outras formas nominais que identifiquem a pessoa referida.

As formas de tratamento são variáveis e seguem as variações culturais que se transformam de tempos em tempos. Pedroviejo Esteruelas (2004) ressalta que as formas de tratamento variam e adquirem diferentes valores, porque, nelas, incidem fatores temporais, sociais, de gênero e de idade.

O objetivo deste trabalho é fazer algumas considerações sobre as formas de tratamento no português do Brasil e, especialmente, demonstrar que o estudo de tais formas deve seguir as orientações pragmáticas, isto é, da língua em ação, a fim de que o usuário possa usá-las de forma adequada.

Para ilustrar nossas observações, utilizaremos como *corpus* peças teatrais do século XX, escritas pelo dramaturgo Nelson Rodrigues e publicadas em Rodrigues (1994).

## 2 | AS GRAMÁTICAS NORMATIVAS E OS TEÓRICOS

No geral, as chamadas Gramáticas Normativas não dão muitas informações a respeito das formas de tratamento. A maioria delas, bem como os livros didáticos, mencionam os pronomes pessoais do caso reto e do caso oblíquo e apresentam um quadro tradicional: primeira pessoa do singular (eu: me, mi comigo), segunda do singular (tu: te, ti, contigo) e terceira do singular (ele, ela: o, a, lhe); primeira pessoa do plural (nós: nos, conosco), segunda do plural (vós: vos, convosco), terceira do plural (eles, elas: os, as, lhes). Entre os pronomes pessoais, incluem-se os pronomes de tratamento.

Almeida (1999:172) define os pronomes de tratamento como “palavras e expressões que substituem a terceira pessoa gramatical: *fulano, beltrano, sicrano, a gente, você, vossa mercê, vossa excelência, vossa senhoria, sua senhoria, sua majestade*”. Para outros, como Bechara (2019:165), formas de tratamento são formas pronominais de tratamento ou formas substantivas de tratamento indireto de 2ª. pessoa que levam o verbo para a 3ª. pessoa.

A eles pertencem as formas de reverência que consistem em dirigir-se às pessoas pelos seus atributos ou qualidades. Cunha e Lindley Cintra (1985) e Bechara (2019) afirmam que uma das características dos pronomes pessoais é indicar as pessoas gramaticais (primeira, segunda e terceira; singular e plural) e as pessoas do discurso (a primeira é a que fala; a segunda, com quem se fala; a terceira, de quem se fala).

De modo semelhante, Neves (2000:457) considera que uma das funções básicas dos pronomes pessoais é a de constituir expressões referenciais que representam, na estrutura formal dos enunciados, os interlocutores que se alternam na enunciação: a primeira pessoa é “aquela de quem parte o discurso, e que só aparece no enunciado quando o locutor faz referência a si mesmo”; a segunda pessoa é “aquela a quem se dirige o discurso, e que só aparece no enunciado quando o locutor se dirige a ela”; a terceira pessoa é “aquela sobre a qual é o discurso”.

Cunha e Lindley Cintra (1985:282) definem *pronomes de tratamento* como “certas palavras e locuções que valem por verdadeiros pronomes pessoais, como: *você, o senhor, Vossa Excelência*”. Segundo Kerbrat-Orecchioni (2006:73), as *formas de tratamento* englobam um conjunto de expressões de que o usuário da língua dispõe para designar o seu interlocutor. Fazem parte dessas *formas de tratamento* os pronomes pessoais (*tu* e *vous*, em francês) e as formas nominais, que são sintagmas nominais empregados em função de vocativo.

Modesto (2009:28) considera as formas de tratamento como “qualquer tipo de expressão linguística que se destina a marcar referência à segunda pessoa do discurso, marcando distância ou relações estabelecidas entre os interlocutores no ato comunicativo.”

Para este estudo, utilizarei o conceito de *formas de tratamento* estabelecido em outro trabalho (Silva, 2003:170). Entendo por *formas de tratamento* palavras ou sintagmas que o usuário da língua emprega para se dirigir e/ou se referir à outra pessoa. As referidas formas de tratamento foram divididas em 4 níveis, explicitados a seguir.

1. *Formas pronominalizadas*, entre as quais estão incluídos não só os pronomes de tratamento *tu* e *vós*, mas também palavras e expressões que equivalem a verdadeiros pronomes de tratamento (Cunha e Lindley Cintra, 1985). Neves (2000:449) não se refere, propriamente, a pronomes de tratamento, mas a pronomes pessoais e enfatiza que uma das funções básicas é a de “constituir expressões referenciais que representam, na estrutura formal dos enunciados, os interlocutores que se alternam na enunciação”. Dessa forma, a primeira pessoa é aquela de quem parte o discurso e aparece no enunciado quando o locutor faz referência a si mesmo. A *segunda pessoa* é aquela a quem se dirige o discurso e aparece no enunciado quando o locutor a ela se dirige. A *terceira pessoa* é “aquela sobre qual é o discurso”. Sendo assim, continua Neves (2000:457), há dois eixos envolvidos: um eixo subjetivo, que contempla as pessoas envolvidas na interação e que têm papel discursivo, locutor (primeira pessoa) e interlocutor (segunda pessoa); um eixo não-subjetivo, que contempla as pessoas ou coisas não envolvidas diretamente na interação,

pois a elas se faz referência. Neste primeiro nível, incluem-se as formas *tu*, *você*, *o senhor*, *a senhora*, quando usados no âmbito do eixo subjetivo: “**Tu** está(s) cansado?”, “**Você** está cansado?”, “**O senhor** está cansado?”, “**A senhora** está cansada?”.

2. *Formas nominais*, constituídas por nomes próprios, nomes de parentesco, nomes de funções (como professor, doutor, etc.), sempre empregados no eixo subjetivo, indicando a pessoa *com quem* se fala. Nesses casos, a forma nominal pode ser substituída por *tu/você/o(a) senhor(a)*, como, por exemplo, quando um filho pergunta ao pai: “**O pai** [=você] está cansado?”. É importante ressaltar que essas formas não são comuns no português do Brasil, mas frequentes no português de Portugal.

3. *Formas vocativas*, isto é, palavras desligadas da estrutura argumental do enunciado e usadas para designar ou chamar a pessoa com quem se fala. Normalmente, essas formas são acompanhadas por pronomes pessoais explícitos ou implícitos. Por exemplo, o filho perguntando ao pai: “**Pai**, você está cansado?” ou “**Pai**, está cansado?”.

4. *Outras formas referenciais*, isto é, palavras usadas como referência à pessoa de quem se fala, portanto engloba o eixo-não subjetivo. Por exemplo, dois irmãos conversando e um deles faz a seguinte pergunta sobre o pai: “**O pai** está cansado?”, ou comunica o recado recebido da mãe: “**(A) mamãe** ligou e disse que chegará tarde para o jantar.”

O uso das formas de tratamento é a expressão linguística da estruturação que vigora em determinado meio social. O emprego dos tratamentos não depende, propriamente, do sistema linguístico, mas da forma como a sociedade está organizada. Muitos, ainda, se recordam da agonia do presidente eleito Tancredo Neves. Certa vez, o chefe da equipe médica lembrou aos jornalistas que ele deveria ser tratado como *Professor Doutor*, tratamento especial reservado a um tipo específico de médico graduado, e não simplesmente como *Doutor*, tratamento dispensado para os médicos em geral.

No Brasil, em meados do século XX e, especialmente, pós-ditadura militar, houve profundas mudanças na sociedade, especialmente em relação à liberação dos costumes. É evidente que os tratamentos acompanharam essas mudanças e, não raro, refletem os costumes mais liberais que vêm caracterizando a sociedade brasileira dos últimos tempos. Tais mudanças sociais têm início nos grandes centros urbanos e, tardiamente, chegam ao interior e à zona rural. As peças de Nelson Rodrigues são ambientadas no Rio de Janeiro nos meados do século XX. Naquela época, o Rio de Janeiro era a capital federal do país e o centro urbano e cultural mais desenvolvido. Assim, entende-se que o uso das formas de tratamento já apresentava um caráter mais distenso do que no restante do país. Naquela época, nas classes de adolescentes, raros eram os professores que não exigiam o tratamento *o(a) senhor(a)*. Atualmente, em todo o território nacional, poucos são os professores que ainda fazem questão do tratamento respeitoso. Outros, todavia, quando são tratados por *o senhor*, logo replicam que o “Senhor” está no céu e liberam um tratamento informal. Algumas professoras se ofendem quando são tratadas de *a senhora*, pois tal forma identifica uma idade mais avançada.

### 3 I FORMAS DE TRATAMENTO NO PORTUGUÊS

Ainda que o código linguístico seja o mesmo, há grande diferença entre o sistema de tratamento do português de Portugal e do português do Brasil, pois esses países seguiram caminhos distintos quanto ao uso das formas tratamentais. Em Portugal, é comum o uso de *tu* para situações de intimidade, enquanto, no Brasil, o emprego do *tu* é complexo e, ainda, não muito bem delimitado. Para situações de intimidade, no Brasil, é generalizado o uso de *você*; já em Portugal, o uso é restrito e, em algumas regiões, tem conotação pejorativa.

Do ponto de vista morfológico, Lindley Cintra (1972) divide as formas de tratamento no português de Portugal em três tipos: pronominais (*tu, você, vocês*), nominais (*o senhor, a senhora, o senhor Doutor, a senhora professora, etc.*) e verbais (utilização da desinência pessoal do verbo sem qualquer explicitação de nome ou pronome).

No geral, o português do Brasil seguiu o processo mais simplificado de outras línguas europeias, apresentando um sistema dual:

- a. Tratamento próprio da intimidade: *você* ou *tu*;
- b. Tratamento formal: *o senhor, a senhora*.

Há que ressaltar que, no Brasil, há duas formas com a mesma função: *tu* e *você*. Atualmente, predomina este último em quase todo o território brasileiro, pois o *tu* se restringe a algumas regiões ou a alguns bolsões.

Biderman (1972/1973) lembra-nos que até meados do século XIX o pronome *você* tinha no Brasil o mesmo valor atribuído em Portugal e que a mudança de *tu* para *você* no tratamento de intimidade ocorreu entre os séculos XIX e XX.

No Brasil ocorreu a substituição do *tu* por *você*, como forma de tratamento familiar e íntima, fato que se deve ter processado na virada do século XIX para o XX. A correspondência de Machado de Assis dá testemunho desse fenômeno social e linguístico. Até os anos 1870, Machado usava *tu* com os íntimos, de modo geral. No final do século XIX e começo do século XX serviu-se quase exclusivamente de *você*. (Biderman, 1972/1973:364)

Em relação ao Brasil, que é o nosso âmbito de análise, Menon (1995:96) afirma que, desde o início da colonização, *você* foi a forma mais utilizada, pois, derivada da transformação fonética da expressão *vossa mercê*, já era considerada uma forma para o tratamento entre iguais. Tudo leva a crer que tal tratamento chegou ao Brasil sem a força cortês que tivera entre os séculos XIII e XIV. Na origem, era uma expressão nominal, constituída de um pronome possessivo e um substantivo. Nessa categoria requer o verbo na terceira pessoa.

A forma *o senhor* tem origem no latim, de *senior*, homem mais velho. De acordo com Santos Luz (1956/1957/1958/1959), na Idade Média, o termo se referia aos proprietários de terra, que eram os que detinham autoridade sobre pessoas e sobre bens materiais. Decorrentes dessa acepção, encontramos termos como *senhor feudal, senhor de escravos,*

*senhor de engenho, senhor de uma determinada localidade*. De qualquer forma, o termo designa alguém que detinha autoridade e poder.

Tudo indica que entrou em Portugal, por via francesa. Na verdade, era um honorífico e era usado para o rei e, depois, para a família do rei e para a nobreza. No século XVIII, começou a ser usado como tratamento formal e respeitoso.

Atualmente, o uso de *o senhor/a senhora* está mais restrito. No passado, em geral, os filhos usavam esse tipo de tratamento para pais e parentes em geral. Conforme já demonstrado em outros trabalhos (Silva, 2002 e 2011; Ramos (2011), diminui, significativamente, a porcentagem de filhos que usam *o senhor/a senhora* para pais e avós e, na mesma proporção, aumenta o número daqueles que empregam a forma *você* tanto para pais como para avós.

O uso atual das formas *o senhor/a senhora* está condicionado por alguns fatores, como a idade do interlocutor, a autoridade exercida pelo interlocutor, a distância pretendida pelo locutor. Pode ser usado como uma estratégia de cortesia ou valorização da imagem, com a finalidade de obter algum benefício do interlocutor. Também, observa-se o emprego com conotação irônica, especialmente quando parte de alguém com mais idade ou hierarquicamente superior.

## 4 | O PONTO DE VISTA DA PRAGMÁTICA

Do ponto de vista gramatical, é possível dizer que tal forma de tratamento é usada para manifestar cortesia ou descortesia, no entanto a Pragmática nos ensina que, de fato, é a situação de uso que nos dirá que esta ou aquela forma está sendo usada para marcar reverência, respeito ou intimidade.

Outro aspecto importante a ressaltar é o fato de não podermos afirmar que esta ou aquela forma seja cortês ou descortês, nem que esta ou aquela forma ameace ou preserve a face negativa ou positiva, pois cabe às circunstâncias resolver essas questões. É a situação comunicativa que resolverá essas questões.

Os exemplos a seguir foram retirados de peças de teatro, escritas por Nelson Rodrigues (Rodrigues, 1994).

Exemplo 1

Umberto \_ viu? Não adianta. Fique onde está, quietinha!

Lídia \_ Deixa eu passar! Indigno!

Umberto \_ Diz isso e quando acaba – gosta de mim!

Lídia \_ Eu?

Umberto \_ As mulheres são engraçadíssimas!

Lídia \_ Está doido!

Umberto \_ Doido coisa nenhuma... **Você**...

Lídia \_ Não me chame de **você**!

Umberto \_ Chamo, sim... **Você**, ouviu? **Você**... **Você** gosta de mim e sabe disso.

(“A mulher sem pecado”, p.332)

O fragmento retrata uma cena em que Umberto, motorista da família, aproveita a distração da patroa e a beija. Lídia procura sair da sala, mas Umberto não permite e afirma que a patroa gosta dele. Ela, indignada, diz que ele estava doido. Nesse momento, ele vai dizer algo, mas suspende a voz e trata a patroa por meio do pronome *você*. Como há uma relação de poder entre eles, Lídia o repreende por ter dispensado a ela uma forma familiar e desrespeitosa. Ao usar a forma *você*, Umberto foi descortês, pois não respeitou a hierarquia. Depois da repreensão, o motorista insiste na forma *você*, repetindo-a. Considerando a relação patrão/empregado, Umberto foi descortês ao empregar um tratamento familiar e, nesse caso, inadequado. Entretanto, se considerarmos que Umberto quer enfatizar a relação íntima entre ele e Lídia, ao usar o *você*, rompe a distância que há entre eles por causa da relação profissional. Umberto deseja marcar a aproximação entre ele e Lídia, por isso o termo *você* já selaria essa nova situação.

Há, no entanto, situações em que um dos participantes da interação deseja romper qualquer barreira hierárquica e, para isso, emprega o tratamento informal, que acaba sendo rejeitado pelo interlocutor.

Exemplo 2

D. Márcia (*melíflua*) \_ A respeito daquele caso, **Olegário**.

Olegário (*atônito*) \_ Que caso?

D. Márcia \_ Do Umberto. Estive pensando... E sabe de uma coisa?

Olegário \_ Não interrompendo, **d. Márcia!** Lídia não me vai mais a médico nenhum. Tem que arranjar médica, mulher. Eu não quero homem!

D. Márcia \_ O Dr. Borborema é tão velho, **Olegário**.

Olegário (*contido*) \_ Não interessa!

D. Márcia (*melíflua*) \_ Mas assim, **Olegário, você** até ofende!

Olegário \_ Ofendo. E que mais?

D. Márcia \_ O que é que o médico pode fazer, a mulher não querendo?

Olegário \_ O quê? Ver! O médico pode ver, apenas! Acha pouco? (*excitadíssimo*) **A senhora** está aqui para quê, **d. Márcia?** Para discutir comigo?

D. Márcia \_ Dei minha opinião, **Olegário**.

Olegário \_ Dispensou os seus pontos de vista. Lídia só irá à médica, mulher, pronto, acabou-se!  
**A senhora** está avisada!

D. Márcia \_ Eu sei, **Olegário**.

Olegário (*explodindo*) \_ E pare com esse negócio de me chamar **Olegário**. Antigamente, **a senhora** só me chamava de “**dr. Olegário**”. Agora, não. Agora, é **Olegário**.

(“A mulher sem pecado”, p.340)

Neste caso, percebemos que a interação se dá entre sogra e genro, que pertencem à mesma faixa etária, contudo a sogra vive às custas do genro, havendo, portanto, uma

posição de hierarquia por causa do poder aquisitivo. No início do diálogo, fica evidente que D. Márcia deseja mitigar qualquer tipo de diferença entre ela e o genro, daí o tratamento informal:  *você*  e  *Olegário* , o nome de batismo. Percebe-se que a personagem D. Márcia deseja preservar a face positiva do genro e demonstrar que há intimidade entre eles.

O genro, no entanto, sem que a sogra perceba, emprega o tratamento formal  *dona*  e  *a senhora* , sinalizando que há uma distância entre eles. Olegário deseja preservar sua face negativa, pois não quer qualquer invasão ao território pessoal nem que haja qualquer interferência em sua liberdade de ação. Por outro lado, Olegário pode interpretar o tratamento informal, a ele dispensado pela sogra, como uma ameaça à face positiva, pois deseja ver preservada sua imagem de superior, “doutor” e provedor da casa. É por isso que repreende D. Márcia ao dizer “E pare com esse negócio de me chamar Olegário. Antigamente, a senhora só me chamava de dr. Olegário”. Agora, não. Agora é Olegário.” Tudo indica que o tratamento  *doutor*  constituiria um ato valorizador da imagem, pois o termo  *doutor*  valoriza a face positiva de Olegário.

Há, porém, casos em que se evidencia que o interlocutor, alvo do tratamento formal, deseja um tratamento informal, pois a formalidade coloca em risco sua face positiva.

#### Exemplo 3

Serginho \_ Meu pai.

(*Herculano vira-se em sobressalto*)

Herculano \_ Ah! Serginho! Chegou quando?

Serginho (*tenso*) \_ **O senhor** agora põe talco nos pés?

(*Herculano levanta-se para beijá-lo. Serginho recua.*)

Serginho \_ Não.

Herculano \_ **Você** recusa o meu beijo?

Serginho \_ E o seu luto, papai? (*trunfo*) Recuso. Recuso o teu beijo. (*muda de tom*) E **o senhor** tirou o luto por quê?

Herculano \_ Está me chamando de “**senhor**” e não de “**você**”!

Serginho \_ O seu luto? O seu luto?

Herculano \_ Vamos conversar com calma, meu filho. Eu não tirei o luto. (*escolhe as palavras*) Apenas, apenas, como não se usa mais.

Serginho (*contido*) \_ Não se usa mais. (*impulsivamente*) Por que não se usa mais, **o senhor** esqueceu mamãe, esqueceu?

Herculano \_ Nunca! Serginho, vem cá, senta, meu filho!

Serginho (*cortando*) \_ **O senhor** me responde uma pergunta?

Herculano (*num apelo*) \_ Me chama de **você**!

Serginho \_ **O senhor** ainda gosta de mamãe?

(“Toda nudez será castigada”, p.1070-1071)

Neste caso, a interação se dá entre pai e filho, mas em uma situação de conflito, pois o filho estava aborrecido com o pai por ter abolido o luto por causa da morte da mãe.

Repare-se que o filho emprega o tratamento formal *o senhor*. É preciso esclarecer que, ainda, há muitos filhos que dispensam esse tratamento para o pai, contudo o que chama a atenção é o fato de o pai estranhar o tratamento *o senhor*. “Está me chamando de “senhor” e não de “você”? Como se trata de uma interação conflituosa, o filho deseja estabelecer determinada distância entre ele e o pai, a fim de que fique bem clara a reprovação que deseja comunicar. É evidente que Herculano entende a atitude do filho que, em primeiro lugar, recusa o beijo do pai para, depois, tratá-lo por *o senhor* e não *você* como era de hábito. Dessa forma, parece que, para Serginho, o tratamento *você* está relacionado a situações de confiança e familiaridade. Como deseja estabelecer distância em relação ao pai por causa da situação de conflito, rejeita o tratamento *você* e emprega *o senhor*, marcado pela distância, reverência e formalidade. É importante salientar que, devido à situação de conflito em que se encontram, Serginho deseja, deliberadamente, ameaçar a face de seu pai. Isso justifica a insistência dele em usar a forma *o senhor*, na circunstância um tratamento descortês, para ameaçar a face positiva de Herculano, que deseja sedimentar a imagem de um homem que não seja velho.

Por outro lado, a escolha do tratamento formal pode representar a manutenção de estratégias mais conservadoras e, tradicionalmente, mais elegantes, voltadas para a cortesia negativa. O uso da forma *o senhor* supõe a adoção da estratégia de deferência (estratégia 5). Ao empregar tal forma, o locutor sinaliza o reconhecimento da superioridade do interlocutor, tanto nos casos de reconhecida superioridade (assimetria: *você/o senhor*), quanto nos casos em que há uma deferência recíproca (simetria: *o senhor/o senhor*).

#### Exemplo 4

Tereza (*aterrada*) \_ Mas o que é isso?

Oswaldinho \_ Vou lhe devolver tudo.

Tereza (*desesperada*) \_ escuta, Oswaldinho.

Oswaldinho \_ Toma suas jóias.

Tereza \_ Você não me entendeu. (*Tereza está rindo e chorando*) Não quero minhas jóias.

Oswaldinho \_ **A senhora** me chamou de ladrão.

Tereza \_ Ouve sua mãe. É o seguinte: às vezes, as palavras falam demais. Dizem mais do que eu queria dizer. Mas agora eu estou dando. Juro por tudo. Juro por minha mãe, pela alma de minha mãe. Pode levar, Oswaldinho.

Oswaldinho \_ Mamãe, **você**.

Tereza (*interrompendo impulsivamente*) \_ Ainda bem que você me chamou de **você**. Meu filho, quantas vezes lhe disse para não me chamar de **senhora**?

(“Anti-Nelson Rodrigues”, p.476)

Conforme dissemos em outro momento, não é, propriamente, a forma pronominal que pode ser considerada cortês ou descortês; há outros elementos a considerar. Há pessoas mais velhas que não gostam do tratamento formal *o senhor*, porque, de certa maneira, o tratamento formal as torna mais velhas ou acentua a idade avançada. Neste

exemplo, a mãe pede que o filho não a trate por *a senhora*, pois ameaçava sua face positiva, já que tal tratamento acentua um aspecto que pode denegrir a face positiva, isto é, o conjunto de imagens valorizantes que Tereza constrói. Para ela, o *você* está de acordo com essa imagem.

Exemplo 5

Glorinha (*violenta*) \_ pois bem: depois do que eu sei, eu voltaria, sim, hoje às 11 horas e sempre. Para me vingar do **senhor**.

Tio Raul \_ Por ora me chama de **você**.

Glorinha (*viril*) \_ para me vingar de **você**. Dos outros, de todos. Dos meus tios. De minha avó. E por **você**, o que eu sinto é nojo.

Tio Raul (*sardônico*) \_ Nojo de mim, perfeitamente, e que mais?

Glorinha (*exausta*) \_ É só.

Tio Raul (*triumfante*) \_ Acabaste, então? E não precisas acrescentar mais nada. Disseste tudo, tudo o que eu queria saber, tudo!

(*começa a rir, em crescendo. Glorinha recua, apavorada*)

Glorinha \_ Mas foi **você** quem mandou dizer tudo!

Tio Raul \_ E me chama outra vez de **senhor**!

(“Perdoa-me por me traíres”, p.821)

Trata-se de uma interação entre Glorinha e seu tio, Raul. Enquanto a sobrinha diz tudo o que pensava e sentia pelo tio, este pede que ela o trate por *você*, pois estaria mais adequado à situação e não comprometeria sua face positiva. Ao final, depois que ela diz que sentia nojo por ele, Tio Raul pede que Glorinha volte ao tratamento de sempre, **o senhor**, pois seria uma forma de preservar a face positiva, apesar de tudo o que ela lhe dissera.

## 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho, não tivemos a intenção de fazer um estudo exaustivo a respeito das formas de tratamento. Quisemos, tão somente, tecer algumas considerações sobre o emprego das formas pronominalizadas – *você* e *o senhor* – à luz dos estudos da Pragmática. Mais ainda, propusemo-nos a mostrar que não apenas o tratamento formal, *o senhor*, pode ser considerado uma forma cortês, mas também o tratamento *você*, dependendo das circunstâncias que cercam o evento interacional. Também pudemos observar que o tratamento *o senhor*, em algumas ocasiões, pode ser indelicado e, com isso, ameaçar a face positiva do interlocutor.

Outro aspecto importante a ressaltar é o fato de não podermos afirmar que esta ou aquela forma seja cortês ou descortês, nem que esta ou aquela forma ameace ou preserve a face negativa ou positiva, pois cabe às circunstâncias resolver essas questões. É a situação comunicativa que resolverá essas questões.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Napoleão M.de. **Gramática metódica da língua portuguesa**. São Paulo: Saraiva, 1999.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática da língua portuguesa**. 39.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2019.

BIDERMAN, Maria Teresa de C. Formas de tratamento e estruturas sociais. **Alfa**: 18/19: 339-381, 1972/1973.

CUNHA, Celso e LINDLEY CINTRA, Luís F. **Nova gramática do português contemporâneo**. 2. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

KERBRAT-ORECCHIONI, Cathérine. **Análise da Conversação: princípios e métodos**. Tradução de Carlos Piovezani Filho. São Paulo: Parábola, 2006.

LINDLEY CINTRA, Luís F. **Sobre “formas de tratamento” na língua portuguesa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1972.

MENON, Odete P. da S. O sistema pronominal do português. **Letras**, no.44, Curitiba, 1995, p.91-106.

MODESTO, Artarxerxes T. T. **Formas de tratamento no português brasileiro: um estudo de caso**. Curitiba: DNAZ Editora, 2009.

NEVES, Maria Helena de M. **Gramática de usos do português**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

PEDROVIEJO ESTERUELAS, Juan M. Formas de tratamiento en dos obras de teatro del siglo XX: *Historia de una escalera* y *Bajarse al moro*. In: BRAVO, Diana y BRIZ GÓMEZ, Antonio (Eds.). **Pragmática sociocultural: estúdios sobre el discurso de cortesía em español**. Barcelona: Ariel Lingüística, 2004, p.245-262.

RAMOS, Jânia (2011). Tratamento na diáde pai e filho: o uso de *você* e *senhor*. In: REBLLO COUTO, Letícia e LOPES, Célia R. dos S. (Orgs.). **As formas de tratamento em português e em espanhol: variação, mudança e funções conversacionais**. Niterói: Editora da UFF, 2011, p.289-301.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SANTOS LUZ, M. (1956/1957/1958/1959). Fórmulas de tratamento no português arcaico. **Revista Portuguesa de Filologia VII**: 251-363; VIII: 187-252; IX: 55-157, 1956/1957/1958/1959.

SILVA, Luiz Antônio da. **Formas de tratamento familiar no português brasileiro**. São Paulo: USP. Relatório de Pesquisa de Estágio Sênior (Universidad de Alcalá de Henares, Espanha), apresentado à Capes, 2002.

SILVA, Luiz Antonio da. Tratamentos familiares e referenciação dos papéis sociais. In: PRETI, Dino (Org.). **Léxico na língua oral e na escrita**. São Paulo: Humanitas, 2003, p.169-194.

SILVA, Luiz Antônio da (2011). O senhor y você: formas de tratamento, cortesía y diversidad cultural en português. In: REBLLO COUTO, Letícia e LOPES, Célia R. dos S. (Orgs.). **Las formas de tratamiento em español y en português e em espanhol: variación, cambio e funciones conversacionales**. Niterói: Editora da UFF, 2011, p.303-314.

# CAPÍTULO 3

## ENTRE A LÍNGUA DE HERANÇA E O PORTUGUÊS NA REGIÃO COLONIAL ITALIANA DO RIO GRANDE DO SUL, BRASIL: TENSIONAMENTOS, PROIBIÇÕES E INTERDIÇÕES NO ESTADO NOVO GETULISTA (1937-1945)

Data de aceite: 26/04/2021

**Carmen Maria Faggion**

Universidade de Caxias do Sul  
<http://lattes.cnpq.br/5897618037883157>

**Terciane Ângela Luchese**

Universidade de Caxias do Sul  
<http://lattes.cnpq.br/7640634913198342>

**RESUMO:** A Região Colonial Italiana (RCI) do Rio Grande do Sul, Brasil, corresponde a um conjunto de municípios que ao final do século XIX foram povoados por imigrantes da península itálica. De áreas rurais formaram-se municípios e sua organização sociocultural esteve vinculada a essa herança de tradições, reinventadas, inclusive com relação ao dialeto utilizado no cotidiano, um supradialeto como referem FROSI e MIORANZA (1983), hoje chamado talian. Através da análise de depoimentos de estudantes e professores da RCI, com base teórica na Sociolinguística e na História Cultural, este trabalho intenta verificar como o contato linguístico se dava na escola, na época em que ocorreu a campanha de nacionalização do governo de Getúlio Vargas, quando a comunidade rural era ítalo-falante. De que estratégias se serviam os professores para dar aulas em português, obrigatório a partir de 1937? Como se dava o convívio entre a língua minoritária e a língua dominante, de prestígio? Como era a escola antes da campanha de nacionalização? A base documental da análise são entrevistas localizadas em dois acervos:

o Banco de Memória do Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami e o banco de entrevistas do Instituto de Memória Histórica e Cultural da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Os depoimentos, colhidos ao longo da década de 1980, permitem algumas conclusões. Uma delas é que os professores foram criativos na busca de soluções, e não meros executores de normas. Outra é a responsabilidade da escola no silenciamento da língua de herança. Ainda podemos citar o progressivo abandono da língua de herança, hoje revitalizada pela legalização do talian, mas ainda sofrendo preconceito, principalmente pelas marcas de sotaque no português. Este texto é resultado do projeto de pesquisa institucional Ressonâncias da Universidade de Caxias do Sul.

**PALAVRAS-CHAVE:** Língua de herança, Nacionalização, Língua e culturas, Ensino de língua majoritária.

### INTRODUÇÃO

Em trabalhos anteriores (Luchese; Faggion, 2014, 2016), temos denominado “língua minoritária” o dialeto vênето sul-riograndense, ou vênето sul-brasileiro, ou *talian*, visto que o consideramos à luz da realidade linguística brasileira, em que o âmbito da língua portuguesa é muitíssimo mais amplo que a área de abrangência dessa outra língua, o talian, que, hoje, é patrimônio cultural do estado do Rio Grande do Sul e do Brasil. No entanto, cabe igualmente denominá-la “língua de herança”, visto que é a língua que os falantes herdaram de

seus pais, que viviam em uma comunidade capaz de preservá-la, já que valores culturais garantiam a coesão do grupo e sua permanência. Especificamente, é uma língua de herança de imigração, conforme se vê na definição de Kelleher (2010), em referência aos Estados Unidos:

**Immigrant heritage languages** are any of the languages spoken by immigrants arriving in the United States after it became an independent country. Immigrant heritage languages may overlap with colonial heritage languages; for instance, Spanish was a colonial heritage language, and it is now an immigrant heritage language of great importance in the United States. (Kelleher, 2010, p. 2).

Entendemos, pois, como língua de herança o *talian*, levando em conta a ponderação levantada por Kelleher (2010). O termo “língua minoritária” parece estranho porque ela foi, de fato, a língua majoritária daquela comunidade. Sabe-se que o *talian* era a língua predominante na Região de Colonização Italiana nos anos de 1937 a 1945, que constituem o período de nosso estudo.

A denominação *língua de herança* torna-se mais precisa, também, quando se leva em conta que ela é patrimônio de toda uma comunidade, e não de poucos indivíduos falantes. Uma comunidade que se manteve unida pela(s) língua(s) e pela(s) cultura(s) que se preservaram e se desenvolveram ao longo de sua história.

Nosso trabalho, portanto, focaliza a Região de Colonização Italiana no período de 1937 a 1945, e analisa documentos oficiais e entrevistas de pessoas que vivenciaram a escola obrigatória em português ou dela tiveram notícia através de seus pais. Os resultados foram obtidos através de investigação a dois bancos de dados: memórias e coleção de documentos do Arquivo Municipal João Spadari Adami, de Caxias do Sul, e a coletânea de memórias do Instituto de Memória Histórica e Cultural da Universidade de Caxias do Sul.

A base teórica é auferida a partir dos conceitos de memória (Halbwachs, 2004 e Pollak, 1989) e de conceitos da Sociolinguística, sendo que assumimos, como em trabalhos anteriores (Luchese; Faggion, 2014; 2016) a íntima correlação entre língua(s) e cultura(s), tal como desenvolvida, entre outros, por Romaine (1995), Kramsch (1998), Nettle; Romaine (2000) e Duranti (2004). Algumas peculiaridades históricas anteriores, contudo, são necessárias para a compreensão do fenômeno. Passamos a vê-las sucintamente.

A imigração italiana no Rio Grande do Sul teve início em 1875. Os imigrantes foram aleatoriamente colocados, em ordem de chegada e havia diferentes dialetos em uso, todos provenientes do Norte da Itália (especificamente da Lombardia, do Vêneto, do Trentino Alto-Ádige e de Friuli Vêneto-Vêneto)<sup>1</sup>. Necessidades comunicativas acabaram ocasionando a emergência de um supra-dialeto, ou *koiné* (FROSI; MIORANZA, 2009, p. 70). Os falantes sempre o chamaram *talian*, naturalmente proveniente de “italiano”, tendo a palavra sofrido aférese e apócope. Muitos anos mais tarde, ao tornar-se objeto de estudos, essa *koiné* foi

1. Segundo Frosi e Mioranza, (1983, p. 112-114).

chamada *vêneto sul-rio-grandense e vêneto sul-brasileiro*. Hoje, sob outras óticas, o nome da língua é dado conforme o povo falante sempre a chamou, *talian*.

Na contemporaneidade quase restrito às regiões rurais e à comunicação familiar e vicinal, o *talian* é falado sobretudo por pessoas de mais idade. O português, sendo a língua de educação, a do trabalho e dos meios de comunicação, e estando associada a culturas industriais e urbanas, é também a língua de prestígio (FROSI; FAGGION; DAL CORNO, 2010; LUCHESE; FAGGION, 2016). É muito rica, igualmente, a contribuição vocabular da língua portuguesa para o *talian* (v. Frosi; Faggion, 2010).<sup>2</sup>

A cultura original italiana sobrevive, forte, nos domínios da vida em família, da religião católica, da culinária, dos valores ligados à convivência familiar. Não parece despropositado afirmar que, nos núcleos populacionais em que esses valores são cultivados, ainda se fala *talian*. Nesses núcleos, quase sempre rurais, verifica-se não só o uso do *talian* mas também, com frequência, a alternância de códigos, esta revelando que o *talian* é língua de identidade e de solidariedade. Conforme a tradução italiana da obra de Hudson (1998, p. 129):

La lingua può anche riflettere rapporti sociali tra il parlante e il destinatário, in particolare il **potere** e la **solidarietà** che si manifestano in quel rapporto (...). Il "potere" non richiede spiegazioni, ma la "solidarietà" è più difficile da definire; essa riguarda la distanza sociale tra gli individui: quanta esperienza e quante caratteristiche sociali (religione, sesso, età, regione di origine, razza, lavoro, interessi ecc.) hanno in comune, in che misura sono disposti a condividere fatti intimi e altri fattori. (HUDSON, 1998, p. 129)<sup>3</sup>

No que tange ao período do Estado Novo (1937 – 1945) sob a presidência de Getúlio Vargas, no cenário da história brasileira, e sua correlação com as pequenas comunidades agrícolas de imigrantes, em especial do Rio Grande do Sul, apresentamos a seguir uma breve contextualização.

## **UM POUCO DE HISTÓRIA: O ESTADO NOVO DE GETÚLIO VARGAS. O CHOQUE COM AS PEQUENAS COMUNIDADES RURAIS (QUASE) AUTÔNOMAS: TENSIONAMENTOS**

A Proclamação da República, no Brasil, ocorreu em 15 de novembro de 1889. No início do século XX, alternavam-se presidentes que provinham dos Estados de São Paulo, maior produtor de café, e Minas Gerais, grande produtor de leite. Era a chamada "política do café com leite", que garantia recursos ao Sudeste brasileiro.

2. A respeito do *vêneto sul-brasileiro*, leia-se também, entre outros, Frosi, 1998, 2000; Carboni, 2002.

3. Em tradução livre: A língua pode também refletir relações sociais entre o falante e o destinatário, em particular o poder e a solidariedade que se manifestam nessa relação (...). O "poder" não requer explicações, mas a solidariedade é mais difícil de definir; ela diz respeito à distância social entre os indivíduos: quanta experiência e quantas características sociais (religião, sexo, idade, região de origem, raça, trabalho, interesses etc.) eles têm em comum, em que medida estão dispostos a dividir entre si fatos pessoais e outros fatores. (HUDSON, 1998, p. 129)

Em 1930, Getúlio Vargas tomou o poder. Houve eleições em março, que deram a vitória ao candidato governista Júlio Prestes, então presidente do estado de São Paulo. No entanto, Prestes não tomou posse: em outubro, ocorreu um golpe de estado. Vargas assumiu o “governo provisório” no dia 3 de novembro de 1930. Com isso, de certa forma, terminou a chamada República Velha ou melhor, Primeira República. Dentre as características mais lembradas são o começo de uma legislação social e o estímulo para o desenvolvimento industrial.

Em 1937, em vez de chamar eleições, Vargas, numa manobra política, permanece no poder e assume sob forma ditatorial. Foi outorgada ao país uma nova Constituição, a terceira da República. De conteúdo marcadamente centralizador, essa Constituição garantia ao chefe do Executivo grande concentração de poderes. Cabia ao presidente nomear as autoridades estaduais, e a estas designar as municipais. Iniciou-se, então, o Estado Novo.

Vargas tinha também um projeto nacionalista, que envolvia educação em uma língua única, a portuguesa. Isso traria uma situação de choque para pacatas comunidades colonizadas por imigrantes, no Sul do Brasil.

Inicialmente quase isoladas, as colônias de imigrantes formavam comunidades autossuficientes. Conforme assinala Campos (2006, p. 85), “a atividade agrícola era diversificada e dirigia-se para a produção de alimentos que visavam ao consumo familiar”. Cultivava-se uma horta doméstica e alguns produtos para comércio. A divisão de trabalho envolvia toda a família, inclusive idosos e crianças, que ajudavam em várias tarefas. É mais uma vez Campos quem resume: “as atividades envolviam toda a família camponesa, que em geral habitava uma pequena propriedade, incluindo casa, local de cultivo, estábulo, depósitos, galinheiro e chiqueiro”. (CAMPOS, 2006, p. 85).

Pode-se imaginar que tais núcleos tenderam a ser pouco abertos a inovações. A vida difícil, o trabalho contínuo e a sobrevivência demandaram todas as energias. Na colônia italiana, especificamente, há um poder centralizador entre as pequenas propriedades, algo que aproxima os vizinhos: a presença e atuação da Igreja Católica. As capelas agiam como polos de aproximação – e de conservação de valores. Na colônia italiana, a religiosidade, a família e o trabalho eram valores indiscutíveis, e a terra própria o grande bem a ser mantido. (Ver, entre outros, Pozenato, 2003; Frosi e Mioranza, 2009; Luchese, 2013; Giron, 1998).

Contudo, mesmo que alguns traços culturais se tenham conservado – e sejam nítidos até hoje – havia desejos de integração com a sociedade mais ampla. Um deles era através do aprendizado da língua majoritária. Esse era um desejo legítimo dos imigrantes, que reivindicavam escolas públicas para seus filhos – e em português. Via-se na apropriação da língua uma possibilidade de integração e de ascensão social (V. Luchese, 2013; Luchese e Faggion, 2016).

Cabe ver alguns pormenores da história e das especificidades do Rio Grande do Sul, onde se localiza a Região Colonial Italiana, que apresentamos a seguir.

## UM POUCO DE HISTÓRIA: O RIO GRANDE DO SUL

O Rio Grande do Sul é um Estado de colonização tardia, que se constituiu historicamente como fronteira, periférico, marcado por guerras e que contou com elevados contingentes de imigrantes na sua ocupação territorial, dentre eles portugueses, açorianos, alemães, italianos, poloneses e muitos outros (PESAVENTO, 1980). Foi um dos Estados brasileiros que mais recebeu imigrantes; no caso dos italianos, a maioria imigrou entre o final do oitocentos e primeira década do novecentos, e esses imigrantes ocuparam colônias e áreas urbanas como a Capital, Porto Alegre.

Diversos estudos, como os de Gertz (2014, 2005, 2002) afirmam que a questão da formação da nação brasileira é tema de discussão desde 1830 sem, no entanto, reverter em ações mais efetivas. Intelectuais e representantes políticos debateram, em diferentes momentos e direções, quais as alternativas para a formação da nação brasileira, mas as práticas de nacionalização só se efetivaram no final dos anos 30, do século XX. No contexto da Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918), foi realizada a primeira campanha de nacionalização, porém com medidas restritas no que tange ao governo federal e pouco efetivas quando se pensa o Rio Grande do Sul.

Entre os anos de 1930 e 1937, no Rio Grande do Sul, esteve à frente do governo o interventor Flores da Cunha, nomeado por Getúlio Vargas. A pauta da nacionalização, mesmo que presente na imprensa, debatida entre intelectuais e líderes gaúchos, não foi causa para legislações restritivas e/ou punitivas nesses anos. Flores da Cunha liderou movimentos de negociação e as relações com imigrantes e descendentes, especialmente italianos e alemães, foram de cordialidade.

Com o Estado Novo, Flores da Cunha foi deposto, e foi nomeado o general Manoel de Cerqueira Daltro Filho, que governou entre 17 de outubro de 1937 e 19 de janeiro de 1938, quando faleceu. Assumiu então o general Osvaldo Cordeiro de Farias, que permaneceu no poder até setembro de 1943, quando deixou o cargo para integrar a Força Expedicionária Brasileira, enviada para combater o Eixo na Europa (MAESTRI, 2010). Cordeiro de Farias foi substituído por Ernesto Dornelles, até o final do Estado Novo.

Os cinco anos em que Cordeiro de Farias esteve à frente do governo do Rio Grande do Sul foram cruciais e determinantes na campanha de nacionalização. Práticas de construção da brasilidade foram disseminadas e implementadas por Cordeiro de Farias, inclusive no que diz respeito à educação. Para Quadros (2014), a intervenção estatal brasileira, a partir de 1937, na nacionalização do ensino, envolveu quatro dimensões, a saber:

1<sup>a</sup>) uma extensa e detalhada jurisprudência sobre a educação; 2<sup>a</sup>) a reestruturação técnica e administrativa da Sesp/RS; 3<sup>a</sup>) o desenvolvimento de políticas de expansão da rede de ensino estatal, com a construção de escolas, a contratação de professores e funcionários, a ampliação do número de estudantes matriculados; e 4<sup>a</sup>) uma atenta orientação, supervisão e inspeção do trabalho escolar. (QUADROS, 2014, p. 120).

A nacionalização do ensino resultou em ampla reforma educacional, em que o Estado assumiu a escola no contexto gaúcho, merecendo destaque a atuação da Seção Técnica da Diretoria Geral da Instrução Pública e o Centro de Pesquisas e Orientações Educacionais (CPOE/RS). O Jornal O Momento, de Caxias, em outubro de 1938 destacava que o Rio Grande do Sul recebera “remessa de verba para a campanha de nacionalização do ensino” e que a mesma fora enviada pelo governo de Getúlio Vargas, ao qual o interventor agradecera por “tão patriótico auxílio”. (JORNAL O MOMENTO, 31/10/1938, p. 4). No ano seguinte, com o título “A Revolução Continua”, o mesmo jornal destacava que “a disseminação de escolas pelo nosso território e a nacionalização do ensino são as maiores conquistas daquele movimento militar que começou no dia 03 de outubro de 1930”. E, ainda, definia que “a revolução pedagógica brasileira, formada em espírito novo, encerra o sentido da revolução de trinta” (JORNAL O MOMENTO, 30/10/1939, p. 1). Desse modo, é perceptível que, em poucos anos, a campanha de nacionalização e de constituição de um sentimento de pertença à brasilidade foram dados por decreto, assim como foram silenciados aqueles que não tinham aprendido o português.

Sendo assim, foi a partir do Estado Novo (1937 – 1945) que as políticas gaúchas voltadas para a nacionalização do ensino tornaram-se foco das ações do interventor Cordeiro de Farias, e também do secretário de Educação, José Pereira Coelho de Souza (1937-1945). A aspiração de forjar o ‘novo’ brasileiro, o cidadão identificado com a Pátria brasileira e com a unidade nacional desejada, ressoou em práticas. Sobre isso, Gertz (2005, p. 146) alerta que precisamos atentar para o fato de que a ação nacionalizadora “não atingiu de forma linear, uniforme, todos os grupos, havendo significativas diferenças na avaliação das várias populações estrangeiras que se encontravam em território gaúcho”. O mesmo autor destaca ainda que “as ações podiam variar de região para região, de forma que determinado grupo de “alienígenas” em determinada região podia ser atingido com intensidade bastante diferente que o mesmo grupo em outra região” (GERTZ, 2005, p. 146).

Pelo Decreto nº 7212 de abril de 1938, o interventor federal no Estado normatizava que as escolas étnicas ministrariam a educação física, o ensino cívico e os trabalhos manuais em conformidade com as diretrizes oficiais. As disciplinas de Português, História, Geografia e Educação Cívica seriam ministradas, preferencialmente em horário escolar, por professores designados pela Secretaria de Educação e pagos pelas escolas primárias particulares em que se lecionasse em língua estrangeira. Escolas em que esses professores fossem hostilizados ou não cumprissem com a determinação seriam fechadas. Ainda, exigia que todos os colégios particulares de ensino primário deviam ser registrados. Complementando as regulamentações e instruindo sobre como realizar o registro das escolas na Diretoria Geral da Instrução Pública, foi assinado o Decreto nº 7247 de abril de 1938 (KREUTZ, 2003 e 2005).

Em nível federal, merece destaque o Decreto 406 de maio de 1938, voltado às escolas rurais, e que obrigava o uso de material didático exclusivamente em português, determinava que a bandeira nacional fosse destacada nas festividades, e que professores e diretores fossem brasileiros natos. Com relação ao currículo, estabelecia que História e Geografia deviam ser do Brasil e, ainda, que os menores de 14 anos não podiam ter ensino em língua estrangeira. No ano seguinte, em dezembro de 1939, pelo Decreto nº 1006, instituiu-se a supervisão e censura dos livros utilizados nas redes de ensino. E, pelo Decreto nº 1.545, de agosto de 1939, os secretários de educação nos estados eram orientados a abrir escolas em áreas colonizadas por imigrantes e descendentes. Inspeção das escolas, ensino cívico estimulando o patriotismo, ensino de História e Geografia do Brasil e proibição expressa do uso de línguas estrangeiras em atividades públicas foram algumas das orientações. Em março de 1940, pelo Decreto nº 2072, foi criada a Juventude Brasileira, obrigatória nas escolas. E, pelo Decreto nº 3580, de setembro de 1941, estabeleceu-se a proibição da importação ou impressão de livros em língua estrangeira para as escolas primárias (KREUTZ, 2003 e 2005).

Com a obrigatoriedade de registro das escolas particulares estrangeiras, estabelecido em 1938 por Cordeiro de Farias e Coelho de Souza, foram registradas um total de 2.418 escolas, sendo que 241 foram definitivamente fechadas por não atenderem às exigências dos Decretos 7212 e 7247. Dentre as escolas que encerraram suas atividades, podemos mencionar as poucas escolas italianas que ainda persistiam em Caxias do Sul, Porto Alegre e Santa Maria.

O interventor federal Coelho de Souza, com certa recorrência, discursava afirmando que não havia problemas de nacionalização entre descendentes de italianos e que as escolas públicas eram prestigiadas por imigrantes italianos e seus descendentes:

Na colônia italiana, constituída de algumas centenas de milhares de pessoas, o problema da nacionalização do ensino não existe. Havia em toda a zona poucas escolas particulares, mantidas pelas paróquias, já nacionalizadas, um ano antes de se iniciar a ação governamental, de ordem do Bispo de Caxias. A colônia solicita insistentemente ao Governo novas escolas; a instalação dos nossos estabelecimentos de ensino é ali recebida com festejos populares; a origem românica das duas línguas torna facilimo o trabalho dos professores públicos nos centros menos nacionalizados. São, precisamente, municípios de colonização italiana aqueles que possuem maior número de estabelecimentos escolares estaduais; os prefeitos de Guaporé, Prata e Jaguari ufanam-se em apresentar grupos em todas as sedes distritais afora as aulas isoladas existentes nos travessões e linhas afastadas. (COELHO DE SOUZA, 1969, p. 193-194).

A gratuidade das escolas públicas e o domínio do português eram questões objetivas desejadas pela maioria das famílias de imigrantes e descendentes da Região Colonial Italiana do RS.

A seguir, veremos os documentos legais referentes à mudança na educação promovida pelo poder central e estadual, bem como os efeitos percebidos pelos imigrantes e descendentes.

## **TENSIONAMENTOS, PROIBIÇÕES E INTERDIÇÕES NO ESTADO NOVO. OS TESTEMUNHOS**

Por meio do Decreto-Lei nº 406, de 4 de maio de 1938, foi estabelecido controle estatal rígido sobre comunidades imigrantes. Veja-se o teor dos Artigos 38 a 41:

Art. 39. Nenhum núcleo colonial, centro agrícola ou Colônia, será constituído por estrangeiro de uma só nacionalidade.

Art. 40. O Conselho de Imigração e Colonização poderá proibir a concessão, transferência ou arrendamento de lotes a estrangeiros da nacionalidade cuja preponderância ou concentração no núcleo, centro ou colônia, em fundação ou emancipados, seja contrária à composição étnica ou social do povo brasileiro.

§ 1º Em cada núcleo ou centro oficial ou particular, será mantido um mínimo de trinta por cento (30%) de brasileiros e o máximo de vinte e cinco por cento (25 %) de cada nacionalidade estrangeira. Na falta de brasileiros, este mínimo, mediante autorização do Conselho de Imigração e Colonização, poderá ser suprido por estrangeiros, de preferência portugueses.

§ 2º O Conselho agirá nesse caso na forma do presente artigo.

Art. 41. Nos núcleos, centros ou colônias, quaisquer escalas, oficiais ou particulares, serão sempre regidas por brasileiros natos.

Parágrafo único. Nos núcleos, centros ou colônias é obrigatório o estabelecimento de escolas primárias em número suficiente, computadas as mesmas no plano de colonização.

Art. 42. Nenhum núcleo, centro ou colônia, ou estabelecimento de comércio ou indústria ou associação neles existentes, poderá ter denominação em idioma estrangeiro.

Complementando isso, a Lei Federal nº 704, de 12 de dezembro de 1938, Artigo 7º, estabelecia que a instrução primária seria ministrada exclusivamente em língua portuguesa. O Decreto-Lei nº 1545, de 25 de agosto de 1939, dispunha sobre a adaptação ao meio nacional dos *brasileiros* descendentes de estrangeiros (grifo nosso). No tocante à educação, havia disposições muito claras:

Art. 4º Incumbe ao Ministério da Educação e Saúde:

a) promover, nas regiões onde preponderarem descendentes de estrangeiros, e em proporção adequada, a criação de escolas que serão confiadas a professores capazes de servir os fins desta lei;

b) subvencionar as escolas primárias de núcleos coloniais, criadas por sua iniciativa nos Estados ou Municípios; favorecer as escolas primárias e secundárias fundadas por brasileiros;

c) exercer vigilância sobre o ensino de línguas e da história e geografia do Brasil;

d) distribuir folhetos com notícias e informações sobre o Brasil, seu passado, sua vida presente e suas aspirações.

orientar o preparo e o recrutamento de professores para as escolas primárias dos núcleos coloniais;

Essas imposições legais, e os propósitos nelas expressos – tais como subvenções e estímulos a escolas, além de viagens e organização de bibliotecas – acenam para uma situação de atendimento à educação que estava longe de se concretizar. De fato, não houve estudos ou preparações, ao que tudo indica, para implementação da lei. As escolas e os professores depararam-se com a obrigatoriedade do ensino em português, sem que se previssem estratégias de adaptação.

As crianças (e os adultos, e os idosos) de zonas rurais não falavam português. Até então, de modo geral, existia liberdade e nenhuma restrição com relação ao uso de outros idiomas. Assim, são muitos os testemunhos de pressões sofridas e de tensões constantes, com medo e silenciamento como consequências que atingiram, mais que tudo, as pessoas de mais idade. Os idosos não falavam português, ou o falavam de forma muito precária. No quadro a seguir, apresentamos alguns trechos de narrativas de entrevistados que tratam de lembranças da época:

Nº	Entrevistado	Data e local de nascimento	Memórias
1	João Bodini	21/11/1898, Garibaldi, RS.	<p>COMO ESTUDANTE</p> <p>E - E eles ensinavam em português, em italiano?</p> <p>I - Em português.</p> <p>E - Não falavam nada em italiano na escola?</p> <p>I - Falavam só italiano.</p> <p>E - Falavam o italiano?</p> <p>I - Mas não na escola, lá fora. Era proibido falar italiano dentro da escola. Tinha que aprender o brasileiro<sup>4</sup>.</p>
2	Angela Carlesso Fardo	7 de setembro de 1909, Garibaldi, RS.	<p>COMO ESTUDANTE</p> <p>E - As crianças falavam italiano na escola?</p> <p>I - Aí eles falavam sempre italiano, fora, brincando, por tudo, italiano.</p> <p>E - E na sala de aula?</p> <p>I - Italiano entre eles.</p> <p>E - E a professora ensinava em português?</p> <p>I - Ela falava sempre em português.</p>
3	Aleixo Piazza	1º de março de 1913, Caxias do Sul, RS.	<p>COMO ESTUDANTE</p> <p>E - E a professora, como ensinava para essa gurizada que só sabia falar italiano?</p> <p>I - Aquela [professora] que era alemã, ela ensinava o português. Mas eu fiquei velho falando o italiano. [...]</p> <p>Mais adiante proibiram de falar em italiano, todos se preocuparam, nas escolas, nas lojas. Falavam como sabiam, mal e porcamente, mas falavam o português.</p> <p>E - Quem proibiu?</p> <p>I - O padre avisou na igreja, as professoras avisaram na escola, os comerciantes nas lojas.</p>
4	Paulina Soldatelli Moretto	03/06/1913, São Marcos/RS	<p>COMO ESTUDANTE</p> <p>[ensinavam] em português, mas havia uma mistura com o italiano, por exemplo, os cantos, as poesias, dramatizações, a maior parte era em italiano.”</p> <p>COMO PROFESSORA</p> <p>[falavam] alguma coisa, muito mal. Entre eles falavam sempre em italiano. E dentro da escola a gente obrigava a falarem o português.</p> <p>Quando mandava fazer uma leitura, via se ele lia corretamente. Às vezes a professora dizia “José era um bom menino porque estudava muito”. A professora perguntava, “Por que José era um bom menino?” para ver se ele raciocinou aquilo que ele leu. Ela perguntava alguma coisa. Aí ela via se ele entendia, aquilo que tinha lido, se entendia as palavras, se sabia falar o português.</p>
5	Romana Mortari Carra	1913, Antônio Prado, RS	<p>COMO ESTUDANTE</p> <p>E - Em que língua vocês estudavam?</p> <p>I - Não era brasileiro, era meio italiano, não sei bem, porque nós não aprendemos a falar em brasileiro nada, nada. Aprendemos depois de tanto tempo.</p>
6	Dorotéia Rizzon Corte	27/09/1919, São Marcos, RS	<p>COMO PROFESSORA</p> <p>I -[...] Mesmo quando eu comecei, que eu estava explicando, que eu, eu nunca esqueço que eu expliquei tomate e eu disse olha: o tomate é vermelho. Má, nó Maestra, eles me disseram, el mate le verde. [...] Eles achavam que era mate, o chimarrão. Porque foi bastante difícil viu. [...] Agora eu sempre, desde a minha época que comecei a lecionar, sempre foi em português.</p>

4. De um modo geral, os respondentes chamam a língua falada no país de “brasileiro” e poucos a denominam “português”

7	Vanda Rodrigues Graziotin	-	<p>COMO PROFESSORA</p> <p>I - Eu nunca me preocupei em aprender o dialeto. Eu sempre falei em português com eles. Eu acredito que os professores não tinham o mesmo problema, falavam o dialeto.</p>
8	Angelo Araldi	1926, Flores da Cunha, RS.	<p>COMO ESTUDANTE</p> <p>[...] o meu primeiro professor era italiano [...] chamava-se Rômulo Roncarelli, vindo da Itália, não sabendo coisa nenhuma em português.</p> <p>E - Que data foi isso?</p> <p>I - Sou de 1926, tinha 6 anos, em 1932.</p> <p>E - Será que ele já era professor na Itália?</p> <p>I - Não sei. Ele tinha bastante conhecimento. Se notava que ele tinha conhecimentos gerais, até de gramática, história, de tudo. Ele falava muito pouco o português [...]. E o primeiro ano meu, foi em italiano.</p> <p>E - E este italiano, era gramatical ou dialeto?</p> <p>I - Não era nem italiano gramatical nem dialeto. Acredito que ele sabia bem o gramatical, mas para se fazer entender ele tinha que falar o nosso dialeto, porque se não a gente não entendia. [...]</p> <p>E - Falavam só o italiano?</p> <p>I - Todo mundo falava italiano. Só o 1º ano meu, depois, já no 2º ano, trocou de professor, veio uma professora chamada Joana Menegolla. Era uma solteirona. Ali foi tudo português, já em 1933 já havia uma obrigatoriedade do ensino em português, praticamente desapareceu [o italiano] nas salas de aula. [...]</p> <p>Essa professora lecionou durante muitos anos. Ela foi excluída dentro do serviço público, como professora, justamente por ter dito frases em italiano na sala de aula.</p> <p>E - Em que período isso?</p> <p>I - Entre 1939 a 1944, [...] o poder público municipal na época [...] ficou sabendo por denúncia que ela falou italiano na sala de aula. Foi mandada chamar e foi exonerada do magistério ao bem do Serviço Público. [...]</p> <p>Todos começaram a falar português em 1939 [...]. Então era um silêncio, no domingo de manhã ia todo mundo para missa, mas era um silêncio, porque não sabiam falar o português.</p>
9	Ida Menegotto Poletto	1926, Caxias do Sul, RS	<p>COMO ESTUDANTE</p> <p>E - E como é que ele ensinava [...]?</p> <p>I - Não, alfabetizava em português e ele falava conosco tudo em italiano. Então, ficava uma grande dificuldade [...]. Porque nós em casa, não se falava em português. Se falava tudo italiano. Só que não era a língua italiana, era, como é que se diz...era... E - Dialeto?</p> <p>I - Dialeto italiano né. Não era mesmo a língua italiana. E ele falava mesmo a língua italiana com nós.</p> <p>[...] Na escola de São Luiz veio uma professora que se chamava Celestina Pezzi Rech, aquela sim tinha interesse em que nós aprendêssemos a falar o português [...]. Nós tínhamos muitas dificuldades.</p> <p>E - Ela se importava se vocês falassem em italiano com ela?</p> <p>I - Ah não! Ela repreendia [...] Ela dizia que somos brasileiros e devíamos aprender nossa língua e não continuar sempre com aquela língua em dialeto que nós falávamos. [...] A maioria das crianças nem falavam. Passavam o dia inteiro, não falavam com a professora e nem perguntavam uma coisa que precisassem, porque eles não sabiam falar português, então ficavam caladas.</p> <p>E - E se perguntassem em italiano?</p> <p>I - Ninguém perguntava porque ela não gostava, ela não deixava.</p>

10	Regina Maria Garbin	1926, Antônio Prado, RS	<p>COMO PROFESSORA</p> <p>E - E os alunos entre eles, falavam como?</p> <p>I - No recreio a gente tinha que estar atenta porque falavam italiano.</p> <p>E - Daí você corrigia?</p> <p>I - É, a gente tinha que chamar atenção.</p> <p>E - Era orientação da Prefeitura que falassem português?</p> <p>I - Era.</p> <p>E - Era proibido?</p> <p>I - Ficou um tempo que era proibido. Então o pessoal, principalmente aqueles mais velhinhos, eles ficam quase sempre em casa.</p>
11	Terezinha Ravanello Carra	1936, Antônio Prado, RS.	<p>COMO ESTUDANTE</p> <p>E - Que língua falavam?</p> <p>I - Sempre italiano.</p> <p>E - E na escola?</p> <p>I - Português. [...] Ali se falava nem que fosse tudo atrapalhado, mas tinha que dar a resposta em português.</p>
12	Ester Troian Benvenuti	Caxias do Sul, RS.	<p>Reporta que era mais difícil alfabetizar os alunos cujos pais falavam só dialeto italiano. Ela também falava dialeto italiano, e dava explicações aos alunos em dialeto. Com isso, enfrentou problemas, inclusive com os pais. E também porque às vezes o dialeto de uns “não combinava com o dialeto de outros, porque eram oriundos de várias regiões. Mas eu entendia de todos. Me criei naquele ambiente, né?” Aliás, os alunos não ofereciam resistência nenhuma a aprender o português; ao contrário, para eles era uma necessidade. E acrescenta que os pais sempre adquiriam o material escolar, desde que tivessem acesso a ele.</p>
13	Alice Gasperin	Farroupilha, RS	<p>Tornou-se professora aos 13 anos, quando a professora dela casou, e não havia mais quem desse aulas. Ela confessa que sua maior dificuldade como professora foi a linguagem.</p>
14	Estra Boff Tessari	Caxias do Sul, RS	<p>Lembra que era proibido falar italiano na época da guerra. “Alguém denunciou-me na prefeitura porque falava italiano com os alunos. O prefeito convocou-me para dar explicação sobre o assunto. Apresentei-me e expliquei que, para ensinar português, tinha que antes falar as palavras e ir traduzindo as palavras (...)”. Embora ela não diga a consequência dessa entrevista, é provável que nada tenha acontecido, talvez uma advertência.</p>
15	Guilhermina Lora Poloni Costa	Caxias do Sul, RS.	<p>Relata sua experiência como professora que atuava nos limites entre as colônias italianas e alemãs. Ela diz que as crianças que falavam italiano tinham mais facilidade em aprender o português; as crianças que falavam alemão não sabiam nada de português, “nem uma palavra, nem bom dia, boa tarde”. Mas eram “muito comportados, muito aplicados” e aprendiam. “Então a gente tinha que estar ao lado dele, acompanhar ao lado e ensinar; dizer: essa palavra é assim que você fala, é assim que se escreve, é assim que se fala. Tinha que pegar essa maneira de ensinar, mostrar a palavra e fazer repetirem em brasileiro [português]” Mais adiante, a professora confessa uma dificuldade: a pronúncia. Os alunos “aprendiam as palavras, mas não aprendiam a pronúncia. A pronúncia custava eles aprenderem, não é?” Porque eles estavam habituados a falar de outra maneira.</p>

Quadro 1 – Narrativas sobre o processo de nacionalização

Fonte: Entrevistas IMHC/UCS e Banco de Memória/AHMJSA

Payer (1998) e Frosi, Faggion e Dal Corno (2010) apresentam relatos de pessoas que passaram muito medo, por não saberem português. Há relatos também de prisão por falar italiano e de traição: um relato fala de um homem que ‘provocou’ um desafeto a falar italiano, causando com isso sua prisão por uma noite... São significativas as situações em que há silenciamento, para evitar algum lapso. As situações de alternância de códigos são frequentes.

Os relatos dos testemunhos aqui apresentados são claros. Mostram, na escola, tensionamentos e interdições. Deixam entrever a incompreensão da criança por não poder expressar-se como ela corriqueiramente havia feito. Nota-se que não há um projeto de ensino de português: parte-se do pressuposto de que a criança falasse português. Tinha que falar e entender. Ou seja: a escola cumpre leis e decretos, mas não recebe insumos e implementos, nem mesmo orientações claras, para levá-los a efeito com segurança. Os próprios professores, em vários casos, foram intransigentes, mas por pressão e por cobrança de outras autoridades locais. Outros, mais inventivos, de certo modo, burlaram as orientações oficiais.

Podemos inferir, a partir dos relatos, que a criança talvez visse a escola como um mundo postiço, à parte, desligado da sua vida e da sua comunidade; um mundo que se expressava numa outra língua e proibia a manifestação verbal espontânea. Tudo tinha que ser controlado. Quase todos os relatos falam em dificuldades. Muitos relatos falam em incompreensão e em situações de interpretação inadequada ou imprecisa. Um exemplo é o da palavra “tomate”, tão diferente do “pomodoro” que as crianças falavam, que elas associaram a uma outra palavra portuguesa, “mate”. Podemos supor que tais eventos não fossem raros. O relato de Ida Menegotto Poletto é claro: as crianças não falavam português, por isso ficavam caladas. Suas dúvidas e questionamentos foram ignorados, silenciados, porque não podiam ser transmitidos na língua que conheciam.

Os professores, por sua vez, conciliavam ou tentavam conciliar os dois mundos. Lutando talvez contra suas próprias dificuldades individuais, procuravam soluções. Temos o caso emblemático de Estra Boff Tessari, que compreendeu que a única maneira de explicar aos alunos o mundo escolar era falando a língua deles. E por isso foi chamada a dar explicações a ninguém menos que o prefeito da cidade. Ester Troian Benvenuti também dava explicações em dialeto aos alunos. Ou seja, por sorte os professores souberam encontrar alternativas, desenvolver táticas para atingir seus objetivos de educação. Na escola, portanto, tanto para os professores como para os alunos, houve incompreensão e dificuldade.

Saindo do âmbito escolar e vendo a comunidade como um todo, houve de fato a proibição (“o padre avisou na igreja, os comerciantes nas lojas, a professora na sala de aula”): havia uma realidade maior, uma guerra, a Segunda Guerra Mundial, e os brasileiros descendentes de alemães e italianos eram, talvez, para a autoridade, suspeitos naturais, em especial após 1942. Por isso a proibição de falar a língua de herança. Na

realidade, para camponeses preocupados, antes de mais nada, com sobrevivência e com seu trabalho cotidiano, havia uma grande incompreensão em relação a não poder falar a língua que sabiam mais e melhor. Há relatos em que a reação ao incompreensível foi só o silêncio – mas há também relatos em que o medo determinou formas de agir que isolaram o indivíduo dos próprios valores, daquilo que constituía sua mais constante identidade (v. Frosi, Faggion, Dal Corno, 2010; Payer, 2006; Sganzerla, 2001).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante muito tempo desprezado, o talian hoje usufrui de certo prestígio: é uma língua ~~exótica~~, única, que obteve luzes midiáticas recentemente ao ser transformada em patrimônio histórico. Parece confirmar-se a hipótese da glamurização do passado (SANTOS, 1998). Atualmente, o talian parece estar em evidência positiva.

Em 2009, o Talian tornou-se patrimônio histórico e cultural do Rio Grande do Sul, através da Lei número 13.178, de 10 de junho de 2009, assinada pela governadora Yeda Rorato Crusius. No mesmo ano, foi considerada língua cooficial em Serafina Correia, município do mesmo estado. (Lei Municipal número 2615, de 13/11/2009)

Em 2014, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), subordinado ao Ministério da Cultura, incluiu a “língua Talian no Inventário Nacional da Diversidade Linguística”, conforme certidão assinada em 10 de novembro de 2014 pela Diretora do Departamento do Patrimônio Imaterial do IPHAN, Célia Maria Corsino. Na mesma data, o Ministério da Cultura conferiu o título de Referência Cultural Brasileira à Língua Talian.

O site oficial esclarece, em nota, que o Talian é falado por cerca de meio milhão de pessoas, em várias partes do Brasil. Isso poderia parecer auspicioso, e poderia indicar possibilidade de revitalização. No entanto, as crianças que sabem talian sabem mais (e usam mais) português. A utilização da língua em família é restrita às áreas rurais e às pessoas mais velhas. As gerações mais jovens às vezes entendem, mas não falam. Ocorre também restrição de assunto. Situações de alternância de código são comuns, dado que a integração cultural faculta o uso pleno do português, e elementos identitários elegem o talian em algumas expressões.

Caberia também ressaltar que as decisões políticas a respeito do talian não abrem perspectivas claras de estudos futuros sobre a língua, nem há menção, nos documentos legais, de estratégias de manutenção do idioma, nem de planejamento de registro de sua gramática ou vocabulário, nem de princípios para a constituição de uma língua padrão.

Pode-se dizer que, na Região de Colonização Italiana, a língua de herança persiste, assim como persistem os traços culturais que ela revela. Em que medida isso se dá, no entanto, não se sabe. O talian, ao que tudo indica, vai deixar de ser falado (tal como previsto em Frosi, 2000). Já disseram Nettle e Romaine: “A language is not a self-sustaining

entity. It can only exist where there is a community to speak and transmit it.”<sup>5</sup> (NETTLE; ROMAINE, 2000: 5).

No período histórico contemplado por este trabalho (1937 – 1945), houve tensão, medo, repressão, proibição. São claros os relatos que falam da escola como local de incompreensão e de cisão de mundos: fala-se italiano quando a professora não estava atenta. Na comunidade em que a escola se inseria, em que os adultos falavam muito pouco o português e os idosos não o falavam, o silenciamento e o medo eram as consequências inevitáveis de um processo de desenraizamento.

Quanto isso influenciou para que o talian deixasse de ser falado na comunidade, tal como era antes da campanha de nacionalização de Vargas e da Segunda Guerra Mundial, não se sabe. Foi a interdição? Foi o progresso? Foi o desenvolvimento industrial e urbano que demandou o uso da língua da comunidade mais ampla?

Uma visão otimista permitiria dizer que, mais que um quase desaparecimento de uma língua, talvez seja indicado, na Região de Colonização Italiana, falar em integração – aquela integração tão desejada pelos imigrantes estaria sendo cumprida agora por seus bisnetos e trinets.

Será?

## REFERÊNCIAS

CAMPOS, Cynthia Machado. *A política da língua na era Vargas*. Campinas, SP: Unicamp, 2006.

CARBONI, Florence. “*Eppur si parlano!*”: étude diachronique d’un cas de contact linguistique dans le Rio Grande do Sul (Brésil). Passo Fundo: UPF, 2002.

DURANTI, Alessandro. *Linguistic anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

FAGGION, Carmen Maria; FROSI, Vitalina Maria. Lusismos no vêneto sul-rio-grandense. Anais do IX Encontro do CELSUL. Palhoça, SC, out. 2010. Universidade do Sul de Santa Catarina. 11 p. <http://docplayer.com.br/22476463-Lusismos-no-veneto-sul-rio-grandense.html> - Acesso em 2/3/2017.

FAGGION, Carmen Maria; LUCHESE, Terciane Ângela. “Producing Silencing: Portuguese Teaching/Learning in Rural Schools in the Italian Colonial Region, Brazil.” *American Journal of Educational Research*, vol. 4, no. 5 (2016): 412-419. doi: 10.12691/education-4-5-9.

FAGGION, Carmen Maria; LUCHESE, Terciane Ângela. Professores da Região Colonial Italiana ensinando português em tempos de nacionalização estadonovista: memórias de formação e práticas escolares. *História & Perspectivas* (Online), v. 27, p. 261-281, 2014.

FROSI, Vitalina Maria. A linguagem oral da região de colonização italiana no sul do Brasil. MAESTRI, Mário (coord.). *Nós, os ítalo-gaúchos*. 2.ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998.

---

5. Em tradução livre: “Uma língua não é uma entidade autossustentável. Só pode existir onde houver uma comunidade para falar e transmiti-la.”

- FROSI, Vitalina Maria. Os dialetos italianos no Rio Grande do Sul: convivência e mescla linguística. In: CARBONI, Florence; MAESTRI, Mário (orgs.). *Raízes italianas do RS*. Passo Fundo, RS: UPF, 2000.
- FROSI, Vitalina Maria; FAGGION, Carmen Maria; DAL CORNO, Giselle O. Mantovani. *Estigma: cultura e atitudes linguísticas*. Caxias do Sul: Educs, 2010.
- FROSI, Vitalina Maria; Mioranza, Ciro. *Dialetos italianos*. Caxias do Sul: Educs, 1983.
- FROSI, Vitalina Maria; Mioranza, Ciro. *Imigração italiana no nordeste do Rio Grande do Sul*. 2.ed. Caxias do Sul: Educs, 2009.
- GERTZ, R. E.. Etnias e nacionalização no Sul do Brasil. In: QUADROS, C. (org.). *Uma gota amarga: itinerários da nacionalização do ensino no Brasil*. Santa Maria, RS: EdUFMS, 2014, pp. 13 - 41.
- GERTZ, R. E.. O aviador e o carroceiro: política, etnia e religião no Rio Grande do Sul dos anos 1920. Porto Alegre: PUCRS, 2002.
- GERTZ, R. E.. O Estado Novo no Rio Grande do Sul. Passo Fundo: UPF, 2005.
- GIRON, Loraine Slomp. Colônia italiana e educação. *Revista História da Educação* v. 2, n. 4 (1998). Disponível em [seer.ufrgs.br/asphe/article/view/30691](http://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/30691). Acesso em 25 de agosto de 2017.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.
- HUDSON, Richard A. *Sociolinguística*. Bologna: Il Mulino, 1998.
- JORNAL O MOMENTO. Ano VI, nº 295, Rio Grande do Sul, Caxias, 31 de outubro de 1938.
- JORNAL O MOMENTO. Ano VII, nº 346, Rio Grande do Sul, Caxias, 30 de outubro de 1939.
- KELLEHER, Ann. What is heritage language? Heritage Briefs, Center for Applied Linguistics, University of California – Davis, 2010. Disponível em [www.cal.org/heritage](http://www.cal.org/heritage). Acesso em 11 de agosto de 2017.
- KRAMSCH, Claire. *Language and culture*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- KREUTZ, L. A educação dos imigrantes no Brasil. In: LOPES, E. M. T.; FARIA FILHO, L. M. de e VEIGA, C. G.. 500 anos de educação no Brasil. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2003, pp. 347 – 370.
- KREUTZ, L..A nacionalização do ensino no Rio Grande do Sul: medidas preventivas e repressivas. In: *Fronteiras*, n. 13, p. 65-89, nov. 2005.
- LEI FEDERAL nº 406, de 4/5/1938. <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-406-4-maio-1938-348724-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 21 de agosto de 2017.
- LUCHESE, Terciane Ângela (org.). *Horizontes: no diálogo entre culturas e história da educação*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2012.

LUCHESE, Terciane Ângela; FAGGION, Carmen Maria. Memórias e histórias de práticas pedagógicas em áreas rurais da Região Colonial Italiana do Rio Grande do Sul, Brasil (1930 a 1950). *Quaestio: Revista de Estudos de Educação*, v. 17, p. 407-424, 2015.

MAESTRI, M. Breve História do Rio Grande do Sul da pré-história aos dias atuais. Passo Fundo, EdUPF, 2010.

NETTLE, Daniel; ROMAINE, Suzanne. *Vanishing voices: the extinction of the world's languages*. Oxford et al.: Oxford University Press, 2000.

PAYER, Maria Onice. *Memória da língua: imigração e nacionalidade*. São Paulo: Escuta, 2006.

PESAVENTO, S. J.. História do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, nº 3, 1989, p. 3 – 15.

POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul, RS: Educ, 2003.

QUADROS, C. (org.). Uma gota amarga: itinerários da nacionalização do ensino no Brasil. Santa Maria, RS: EdUFSM, 2014.

ROMAINE, Suzanne. *Bilingualism*. 2. ed. Malden, MA et al: Blackwell, 1995.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. O uso da fala dialetal italiana por falantes urbanos como marca de identidade cultural. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, v. 20, p. 29-50, 1998.

SGANZERLA, Cláudia M. *A lei do silêncio: repressão e nacionalização do Estado Novo em Guaporé*. Passo Fundo, RS: UPF, 2001.

### **Entrevistados**

ARALDI, Angelo foi entrevistado em 27/10/1989, pela professora Liane Beatriz Moretto. Entrevista transcrita por Tranquila Brambina Moresco Brando, acervo do Instituto Memória Histórica e Cultural, da Universidade de Caxias do Sul.

BENVENUTTI, Ester Troian foi entrevistada em 1983 pelos professores Juventino Dal Bó e Liliana Alberti Henrichs. Entrevista transcrita por Sônia Fries Storchi. FG004 e 005. Acervo do Banco de Memória do Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami, Caxias do Sul.

BODINI, João entrevista realizada em 1985 pela professora Liane Beatriz Moretto. Transcrita por Tranquila Brambina Moresco Brando. Acervo do Instituto Memória Histórica e Cultural, Universidade de Caxias do Sul.

CARRA, Romana Mortari entrevista realizada em 1988 pela professora Corina Michelin Dotti. Transcrita por Tranquila Brambina Moresco Brando. Acervo do Instituto Memória Histórica e Cultural, Universidade de Caxias do Sul.

CARRA, Terezinha Ravanello entrevista realizada em 1988 pela professora Corina Michelin Dotti. Transcrita por Tranquila Brambina Moresco Brando. Acervo do Instituto Memória Histórica e Cultural, Universidade de Caxias do Sul.

CORTE, Dorotéia Rizzon foi entrevistada pela professora Liane Beatriz Moretto, aos 01/07/1986. Entrevista transcrita por Tranquila Brambina Moresco Brando, acervo do Instituto Memória Histórica e Cultural, da Universidade de Caxias do Sul.

COSTA, Guilhermina Lora Poloni foi entrevistada por Susana Storchi Grigoletto em 21 de outubro de 1991. A entrevista encontra-se transcrita no Banco de Memória do Arquivo Histórico João Spadari Adami, Caxias do Sul, RS, Brasil.

FARDO, Angela Carlesso entrevista realizada em 1984 pela professora Liane Beatriz Moretto. Transcrita por Tranquila Brambina Moresco Brando. Acervo do Instituto Memória Histórica e Cultural, Universidade de Caxias do Sul.

GARBIN, Regina Maria Garbin entrevista realizada em 1988 por Corina Michelin Dotti. Entrevista transcrita por Tranquila Brambina Moresco Brando, acervo do Instituto Memória Histórica e Cultural, da Universidade de Caxias do Sul.

GASPERIN, Alice entrevista realizada em 18/01/1996, por Sônia Storchi Fries e Susana Grigoletto. Transcrita por Sônia Storchi Fries nos dias 17 a 19 de junho de 1996. FG 195. Banco de Memória do Arquivo Histórico João Spadari Adami, Caxias do Sul.

GRAZZIOTIN, Vanda Rodrigues entrevista realizada em 1990 pela professora Corina Michelin Dotti. Transcrita por Tranquila Brambina Moresco Brando. Acervo do Instituto Memória Histórica e Cultural, Universidade de Caxias do Sul.

MENEGOTTO, Ida entrevista realizada por Liane Betriz Moretto em 18/08/1986 e transcrita por Tranquila Brambina Moresco Brando. Acervo do Instituto Memória Histórica e Cultural, Universidade de Caxias do Sul.

MORETTO, Paulina Soldatelli entrevista realizada em 1983 pela professora Cleodes Piazza Ribeiro. Transcrita por Tranquila Brambina Moresco Brando. Acervo do Instituto Memória Histórica e Cultural, Universidade de Caxias do Sul.

PIAZZA, Aleixo entrevista realizada por Liane Beatriz Moretto Ribeiro em julho de 1984 e transcrita por Tranquila Brambina Moresco Brando. Acervo do Instituto Memória Histórica e Cultural, Universidade de Caxias do Sul.

TESSARI, Estra Boff entrevista transcrita e revisada por Jordana Brigolini em 2004. S/FG. Acervo do Banco de Memória do Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami, Caxias do Sul.

## A LINGUAGEM ORAL EM QUISSAMÃ: UM RESGATE PIONEIRO E ÚNICO

Data de aceite: 26/04/2021

Data de submissão: 04/03/2021

**Carmen Elena das Chagas**

**RESUMO:** Este artigo objetiva resgatar um trabalho monográfico de especialização, escrito no ano de 1992, ainda, nos moldes da escrita datilográfica, que analisa a linguagem oral dos falantes nativos do município de Quissamã/RJ. O que torna esse trabalho relevante, hoje, é a originalidade para a época em que foi elaborado e o caráter inédito da obra, pois foi o primeiro escrito sobre essa temática. Pretende-se, assim, fazer um resgate mais aprimorado e digitalizado do texto original, pré-requisito para conclusão do grau de especialista em Língua Portuguesa Contemporânea da Faculdade de Letras, Filosofia e Ciência de Macaé (FAFIMA), cujo título é “A linguagem oral em Quissamã”. Nesse sentido, busca-se retomar um material, ainda não divulgado e publicizado, para que o meio acadêmico possa utilizá-lo como fonte de referência sobre a linguagem oral do município e que, dessa forma, possa ficar à disposição dos pesquisadores da área e dos munícipes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Linguagem oral, Resgate, Quissamã.

### AN ORAL LANGUAGE IN QUISSAMÃ: A PIONEER AND UNIQUE RESCUE

**ABSTRACT:** This article aims to rescue a specialization monographic work, written in 1992, still, along the lines typewriting, which analyzes the oral language of native speakers in the city of Quissamã/RJ. What makes this work relevant today is its originality considering the publication date, and the unprecedented character of the work, as it was the first written about this theme. It is intended, therefore, to make a more improved and digitized rescue of the original text prepared as a prerequisite for completing the specialist degree in Contemporary Portuguese Language at the Faculty of Letters, Philosophy and Science of Mace (FAFIMA) the title of which is “Tue Oral Language in Quissamã”. In this sense, we seek to retake material that has not yet been released and publicized, so that the academic environment can use it was a source of reference on the oral language of this municipality and, thus, be available to researchers in the area and the citizens.

**KEYWORDS:** Oral language, Rescue, Quissamã.

### 1 | CONSIDERAÇÕES CONTEXTUAIS NECESSÁRIAS

Cabe ressaltar que o texto que consta como referencial teórico e a análise descrita foi elaborado com os padrões da época (1992), portanto para o *corpus* de 10 horas de gravação, feita em um minigravador portátil, ainda, não havia tanta referência sobre a forma de transcrição de fala como hoje há na Coleção

do projeto NURC (Projeto da Norma Urbana Oral Culta do Rio de Janeiro) da UFRJ tão divulgada e pesquisada por acadêmicos. Para o referencial teórico, também, ainda não havia a propagação dos autores especialistas e renomados nos mecanismos de linguagem oral como Koch, Fávero, Marcuschi, Maria Helena de Moura Neves, Dino Preti e outros tão importantes. Dessa forma, trabalhou-se com os autores de referência que havia à disposição no período da monografia. Aqui, neste artigo, suprimiu-se do original o contexto histórico do município de Quissamã, pois não é o objeto desse estudo e, para melhor visibilidade dos quadros, foram acrescentados gráficos e digitado conforme o datilografado. Eis o trabalho inicial de 1992.

## 2 | INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é examinar algumas estruturas sintáticas retiradas da linguagem oral das pessoas do município de Quissamã, RJ.

Todo o nosso comportamento social está regulado por normas a que devemos obedecer se quisermos ser corretos. O mesmo ocorre com a linguagem e o que difere um pouco é o fato de suas normas serem mais complexas e coercitivas.

“Nenhuma língua permanece uniforme em todo o seu domínio, e ainda num só local apresenta um sem-número de diferenciação de maior ou menor amplitude.” (CUNHA, 1970, p. 79). Porém, essas variedades não prejudicam a língua ou a consciência daqueles que a utilizam como instrumento de comunicação ou emoção.

Devo revelar que este trabalho é de suma importância à comunidade de Quissamã, já que é o pioneiro no relato de sua linguagem oral.

## 3 | O FENÔMENO ESTUDADO

O material examinado proveio de 10 (dez) horas de gravação de conversas casuais, onde pessoas nascidas em Quissamã puderam desenvolver a sua oralidade. Trabalhei com a fala de estudantes, professores, vereadores, donas de casa, locutores e operários, informantes cuja escolaridade fosse de 1º grau e que pudessem dar-me uma amostra mais significativa.

Cabe-me ressaltar que as afirmações que eu fizer no desenrolar da minha dissertação não são específicas de Quissamã, podendo ser encontradas em outras comunidades. Porém, o que é relevante, é o fato de ser uma primeira análise de nossa linguagem. Quando digo nossa, refiro-me à minha linguagem, já que também faço parte dessa comunidade.

Para que este trabalho não se tornasse extenso e complexo, preferi delimitá-lo, apenas, em SINTAXE. Não pretendo retratar todos os aspectos, porém darei ênfase àqueles que encontrar mais evidentes e em maiores proporções no material analisado.

Ao concluir a etapa de gravações, comecei a analisar o material que obtive na pesquisa de campo. Observei a linguagem de cada pessoa, tentando descobrir pontos que me fizessem entender o que é típico do falar de Quissamã.

Desejei saber como eram empregadas as concordâncias nominal e verbal; se os falantes possuíam referências sobre as regências nominal e verbal; qual o critério utilizado na colocação dos pronomes; o emprego do verbo TER e o uso da forma nominal “a gente”.

## 4 | A ANÁLISE

### 1º. Fundamentos da linguagem oral

A língua<sup>1</sup> é renovação, pois expressa a vida. Se ela pára, pode-se dizer que ela está morta, porque a história de uma língua é a história de um povo. Como se pode comprovar na afirmação “Língua e história representam, em síntese, um passado comum de vida, de pensamento, de sentimento, de – em outras palavras: cultura.” (CUNHA, 1970, p. 18)

A língua é um museu, onde se guardam os documentos históricos e culturais. Nela está expresso o modesto papel dos povos que a falaram na vida do mundo.

A linguagem<sup>2</sup> expressa o indivíduo por seu caráter criativo e marca também o meio social em que ele vive. Existe a língua, porque existem indivíduos que pensam, sentem e utilizam a língua na comunicação de seus ideais.

A linguagem é comunicação e tem como finalidade a transmissão de cultura de indivíduo a indivíduo. Cada pessoa fala a sua maneira, cada falante possui uma forma individual de se expressar.

A mesma língua pode ser falada com vários idiomatismos.

O idiomatismo, por sua vez, constitui os hábitos particulares de uma comunidade lingüística. É uma soma de disposições e tendências profundas e inconscientes e que, numa população desviam da norma ideal a fala realizada. (NETO, 1970, p. 157)

Nenhuma língua permanece uniforme em seu domínio e muito menos em um local. Ela representa inúmeras diferenciações de maior ou menor amplitude. Estas variedades são geográficas, sociais e individuais, já que o indivíduo procura utilizar o sistema idiomático da melhor forma que acha. Com essas diferenciações não há prejuízo na unidade da língua, o que existe é a comunicação.

Nessa comunicação existe algo comum para o emissor e o receptor que lhes facilita a compreensão. Este elemento é a norma lingüística que ambos adquirem da comunidade.

Não existe o correto e o incorreto. Existe o falar das pessoas que é tão legítimo como o de qualquer autoridade da língua. A visão de correto e incorreto aumenta a diferença

1. “sistema de sons vocais por que se processa numa comunidade humana o uso da linguagem.”(CÂMARA JR, 1968, p. 223)

2. “faculdade que tem o homem de exprimir seus estados mentais por meio de um sistema de sons vocais chamado Língua.”.(CÂMARA JR, 1968, p. 225)

social entre os indivíduos. A língua, desta maneira, torna-se antidemocrática e um elemento de discriminação social.

Dentro de uma determinada língua, deve-se procurar o agente. Este agente, na verdade, é o Homem como personalidade isolada ou junto a outros na comunidade. Não importa o grau de cultura que o agente possua, mas o papel que exerce na comunicação. Assim, as palavras só têm história, porque os indivíduos de uma sociedade as repetem. “Não há, na realidade, história de palavras, senão história dos homens” (NETO, 1970, p. 48).

A aprendizagem de uma língua está condicionada ao ambiente social a que o indivíduo pertence. São suas condições sociais que direcionam as normas determinantes à sua comunicação. O Brasil iniciou pela organização rural. A classe que se firmou no padrão econômico do país era de caráter aristocrático e oriunda do mundo rural. Ela vinha de engenhos, das fazendas e impunha às sedes administrativas as normas de vida, onde revelava o retrato de uma determinada cultura. Para que houvesse uma modificação neste retrato, era necessário um espírito inovador e crítico no pensamento e na cultura.

A língua é um organismo que deve se desenvolver sem travas para o alcance de sua plenitude de vida. Porém, associada à ideia de que o povo tem o poder criador, está a interferência da força repressiva do setor culto que pode ser considerado como elemento perturbador desta relação.

A vida social proporciona uma série de contatos e interações. Por esse ângulo, ela é a soma da atividade dos indivíduos e reflete o domínio psicológico de uns sobre outros. É esse domínio que identifica socialmente as pessoas. Todo indivíduo é portador de uma linguagem transmitida<sup>3</sup>. Junto a essa linguagem, surge a linguagem adquirida que a criança vai buscar no ensino escolar, onde ela entra em contato com a norma linguística que as gerações anteriores consideram como culta e clássica.

A norma é instável, pois está presa à estrutura político-social e pode mudar no curso do tempo se o indivíduo mudar de grupo social. A fala é a imagem de uma norma e varia de falante para falante. Isso ocorre porque muitos fatores contribuem para essa modificação. Fatores como estados psíquicos, ascensão social ou situações novas. Dessa forma, a fala constitui mais uma diferença do que uma semelhança da língua, já que a fala é individual e forma “flashes” de uma determinada língua.

O que caracteriza o falar são as divergências com a língua comum e a consciência que une os membros de uma comunidade e os distingue das comunidades vizinhas, formando um feixe de traços distintivos.

Não há talvez o falar que não possua traços comuns a outros, porém o que dá fisionomia própria a cada um é o conjunto de característica que apresenta e que nenhum outro reproduz totalmente.

---

3. “é puramente oral, é a única que possuem os analfabetos.” (NETO, 1970, p. 491)

Dessa forma, é uma ilusão acreditar que a linguagem possa um dia parar, já que a linguagem é a imagem e a voz de um povo.

## 2º. A análise de dados

A linguagem oral é aquela transmitida por uma coletividade<sup>4</sup>, tornando assim uma língua viva, passível a certos desvios da norma culta. Dessa forma, é relevante o conceito de erro na linguagem oral, já que o importante é o desejo de expressar o falar legítimo de cada indivíduo. Falar correto significa o falar que a comunidade espera, o “erro” em linguagem equivale a desvios desta norma, com relação alguma com o valor interno das palavras ou das forma. (CUNHA, 1970, p. 39).

Vejamos algumas características encontradas na estrutura sintática dos falantes da comunidade de Quissamã.

### 2.1. Concordância Nominal

#### 2.1.1. Concordância Nominal – Número

Pude observar, constantemente, no falar das pessoas de Quissamã, uma ausência da marca de plural (S) nas palavras. Notei que elas utilizam esta marca apenas em um dos determinantes (artigo, pronome ou numeral), esquecendo-se de utilizá-la novamente nos termos determinados (substantivos). Porém, com relação ao adjetivo, esse tipo de afirmação poderá ocorrer ou não. No decorrer da análise isso será explicitado melhor.

Dos casos de concordância nominal analisados, pude perceber 62 % tinham a ausência da marca de plural. Vejamos os exemplos:

\*Artigo + Substantivo

-“mas tinha aí **as discotecas...**”

-“A gente tem **umas vaca...**”

\*Pronome + Substantivo

-“Eu cumpria com **meus dever.**”

-“**Muitas casa** que não tinha ...”

\*Numeral + Substantivo

-“...pra comprar **três arroba...**”

-“Está em Quissamã há **16 anos.**”

O quadro e gráficos a seguir mostram o número dos casos e sua distribuição em corretos e desvios.

---

4. “comunidade, sociedade.” (DICIONÁRIO GLOBO, 1970)

	CORRETOS	DESVIOS
ARTIGO + SUBSTANTIVO	10 = 13 %	21 = 27 %
PRONOME + SUBSTANTIVO	08 = 10 %	10 = 13 %
NUMERAL + SUBSTANTIVO	02 = 02 %	05 = 06 %
ADJETIVO + SUBSTANTIVO	08 = 10 %	06 = 08 %
ADJETIVO DISTANTE	03 = 03 %	06 = 08 %
TOTAL = 79	31 = 38 %	48 = 62 %

Quadro 1 – Concordância Nominal – Número

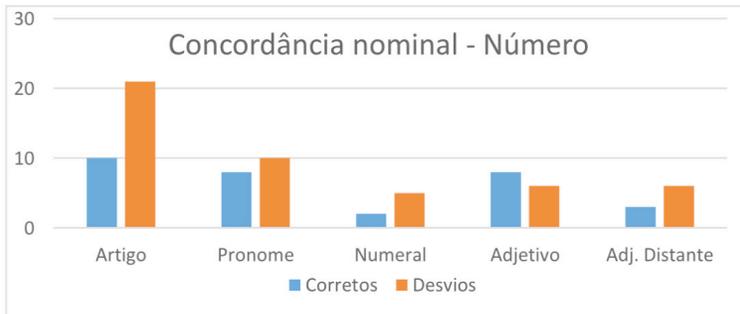


Gráfico 1 – Concordância Nominal – Número

Através do quadro e do gráfico, pode-se comprovar a afirmação feita sobre os determinantes e esclarecer, também, o uso do adjetivo. Se o adjetivo vier distante da palavra a que se refere, a concordância é bem menor. Porém, se o adjetivo vier próximo à palavra a que pertence, a concordância se faz presente. Exemplos:

\*Adjetivo + Substantivo ou vice-versa

- “... tem **boa ruas**.”

- “... tão deixando seus **animais soltos** ...”

\*Adjetivo distante

- “... que os **jovens** se mantenham **distante** de tudo.”

- “... os **tipos** de ... **difícil**.”

A ausência da desinência (**S**) era atribuída à tendência dos falares rurais, sendo observada na maioria dos dialetos brasileiros. Porém, cabe-me ressaltar que a mesma está sendo estendida, atualmente, aos centros urbanos em grande proporção.

O falar rural caracteriza-se por ser conservador, pois há uma passividade receptiva por parte dos falantes, já que a língua é transmitida a todos, não existindo uma crítica ao que foi transmitido. Há uma passividade à medida em que não se questiona a maneira como se utiliza a linguagem. Apenas, há a repetição do que foi passado por pessoas mais antigas. Nesta transmissão, há sempre perda nas normas-padrão da língua. Ao repetir,

os indivíduos não se preocupam em falar exatamente em função destas normas, apenas necessitam transmitir suas mensagens. Estas inflações ou desvios às normas-padrão devem-se à flexibilidade da oralidade.

Portanto, a ausência da desinência de número (S) ocorre devido ao falante associar a ideia de que a marca de plural já ficara expressa nos determinantes, não precisando assim repeti-la nos termos determinados. Isto acontece também porque a linguagem oral é rápida e intensa. As palavras são pronunciadas com maior entonação no início e, no final, a voz abaixa, omitindo-se o (S).

### 2.1.2. Concordância Nominal – Gênero – Adjetivo

O que percebi nos falantes de Quissamã quanto à concordância do adjetivo em gênero é que de acordo com a posição em que ele ocupa na frase, torna-se difícil a sua concordância. O adjetivo não concorda, muitas vezes, com o termo a que se refere, quando ocupa a função de adjunto adnominal<sup>5</sup>, se este vier antes da palavra determinada. Para melhor análise, os adjetivos foram divididos em dois blocos de acordo com a sua posição.

Exemplos:

\*Adjetivo Posposto: dos casos encontrados, 96 % estavam corretos.

-“Na **sessão passada** quando ...”

-“...qualquer **dúvida jurídica** que ...”

\*Adjetivo Anteposto: dos casos encontrados, 62 % estavam com desvios.

-“Acho bem **merecedor** esta **classificação**.”

-“... numa **mau posição**...”

Observe o quadro:

	ADJETIVO POSPOSTO	ADJETIVO ANTEPOSTO
CORRETOS	86 – 95 %	05 – 38 %
DESVIOS	04 – 05 %	08 -62 %
TOTAL	90 – 100 %	13 – 100 %

Quadro 2 - Concordância Nominal – Gênero



Gráfico 2 - Concordância Nominal – Gênero

5. “é o termo de valor adjetivo que serve para especificar ou delimitar o significado d um substantivo, qualquer que seja a função destes.” (CUNHA, 1985, p. 491)

Nota-se que o problema refere-se ao adjetivo anteposto. Quando este vem antecedendo o substantivo, a concordância acontece em menor proporção. Porém, se vier pospondo o substantivo, sua concordância é quase que perfeita, como podemos observar no gráfico 2.

## 2.2. Concordância Verbal

Quanto à concordância verbal, ocorrem quatro casos distintos na linguagem oral de Quissamã. Os casos dispõem-se da seguinte maneira:

\*1º. Caso: Sujeito Anteposto - Se o sujeito vem antes do verbo, este concorda com o sujeito. Exemplos:

-“Nós resolvemos fazer ...”

-“Todos sabem que a base ...”

\* Caso: sujeito Posposto Plural -Quando o sujeito plural vem depois do verbo, este permanece no singular.<sup>6</sup> Exemplos:

-“... que seja colocada placas de sinalização.”

-“Existe também ... constantes quedas de luz.”

\*3º. Caso: Sujeito Plural Distante - Se o sujeito plural vem distante do verbo, a concordância se faz rara. Exemplos:

“Muitas pessoas não ... porque veio aqui e não sabe ...”

-“Eles se distraem, ... vai pra quadra, vai lá fora...”

\*4º. Caso: Concordância ideológica -É aquela em que a concordância se faz com o sentido e não com a forma gramatical. Exemplos:

-“Todo mundo ... fazemos a brincadeira.”

-“... o grupo de trabalho fizeram.”

De acordo com a classificação dos casos, observe o quadro 3:

	Corretos	Desvios
Sujeito Anteposto	122 – 63 %	
Sujeito Posposto	03 – 1,5 %	
Sujeito Distante	03 – 1,5 %	
Concordância ideológica	08 – 4 %	0 – 0%

Quadro 3 – Concordância Verbal

6. Já existem estudos anteriores, onde autores defendem este tipo de afirmação sobre o sujeito posposto plural. (PONTES, 1986 e 1987)

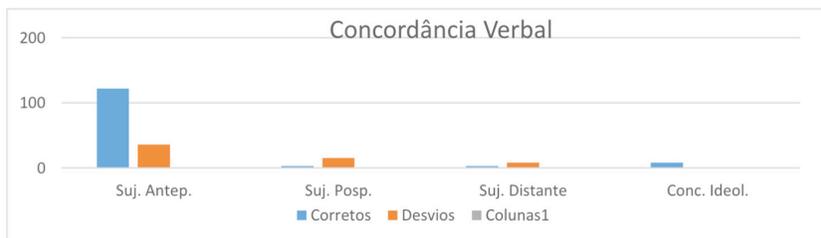


Gráfico 3 – Concordância Verbal

O que se percebe no quadro e no gráfico, é que de acordo com a gramática normativa, apenas, dois casos adaptam-se bem. Primeiro, o sujeito anteposto não ocasiona problema quanto ao seu emprego; segundo, o sujeito ideológico também é permitido através do seu sentido.

Nota-se, também, que o emprego do sujeito plural posposto com verbo no singular, embora a gramática normativa não o aprove, está se aumentando em larga escala. O que, realmente, os falantes estão procurando é a redução das regras de concordância verbal da gramática normativa, onde facilitará a linguagem e a comunicação.

### 3. Regência

A regência constitui um problema seríssimo à linguagem escrita. Em relação à linguagem oral, o problema torna-se muito mais complexo. As normas-padrão das regências nominal e verbal são quase que desconhecidas das pessoas.

#### 3.1-Regência nominal

Quanto à regência nominal, acredito que existe uma falta de informação das normas gramaticais por parte dos falantes da comunidade de Quissamã, como também, existe em outras comunidades. Esses falantes empregam a regência de acordo com a gramática interna que indivíduo nativo tem de sua língua materna. “Cada falante é dotado de um conhecimento intuitivo que lhe permite expressar-se em sua língua materna. A esta capacidade inata do falante de qualquer língua é que se dá o nome de competência.” (OLÍVIA & SILVEIRA, 1977, p. 17-18). Exemplos:

-“...tenho **certeza** (0) que vão ficar...” (AUSÊNCIA)

-“... Existe acordo nenhum **entre eu** e ele.”<sup>7</sup> (TROCA)

#### 3.2-Regência verbal

No emprego da regência verbal, há uma ausência, troca ou excesso dessa característica. Isso acontece porque não há um critério satisfatório na informação deste aspecto. Devido à variabilidade na regência de alguns verbos, torna-se difícil que os falantes reconheçam e guardem todas as regras necessárias à sua boa construção linguística. Exemplos:

7. Luft admite a construção, onde o verbo IR regido pela preposição PARA. (LUFT, Celso Pedro, 1989, p. 125)

-“Eu **gostaria** (0) que o sr, esclarecesse ...” (AUSÊNCIA)

-“Eu **lembrei** no caso lá ...” (EXCESSO)

-“**Vai** pra quadra...” (TROCA)

Para maior esclarecimento, veja o quadro:

	Ausência	Troca	Excesso
Nominal	05 – 20 %	05 – 20 %	0%
Verbal	06 – 24 %	05 – 20 %	04 – 16 %

Quadro 4 – Regência

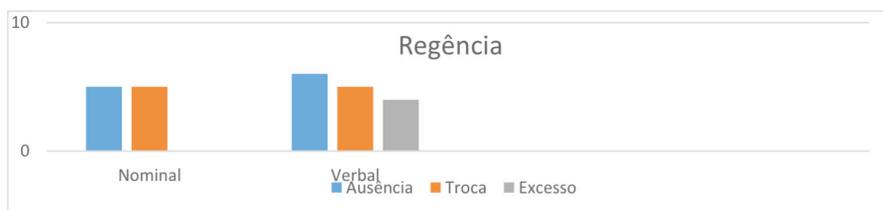


Gráfico 4 - Regência

Quando se trata de regência verbal, observa-se que a ausência da preposição é marcante. Seguindo gradativamente da troca ou excesso da mesma. Já na regência nominal, há um equilíbrio entre os primeiros itens (ausência e troca) e omissão do último (excesso).

É importante notar que há um desvio da norma culta, porém não há um desequilíbrio no entendimento da mensagem, A essência da linguagem permanece inteligível, reforçando a elasticidade da linguagem oral.

#### 4. Emprego de pronomes átonos

Observei quanto à colocação do pronome átono que a tendência dos falantes é empregar-la de forma proclítica (pronome antecedendo o verbo). Segundo Câmara Jr. Isso ocorre devido a um fator fonético.

Quero falar da intensificação da primeira consoante do vocábulo fonético, que nele funciona como um corte da cadeia falada. Uma tal intensificação serve para pôr em realce a partícula nominal átona proclítica no vocábulo fonético verbal. A ênclise, ao contrário, enfraquece o relevo fonético da partícula. (CÂMARA JR., 1975, p. 50-51)

Vejamos o quadro abaixo:

	Corretos	Desvios
Próclise	35 – 51 %	10 -15 %
Ênclise	05 – 7 %	01 – 1 %
Mesóclise	0 – 0 %	0 – 0 %
Tônico	14 – 20 %	
Reto	04 – 6 %	
Total	69 – 100 %	

Quadro 5 – Uso dos pronomes

Através do quadro 5, nota-se que o predomínio da próclise é notável. Dos pronomes empregados, 66 % foram com esse tipo de construção, sendo que 51 % estavam empregados corretamente e, apenas, 15 % com uso em desvio.



Gráfico 5- Uso dos pronomes

\*Exemplos das próclises sem desvios.

-“Já **se** comprometeu comigo...”

-“Eu **a** respeitarei.”

\*Exemplos de próclises com desvios.

-“Ali de início, **me** magoou...”

-“**Me** prometeu...”

A ênclise (pronome depois do verbo), quando usada, há uma preocupação em emprega-la de forma correta, já que de 8 % dos casos, 7 % são corretos.

\*Exemplos de ênclises sem desvios.

-“Eu gostaria muito de tê-**lo** em nosso conjunto.”

-“Tornou-**se** uma cidade.”

Ao fazer referência à mesóclise (pronome intercalado ao verbo), cabe-me ressaltar que não houve casa de emprego.

É interessante observar que, em relação ao emprego do pronome, a forma oblíqua tônica aparece em 20 % dos casos, ocupando, assim, a 2ª. colocação como podemos observar no quadro e no gráfico 5.

\*Exemplos de pronomes oblíquos tônicos:

-“Se nós não quiser dar para **eles** ...”

-“dar a sua experiência para **nós**.”

Percebe-se que, quando os falantes não estão utilizando a forma átona, é porque empregaram em seu lugar um pronome oblíquo tônico ou, raramente, um pronome pessoal reto. Este último não pode ser empregado na função de um átono. Quando isso ocorre, ele está de forma inadequada.

\*Exemplos de pronomes pessoais retos:

-“A gente espera **eles**.”

-“...deixei **ele** lá dormindo...”

Dessa forma, a praticidade da linguagem oral faz com que existam vários desvios na norma tida como verdadeira e imutável<sup>8</sup>.

#### 5. Verbo TER = HAVER e EXISTIR

O verbo TER não é classificado como impessoal<sup>9</sup>, porém muitas pessoas preferem emprega-los assim. Exemplos:

-“Agora, também **tem** um detalhe...”

-“... avisando que **tem** quebra-mola a 100 m...”

Nota-se através dos exemplos que há uma substituição do verbo HAVER e do EXISTIR pelo verbo TER, mesmo que a língua padrão não permita essa construção. Essa substituição vem ocorrendo desde o movimento modernista<sup>10</sup>, já que nesse período foi muito importante a integração cultural e nacionalista desse movimento.

O quadro e o gráfico abaixo retratam o assunto:

TER	68 - 73 %
EXISTIR	19 - 20,5 %
HAVER	06 - 6,5 %
TOTAL	93 - 100 %

Quadro 6 – Verbos

8. Na verdade, a norma pode ser mutável. “A norma é instável, prende-se intimamente à estrutura político-social e pode mudar no curso do tempo.” (NETO, Serafim da Silva, 1970, 157)

9. “São aqueles que não se referem a qualquer sujeito implícito ou explícito. São utilizados sempre na 3ª. pessoa do singular.” (FARACO & MOURA, 1987, p. 229)

10. “...regava a tomada de consciência da realidade brasileira” (NICOLA, José de. 1990. P. 1999). O Modernismo defendia também a linguagem adaptada aos novos conceitos: simples, direta, coloquial, afrouxando a rigidez gramatical, procurando reproduzir a fala comum de nossa gente.



Gráfico 6 – Verbos – Uso

Outro fator que pode ter contribuído para o uso do verbo TER no lugar de HAVER e EXISTIR é a origem latina desses verbos. “*HABERE*” significa TER, POSSUIR, HAVER no sentido de existência. Mesmo que os falantes não tenham consciência dessa procedência, a semelhança semântica (sentido) presente na sua gramática internalizada permite que seu uso seja aceito, embora sintaticamente (estrutura) não seja permitido.

#### 6-Uso da forma nominal “A Gente”

O que vem se tornando uma característica comum na linguagem oral de Quissamã é o constante uso da forma nominal “**A gente**”. Essa forma está substituindo o pronome pessoal (NÓS). Os falantes utilizam-na muito devido à simplicidade de sua construção. A forma “a gente” exige que o verbo fique no singular, portanto a margem de emprego inadequado é menor. Exemplos:

-“**A gente** espera por eles.”

-“**A gente** vai seguir...”

O quadro e o gráfico abaixo reforçam essa ideia.

A GENTE	
Corretos	99 – 99 %
Inadequados	01 – 1 %
Total	100 – 100 %

Quadro 7 – Uso do “A Gente”



Gráfico 7 – Uso do “A gente”

Essa forma nominal está prevalecendo sobre o pronome pessoal de 1<sup>a</sup>. pessoa, diminuindo o emprego da desinência verbal (MOS) em favor de uma linguagem mais simples e acessível a todos.

## 5 | CONCLUSÃO

A linguagem oral reflete a expressão de pessoas cujo saber é tradicional e, muitas vezes, adquirido na dura escola da experiência. Ela é o vínculo que torna possível a compreensão entre os seres humanos, ou seja, é o instrumento de comunicação social que se sobrepõe às variedades locais, permitindo que haja desvios em suas normas. Não podemos considera-los como erros, mas, apenas, como descuidos que os falantes têm por causa, às vezes, do não conhecimento profundo de nosso código normativo (GRAMÁTICA). Porém, é preciso lembrar que em cada pessoa existe um código linguístico interno que funciona como mola-mestra de sua comunicação.

Ao concluir o trabalho, pude observar que as características pesquisadas, embora sejam encontradas em outras comunidades, constituem, também, o retrato de nossa comunidade.

Através dessa pesquisa foi possível verificar quanto à concordância nominal – número – que há uma omissão da desinência (S) dos termos determinados. Já quanto à concordância – gênero – a concordância faz-se com o adjetivo posposto. Entretanto, na concordância verbal, o sujeito posposto plural possui um grau maior de dificuldade em seu emprego, não estando, assim, de acordo com a norma-padrão.

Em se tratando de regência há, constantemente, uma ausência ou troca desse aspecto. Às vezes, porém, acontece excesso de preposições na regência verbal.

Percebe-se, também, na pesquisa o predomínio do pronome átono usado de forma proclítica ou o emprego do pronome tônico em grande proporção no lugar do pronome átono.

O verbo TER está sendo empregado, continuamente, no lugar dos verbos HAVER e EXISTIR devido à semelhança semântica entre eles.

Finalmente, vale ressaltar que a forma nominal “A GENTE” está tomando rumos específicos, fazendo com que o uso do pronome pessoal de 1<sup>a</sup>. pessoa vá diminuindo na linguagem oral.

Cabe-me revelar que essas características contribuem para realçar a distância entre a norma culta escrita e a língua falada. O que se deseja é que esse problema sirva como um alerta às pessoas, que se interessam por uma linguagem mais apurada e perto das normas-padrão da língua Portuguesa para que tentem reagir em função de um contexto mais crítico e acessível à realidade a que pertencem.

## REFERÊNCIAS

- CÂMARA JR, J. Mattoso. *Dicionário de filologia e gramática*. LOZON EDITO, 3ª. edição, RJ, 1968
- CÂMARA JR, J. Mattoso. *Coleção Estante de Língua Portuguesa*. Ed. Fundação Getúlio Vargas, RJ, 1975
- CUNHA, Celso. *Língua Portuguesa e a realidade brasileira*. Tempo brasileiro “temas de todo tempo 13”, 2ª. edição, RJ, 1970
- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Ed. Nova Fronteira, 2ª. edição, RJ, 1985
- ELIA, Silvio. *Ensaio de filologia e linguística*. Coleção littera 7, 3ª. edição, RJ, 1976
- FARACO, Carlos Emílio & Moura, Francisco Marto. *Gramática*. Ed. Ática, SP, 1987
- FERNANDES, Francisco & LUFT, Celso Pedro. & GUIMARÃES, F. Marques. *Dicionário Brasileiro Globo*. Ed. Globo, 15ª. edição, SP, 1990
- GARCIA, Othon Marques. *Comunicação em Prosa Moderna*. Ed. Fundação Getúlio Vargas, 5ª. edição, RJ, 1977
- LUFT, Celso Pedro. *Novo Manual de Português*. Ed. Globo, 7ª. edição, SP, 1989
- NETO, Serafim da Silva. *História da Língua Portuguesa*. Coleção Brasileira de Filologia Portuguesa, 2ª. edição, RJ, 1970
- NICOLA, José de. *Literatura Brasileira das origens aos nossos dias*. Ed. Scipione LTDA, SP, 1990
- OLÍVIA, Madre & SILVEIRA, Regina Célia P. *A gramática portuguesa na pesquisa e no ensino*. Cortez Editora, SP, 1977
- PONTES, Eunice Souza Lima. *O tópico no português no Brasil*. Editora Pontes, Campinas, SP, 1987
- PONTES, Eunice Souza Lima. *Sujeitos da Sintaxe e do discurso*. Ed. Ática, SP, 1986
- SILVEIRA, Souza da. *Lições de Português*. 8ª. edição, RJ, 1972

# CAPÍTULO 5

## O NARIZ DE PALHAÇO COMO UMA MÍDIA

Data de aceite: 26/04/2021

Data de submissão: 24/02/2021

### Romulo Santana Osthues

Doutorando em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)  
Campinas – São Paulo  
<http://lattes.cnpq.br/4116610868561865>

**RESUMO:** Neste artigo, apresento o nariz de palhaço como uma mídia (dispositivo mediador, tecnologia de linguagem) utilizada por atores e atrizes afetados pelo imaginário que regula a relação deles com os diversos repertórios palhacescos e com seus espectadores em dadas condições de produção (espetáculos e intervenções nas ruas, circos-teatros e hospitais). Trato, aqui, do funcionamento discursivo da pequena máscara vermelha, que faz uma mediação necessária na interlocução entre os sujeitos nas posições de palhaço e espectador.

**PALAVRAS-CHAVE:** Análise do Discurso, Mídia, Nariz de Palhaço.

### THE CLOWN NOSE AS A MEDIA

**ABSTRACT:** In this work, I present the clown nose as a media (mediator device, language technology) used by actors and actresses affected by the imaginary that regulates their relationship towards the various clownish repertoires and their spectators in given conditions of production (spectacles and performances in the streets, circus-theaters and hospitals). Here, I deal with the discursive functioning of the little red mask which mediates the interlocution between the subjects in the positions of clown and spectator.

**KEYWORDS:** Clown Nose, Discourse Analysis, Media.

### 1 | INTRODUÇÃO

“Os meios de comunicação como extensões do homem” ou pequenas máscaras como extensões do corpo. Brincar com o nome do livro de Marshall McLuhan, como uma paráfrase para iniciar este artigo,<sup>1</sup> serve para sintetizar o que proponho nele: a realização de alguns deslocamentos de categorias relacionadas às teorias da comunicação e/ou de sentidos de certas palavras empregadas nesse campo teórico, ou mesmo, estabilizadas nos discursos dos sujeitos no Brasil sobre os *meios de comunicação de massa* (em três dicionários

1. As reflexões presentes são fruto da dissertação de mestrado intitulada “Um nariz vermelho feito (de) mídia” (OSTHUES, 2017), defendida por mim para obtenção do título de mestre em Divulgação Científica e Cultural pelo Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) da Unicamp. Em meu percurso de compreensão do discurso palhacesco mediado por uma pequena máscara, optei por focar o funcionamento dos discursos que os atores participantes de minha pesquisa produzem *sobre as e nas* relações que estabelecem com seus espectadores. Em trabalho de campo, acompanhei suas intervenções e espetáculos e realizei entrevistas com eles. Um vídeo conexo a este artigo, contendo trechos das entrevistas e de suas cenas palhacesca, pode ser acessado aqui: <https://youtu.be/c9Ngss0pcqI>.

consultados,<sup>2</sup> por exemplo, *mídia* aparece com essa acepção). Tomando o *discurso*, em vez de *comunicação*, como sendo aquilo que acontece entre palhaços e seus públicos, (ab)uso (d)o sentido de *medium*<sup>3</sup> (do latim “meio”, “intermediário”, cujo plural é *media*) para propor que a pequena máscara palhacesca seja (re)pensada como uma *mídia*.

Segundo a noção que proponho, o nariz vermelho é uma mídia por ser um objeto que faz o *intermédio* (ou *inter-medium*) simbólico entre sujeito-palhaço e sujeito-espectador em dadas condições de produção, atualizando memórias palhacescas no acontecimento artístico de uma apresentação, intervenção. A par de que a língua não é somente um *código* e que não há uma separação estanque entre *emissor* e *receptor*, atuando alternadamente no processo de significação, é aí que focalizo o *discurso* para a compreensão da relação entre palhaços e seus públicos. Pode haver e pode não haver espaço para tornar algo “comum” (*comun-icar*). Portanto, se a linguagem serve para comunicar e para não comunicar, as relações entre sujeitos e sentidos podem ser múltiplas e de diversificadas qualidades, produzindo efeitos tanto harmônicos quanto desarmônicos.

Citando Eni Orlandi (1983, p. 178), “como o lugar que os interlocutores ocupam numa formação social e, logo, na sua relação com a ideologia, é constitutivo de seu discurso, isto é, constitui aquilo que eles significam, a interação entre” palhaço e espectador também estaria marcada por essa relação. Dessa forma, as posições entre palhaço e espectador podem variar desde a maior harmonia até a maior incompatibilidade ideológica. Em outros termos, **pode ser** que haja comunicação, embora o sentido se formule a partir das relações que cada um estabelece com o mundo, com a memória. Também, na não-comunicação, o sentido se formula da mesma forma para cada um. A partir disso, ponderemos que a comunicação pode ser pensada não enquanto eficácia (é irrelevante saber se o palhaço comunica ou não), mas enquanto alteridade.<sup>4</sup>

Não é tudo essa placidez: há tensão, confronto, reconhecimento e mesmo conflito na tomada da palavra. Há tensão entre o texto e o contexto (social, histórico-social). Há tensão entre interlocutores: tomar a palavra é um ato social com todas as suas implicações. E, se há sentido em se falar em dois “eus”, é no sentido de que há conflito na constituição dos sujeitos (ORLANDI, 1983, p. 139).

---

2. *Mídia* significando o conjunto de meios de comunicação. Ver as acepções de mídia segundo Aulete (<http://www.aulete.com.br/m%C3%ADdia>), Michaelis (<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=m%C3%ADdia>) e Priberam (<https://www.priberam.pt/dlpo/m%C3%ADdia>).

3. Não ignoro que Régis Debray (1993) trabalha esse termo em seu campo de estudo, o da *midialogia*, mas não é em sua perspectiva que estou abordando a noção de *medium* (*mídi*o para ele). Ainda que haja alguns pontos de contato entre o que proponho e o que o autor apresenta, prefiro pensar a mediação aproximada da noção de interlocução (do campo teórico da Análise de Discurso), tendo essa máscara de palhaço significando (sendo significada) entre os sujeitos como um *medium*.

4. “É na relação com o outro que o sentido de si e do outro encontram suas vias, que podem ser distintas, não precisam ir na mesma direção. O sentido é sempre *relação a*. Ele não está no palhaço e nem no público, mas na relação”, disse-me, certa vez, Cristiane Dias (informação verbal). Ela é pesquisadora e professora do Laboratório de Estudos Urbanos (Labeurb) e do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor), ambos da Unicamp, e foi minha orientadora durante o mestrado.

Levamos em consideração “a mediação como relação constitutiva, como ação que transforma. Não consideramos nem a linguagem como um dado nem a sociedade como um produto; elas se constituem mutuamente” (ORLANDI, 2000, p. 17). Em termos de memória discursiva, por exemplo, a atuação de um palhaço usando essa máscara já permite uma relação com o público em que “tudo é possível”, posto que se considera aquilo que o palhaço diz ou faz como “bobagem, brincadeira, algo a não se levar a sério”. Por outro lado, para um sujeito que utiliza um nariz vermelho fora do contexto da prática palhacesca, a máscara pode ser um acessório carnavalesco, uma forma de protestar etc.

Considero, também, o nariz de palhaço uma *tecnologia de linguagem*, uma forma de relação social. Ela não está para o que se convencionou pensar em *aparelhos eletrônicos*, como tablets, computadores, televisores etc. O termo tecnologia não está sendo empregado nos arredores dos aparelhos técnicos. O nariz vermelho é um objeto (físico e simbólico) por meio do qual os palhaços instauram e mantêm uma relação com seus espectadores. Ele não é apenas um suporte. Ele tem sua forma material, que é significativa e que é constituída por uma exterioridade discursiva: sócio-histórica e política. O nariz vermelho de palhaço é um meio de circulação dos discursos da palhaçaria e sobre ela. É uma *mídia*.

O nariz de palhaço aciona um já-dito, funciona como pré-construído. E, ainda, enquanto prótese, também pode ser, em alguns casos, algo decisivo para a constituição da presença cênica, porque ele des/autoriza certo dizeres, porque ele instaura uma prática discursiva. É reconhecimento de si no outro. Colocar o nariz de palhaço em dadas condições de produção faz com que essa máscara seja um dispositivo instaurador da palhaçaria como acontecimento, como um lugar de ruptura com os sentidos estabelecidos por exemplo. O nariz vermelho traz ao discurso tudo o que o corpo do sujeito comporta de real, de contingente. É da ordem de um saber e é da ordem de um poder sobre o corpo. Mas também da ordem do acaso. Se há quem traga ao corpo objetos que são uma adição (roupas, relógios, aparelhos ortodônticos, próteses mamárias), cujo efeito é, muitas vezes, o de acessório apenas, como o nariz vermelho se inscreveria para além desse *acréscimo* no corpo do sujeito se interpretando palhaço? Marcos Barbai (informação verbal)<sup>5</sup> sugeriu respostas:

O nariz tem a materialidade do corpo do sujeito. Ele é um acontecimento no corpo do sujeito, ele bagunça essa nossa anatomia do corpo. A questão do palhaço não somente transforma o nariz vermelho em objeto simbólico, mas dá corpo material a ele. O que dá corpo ao palhaço é a linguagem. E a sua linguagem, ela é, em si, material. O que faz o destino do ser humano não é a anatomia, é um discurso. Que o nariz possa, sim, falar não só como objeto, mas com os sujeitos.

---

5. Marcos Aurélio Barbai é pesquisador e professor do Laboratório de Estudos Urbanos (Labeurb) e do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor), ambos da Unicamp. Ele foi um dos titulares da banca de defesa de minha dissertação de mestrado, ocasião em que disse o que destaquei acima.

Nas especificidades dessa relação intermediada por uma máscara (*que fala com sujeitos*), destaco que há palhaços cujos narizes não são vermelhos, ou sequer os utilizam.<sup>6</sup> Esses estão sendo considerados por associação aqui, em virtude de se reconhecerem na palhaçaria a partir de outras instâncias que agremiam os sujeitos dessa área. Há atores que dizem prescindir de uma máscara (física) para criarem performances palhacescas e o fazem muito bem porque há maquiagens ou gestos performáticos que transformam seus corpos em corpos de palhaços. Seriam *efeitos dos pré-construídos* da e sobre a palhaçaria que conformariam um sujeito palhaço, e não uma máscara pura e simplesmente.

Segundo Orlandi (2004, p. 47-48), do ponto de vista discursivo (aquele que não é asseverado pelo sujeito, não é submetido à discussão e já esquecido em sua origem), o efeito do pré-construído funciona no dito:

De maneira geral, podemos dizer que o efeito do pré-construído procede de “uma concepção de sujeito que não é o sujeito idealista intencional da pragmática linguística, mas um sujeito tomado em uma linguagem em que o pré-asseverado (o já-dito) governa o asseverado (o dito)” (R. Amossy et A. H. Pierrot, p. 107). O que nos leva a pensar a ligação entre o estereótipo e o pré-construído, vendo o estereótipo, o lugar comum, como o traço de discursos e de julgamentos prévios, comuns, cuja origem está apagada na formulação particular, individual.

## 2 | A MÁSCARA PEQUENA ACIONA UMA PRESENÇA CÊNICA E ANTECIPA IMAGINÁRIOS

“A gente só coloca o nariz pra dizer que a gente tá em cena”, diz Leônides Quadra, que interpreta o palhaço Tico Bonito.<sup>7</sup> Ele relata que, ao colocar o nariz, é gerado um “estado de apresentação”, uma “energia”. Imagino que colocar e tirar o nariz vermelho seria como apertar um botão de liga/desliga em um aparelho que precisa receber alguma carga, em *stand by*, para operar constantemente. Se ligado o tempo inteiro, há muito desgaste e gasto: “é muita energia estar em estado de apresentação. E se a gente ficasse

6. Nem todo palhaço em sua prática utiliza o nariz vermelho, mas ainda que ausente fisicamente, uma vez que o sujeito-espectador numa cena palhacesca reconhece o palhaço por outros meios e antecipa sua atuação (como por um trajeito, um comportamento, um figurino ou até mesmo ao se identificar palhaço em seu dizer), o nariz vermelho está em funcionamento no imaginário desse sujeito. Inclusive, funcionando por sua ausência mesma, fazendo o sujeito-espectador até se questionar: “pode haver/ser palhaço sem nariz vermelho?”

7. Para desenvolver a dissertação na qual este artigo se baseia, compus um arquivo de análise com a meta de compreender o funcionamento dos discursos de artistas atuantes como palhaços em três diferentes contextos, que são a rua, o circo-teatro e o hospital. Além de Tico Bonito, que atuava nas ruas e escolas municipais de Cascavel (PR), tendo sido preso pela polícia militar em pleno ato cênico, quando se apresentava em um festival de arte de rua local, assisti também aos espetáculos de e fiz entrevistas com: a cia. Nariz de Cogumelo, que atua nas praças e em bairros pobres de Salvador (BA), sendo formada por quatro palhaças e dois músicos empenhados em visibilizar a palhaçaria feminina; integrantes do Instituto HAHAHA, que tem palhaços atuantes em hospitais públicos de Belo Horizonte (MG), buscando tornar os ambientes hospitalares mais poéticos e alegres; e a equipe do Circo de Teatro Tubinho, cuja lona está em itinerância pelo Estado de São Paulo e leva o nome do palhaço que é o protagonista de grande parte de seu repertório, contendo comédias e melodramas dos anos 1930, 40 e 50, assim como obras atuais para o circo-teatro escritas pela própria companhia. A transcrição das entrevistas e das apresentações assistidas está disponível na seção de anexos em Osthes (2017).

**24 horas com esse estado** de apresentação, a gente **ficaria louco, né, pirado**". Essa energia, esse estado de apresentação é uma forma de presença cênica que pode ser resultante de, conforme Renato Ferracini (2003, p. 200), uma "busca da corporeidade do comportamento físico" do palhaço. Segundo o autor, o palhaço "trabalha basicamente com um *estado orgânico*, uma *lógica de relacionamento*, e com a *relação real* com os elementos à sua volta". Tendo esses três elementos em vista, o sujeito-palhaço poderia realizar todo e qualquer tipo de ação física. A corporeidade do palhaço precisaria estar *preenchida/recheada* por esses elementos. Um estado de presença corpórea (*energia*) que só seria acionado com o uso do nariz vermelho no caso de Leônides – objeto necessário para "ligar/desligar" o seu Tico Bonito.

Esse *estado de apresentação* a que se refere Leônides também é conhecido pelos praticantes da palhaçaria como "estado de palhaço". Sobre ele, Ricardo Puccetti (2006, p. 138) comenta o seguinte:

O estado de *clown* seria o despir-se de seus próprios estereótipos na maneira como o ator age e reage às coisas que acontecem a ele, buscando uma vulnerabilidade que revela a pessoa do ator livre de suas armaduras. É a redescoberta do prazer de fazer as coisas, do prazer de brincar, do prazer de se permitir, do prazer de simplesmente ser. É um estado de afetividade, no sentido de "ser afetado", tocado, vulnerável ao momento e às diferentes situações. É se permitir, enquanto ator e *clown*, surpreender-se a si próprio, não ter nada premeditado, mesmo se estiver trabalhando com uma partitura já codificada. Por isso é que, quando o *clown* está atuando e passa um avião, por exemplo, ele não consegue ficar alheio ao avião, ele tem que ter a capacidade de trazer o avião para dentro da sala onde está representando. O estado de *clown* é levar ao extremo a importância da relação, a relação consigo mesmo, o saber ouvir-se, e a relação com o "fora", o elemento externo, o parceiro, os objetos de cena, as pessoas do público.

O nariz vermelho é o dispositivo imediato de reconhecimento (por antecipação), por parte do público, da memória da palhaçaria. Ele é também o dispositivo que *aciona* o palhaço no sujeito que o interpreta (e se interpreta por meio dele).<sup>8</sup> Além de conformar um corpo (*que se preenche de relação*), o nariz vermelho é uma prótese cênica cujos sentidos que lhes são próprios (pelo modo como se historicizaram) permitem o reconhecimento *estereotipado* de qual tipo de relação será estabelecida entre palhaço e público. Saliento interpretar a palavra *estereótipo*, aqui, por sua noção de *estabilidade*, derivante também de algo que tem a ver com generalização/generalidade (ORLANDI, 2004, p. 45). É por meio do nariz vermelho que o público, à primeira vista, se relaciona metonimicamente com a palhaçaria. É por meio dele que tem início uma relação discursiva cujo quadro de referência para seu desenrolar pode ser antecipado pelas características dessa máscara. Viviane Brust (2011, p. 64) sintetiza essa ideia:

---

8. No filme "Patch Adams – o amor é contagioso", é ao colocar o nariz de palhaço (improvisado com um bulbo de sucção) que o médico Hunter Adams "liga" o Patch.

Locutor e interlocutor ocupam lugares determinados na estrutura e formação social e esses lugares, segundo Pêcheux (2010 [1969]), são representados nos processos discursivos colocados em jogo, de modo que o que funciona é uma série de formações imaginárias.<sup>9</sup> Essas formações estão ligadas não só à imagem que cada um faz de si mesmo, mas também à imagem que cada um faz do outro, o que intervém no modo como cada um fala (ao outro), ou seja, intervém nas condições de produção do discurso, o que o autor chama de mecanismo de antecipação.

Destacarei, a seguir, por meio de alguns recortes das conversas que tive com os participantes de minha pesquisa de mestrado (OSTHUES, 2017), *como*, na perspectiva deles, o nariz vermelho aciona uma memória palhacesca (pela antecipação). Tal e qual o relato de Eliseu Custódio, ator e fundador do Instituto HAAAAHA, para quem existe uma diferença na maneira que uma relação se dá entre público e um ator que não *faz* palhaço e outro que faz (*fazer palhaço* pode ser o mesmo que *interpretar um palhaço*). Ao ver um artista, “as pessoas têm certa restrição”, diz Eliseu. A pessoa observa o artista e fica à espera de alguma reação, a pessoa espera que algo aconteça – tem de partir do ator dar existência real à relação. Já como palhaço, nessa posição-sujeito, “é engraçado, [por]que antes da gente fazer [uma brincadeira, um jogo], a pessoa já (...) vem, sabe? Já mexe na gente, dá um cutucão... Ou [diz] ‘o que que é isso aí? Ai, engraçadinho! Não sei o quê’. (...) Eles já **[se] sentem autorizados a mexer, a interagir com a gente**”. Por isso, o nariz antecipa ao espectador que tipo de relação é possível ter com aquele ator. E se há já-ditos circulando de que com um palhaço tudo pode acontecer, tudo pode ser feito, o nariz autoriza a instauração dessa relação. “O nariz (...) é incrível. Cê [na posição de palhaço] não precisa fazer nada, que as pessoas já ‘ahhh’”, conta Eliseu. Esse “ahhh” corresponde ao gesto pelo qual a pessoa se abre, (se) reconhece (no) o palhaço. Para ele, a pessoa se permitiria um jogo com um sujeito-palhaço mais do que com um artista sem o nariz vermelho: “**com o palhaço, tem essa** (((suspiro))) (...) **permissão**. A pessoa vem, (...) ela age. Ela é protagonista até na história, né? (...) É o **reconhecimento** desse (...) palhaço, (...) dessa máscara, desse arquétipo”.

Refletimos também que, do mesmo modo, os palhaços, pelo funcionamento da antecipação, “passeiam” por formações imaginárias a respeito de seus públicos. É um trabalho, similarmente, de dupla-via. De acordo com Orlandi (1983, p. 116), pela antecipação, o locutor (que seria o palhaço em nosso caso) experimentaria “o lugar de seu ouvinte a partir de seu próprio lugar: é a maneira como o locutor representa as representações de seu interlocutor e vice-versa”. E essas variações de interlocução seriam definidas pelo funcionamento da instituição (artista, grupo de artistas) que molda o discurso – é isso aquilo que faz com que uma apresentação de palhaço seja diferente de um sermão, um papo

---

9. “O que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro. (...) O que podemos dizer é apenas que todo processo discursivo supõe a existência dessas formações imaginárias” (PÊCHEUX, 2010 [1969], p. 82).

informal, uma exposição de arte etc. Parafrazeando a autora (ORLANDI, 2004, p. 69), que escreve originalmente dando como exemplo a figura de um *operário*, eu diria que “não é o *palhaço* empírico que ‘significa’, mas sua posição discursiva, trabalhada por formações imaginárias que são ‘preenchidas’ (significadas) pela ideologia social, ou seja, a imagem que se faz de um palhaço em uma sociedade determinada, tomada na história”.

### 3 | O NARIZ VERMELHO: COMO SE FOSSE UMA MÍDIA...

Sei que, pelo senso comum, o nariz vermelho do palhaço não é uma mídia, mas é por metáfora que proponho uma avizinhação. Posicionando-me distante da ingenuidade de que aquilo que acontece entre os palhaços e seus públicos seja uma relação de *transmissão de informação* (em que os primeiros são fontes/emissores e os seguintes, receptores/ decodificadores), quero aproveitar o sentido de *mediação* que a palavra mídia (*medium*) também carrega em si para pensar “a menor máscara do mundo”<sup>10</sup> como sendo um potente dispositivo instaurador e intermediador de relações sociais.

Tal como os sujeitos que usam *piercing*, tatuagem etc. assim o fazem em suas buscas por unidade – “tentativas de um fechamento impossível; vontade de não perder-se na falta de fronteiras” (ORLANDI, 2009, p. 208) –, o palhaço usa o próprio corpo como lugar material (meio) da significação. Só que, em seu caso, a máscara é essa prótese, esse complemento com intenção de se completar (que pode ser apenas simbólica – há palhaços que não utilizam o nariz vermelho, como já apontei, mas a máscara está funcionando de todo modo pelos seus efeitos de pré-construídos). Esse nariz vermelho é uma extensão da palhaçaria, desse sentido que está todo encarnado no corpo (o corpo significado em vermelho, pelo vermelho do nariz), *preenchido*, *recheado* de um estado relacional palhacesco. Atenção: o nariz vermelho não é visto de forma instrumental nessa perspectiva, mas processual. A palhaçaria é um processo artístico, discursivo afinal, e precisamos observar o nariz vermelho em seu funcionamento nesse processo.

Dito isso, o que apresento é o nariz vermelho de palhaço como *tecnologia de linguagem* do sujeito-palhaço, que se organiza de uma maneira determinada pela própria prática da palhaçaria (essa que tem uma ordem também própria). O nariz vermelho é somente tecnologia e instrumento de linguagem quando usado por sujeitos na posição de palhaços em produção de sentidos da palhaçaria (em condições específicas – imediatas e conjunturais). Justamente por meio dele como um dispositivo instaurador e mediador de uma prática discursiva é que tais artistas acionam uma presença cênica, um estado de apresentação, o estado de palhaço, e mobilizam a memória palhacesca – na e pela relação com seus públicos –, movimentando os sentidos que lhe são próprios. De acordo com Puccetti (2006, p. 138), esse *estado de palhaço* “é levar ao extremo a importância da relação, a relação consigo mesmo, o saber ouvir-se, e a relação com o ‘fora’, o elemento externo, o parceiro, os objetos de cena, as pessoas do público”.

10. “A máscara do *clown*, o nariz, é a menor do mundo, a que menos esconde e mais revela” (BURNIER, 2009, p. 218).

Não compartilho de uma filiação teórica que, no caso aqui apresentado, sugeriria que determinado palhaço, na relação com seu público, busca *enviar mensagens com intenção de informá-lo a respeito de determinado tema (comunicação?)*. Não entendo essa relação como sendo fechada, homogênea e objetiva porque parto da compreensão de que o que palhaços e espectadores (interlocutores) tecem conjuntamente não é um manto formado por mensagens acabadas, constituídas quase artesanalmente, por um “propósito” e uma “intencionalidade”, cujos sentidos já estão definidos em/pelas suas enunciações.

Penso, com Michel Pêcheux (2010 [1969], p. 81), “que não se trata necessariamente de uma transmissão de informação entre A e B, mas, de modo mais geral, de um ‘efeito de sentidos’ entre os pontos A e B”, sendo A o palhaço e B, um espectador de seu público (e vice-versa).

No funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história, temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos e não meramente transmissão de informação. São processos de identificação do sujeito, de argumentação, de subjetivação, de construção da realidade etc. (ORLANDI, 2005, p. 21).

No lugar de um emissor pragmático utilizando a linguagem para *transmitir* informações, o palhaço veste uma máscara como extensão do corpo, de seu nariz, que orienta os sentidos de sua prática (a palhaçaria) e se inscreve em determinadas formações discursivas. Ainda que em expansão, a memória da palhaçaria compreende sentidos próprios, organizados em formações discursivas distinguíveis. Trocando em miúdos, *palhaço pode ser/enunciar muita coisa, mas não pode ser/enunciar qualquer coisa*. O nariz vermelho empírico e/ou simbólico é o que des/autorizaria sua prática discursiva. Então, prefiro riscar percursos no solo da Análise de Discurso materialista do que no das Teorias da Comunicação para tratar da relação que palhaços estabelecem com seus públicos, compreendendo essas formações imaginárias que permitem aos sujeitos serem (se significarem) ou não palhaços de acordo com a imagem que o público faz de um palhaço (pela antecipação).

Em vez de levar em consideração uma *transmissão de mensagens*, coloco em jogo o *discurso*, esse que, por definição, é *produção de efeitos de sentidos entre interlocutores*. Em vez de *codificação* e *decodificação*, trataremos como *interpretação*<sup>11</sup> aquilo que é *constitutivo* tanto do palhaço quanto de seu espectador (num processo discursivo). Os dizeres não são, para Orlandi (2005, p. 30),

apenas mensagens a serem decodificadas. São efeitos de sentido que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz, deixando vestígios (...). Esses sentidos têm a ver com o que é dito ali, mas também em outros lugares, assim como com o que não é dito, e com o que poderia ser dito e não foi. Desse modo, as margens do dizer, do texto, também fazem parte dele.

11. “Partimos do princípio de que há sempre interpretação. Não há sentido sem interpretação. Estabilizada ou não, mas sempre interpretação” (ORLANDI, 2007, p. 21).

Também tenho em conta que o palhaço não é um sujeito fechado em si, mas que está disperso em seu próprio discurso, é dividido, ocupando posições distintas em dadas condições de produção. Conforme Brust (2011, p. 69):

Em Pêcheux, tem-se uma posição-sujeito que, ao ocupar um lugar, produz discursos e, mesmo se pretensamente pensa em determinar sentidos, nada vai garantir que nesse processo os sentidos sejam o que havia sido pré-determinado, pois intervém o imaginário, o ideológico, o político, o simbólico.

#### 4 | O NARIZ VERMELHO: FEITO DE MÍDIA

Pelo discurso, mesmo que não se garantam “coincidências de sentidos” entre aquilo que enuncia um palhaço e o que seu público interpreta (há sempre interpretação; sempre há efeitos de sentidos na interlocução), o nariz vermelho é um artifício na tentativa de influenciar, comover, tocar... relacionar-se com o outro por meio de uma sua tecnologia de linguagem. Tal qualquer sujeito, um palhaço está exposto à arapuca que pode ser o discurso se se ignora que a linguagem tenha uma espessura, uma historicidade, que permite às coisas *fazerem sentido em relação a* algo ou alguém, *na direção de* algo ou alguém, e não nelas/por elas próprias.

As análises que fiz do arquivo que constituí durante o trabalho de campo (OSTHUES, 2017) com os palhaços se baseou, sobremaneira, na compreensão da configuração de uma *relação entre* como sendo o discurso entre palhaços e seus espectadores, compondo um emaranhado de sentidos, produzindo conseqüências potentes de tensões e transformações políticas e sociais entre seus interlocutores. Isto é, o discurso *na relação entre* palhaço-espectador e *sobre essa mesma relação* era o que me interessava. O nariz vermelho *como se fosse e/ou feito de mídia* estaria também funcionando *no lugar de*.

Mas no lugar do quê? O nariz vermelho vem ocupar, sempre provisoriamente, as ruínas da quarta parede teatral. *Derrubando a quarta parede*, por exemplo, é que o palhaço pode, com sua máscara, prolongar seu corpo (re/carregado de sentidos palhacescos, conforme relato de Leônides Quadra, o Tico Bonito) para se relacionar com seu público.

[Eliseu Custódio] **A diferença do palhaço pro ator é a quarta parede**, né? **O ator**, ele tá entre quatro paredes, ele **finge que não tem nada** e tal. Mas, **quando quebra a quarta parede, aí que existe a relação**, ali é onde tá a comunicação. (...) Essa quarta parede para os palhaços sempre foi (...) quebrada, né? (...) Então, realmente, é essa **permissão**. “Eu posso cutucar você, né? Eu posso mexer com você. Então, eu também mexo, né, seu palhaço”.

Na posição sujeito-palhaço, o ator, pela ordem do discurso palhacesco, não deve ignorar seu espectador, não poderia *fazer que* ele não existisse, *fingir* que ele não está ali. É por quebrar a quarta parede que o palhaço tem a permissão para “mexer” com o público, assim como dá permissão para que o público mexa consigo. Dizer “seu palhaço” é

um reconhecimento vindo do sujeito-espectador daquilo que o palhaço permite: a abertura para a relação, que pode se dar pela (não) comunicação e seus efeitos. O nariz vermelho é como uma *bola demolidora* que, no campo das Artes Cênicas, ao pôr abaixo a parede simbólica que separa espectador e ator, promove a favorável situação em que é possível emancipar quem está numa plateia. Eu diria até que o palhaço prescinde de qualquer uma das quatro paredes dado o seu estado de relação extracotidiano com o todo (condições de produção), com todos (objetos e sujeitos). De acordo com Mário Bolognesi, o do palhaço:

É um corpo que tem o domínio espiritual do ator, em estado pleno de alerta, porque sua interpretação não está prevista anteriormente em um texto dramático e muito menos na quietude da plateia. O público intervém no espetáculo e na performance dos palhaços. A improvisação é a insólita ferramenta do palhaço e, nesta, o acaso e o inesperado exercem uma influência decisiva (BOLOGNESI, 2003, p. 198).

Uma ressalva é essencial: tenho feito uso da palavra *espectador* de uma maneira um pouco contrariada neste trabalho. Justo porque tomo por intimidade uma proposta do filósofo Jacques Rancière (2012, p. 9):

Precisamos de outro teatro, um teatro sem espectadores: não um teatro diante de assentos vazios, mas um teatro no qual a relação óptica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a outra relação, a relação implicada em outra palavra, a palavra que designa o que é produzido em cena, o drama. Drama quer dizer ação. O teatro é o lugar onde uma ação é levada à sua consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por mobilizar.

A contrariedade vem do fato de que “espectador” produz efeitos de imobilidade, de assentamento, dessa passividade de que fala Rancière. É preciso pensar uma relação palhaço-público na qual o público se constitua de sujeitos interlocutores que se “tornem participantes ativos em vez de serem *voyeurs* passivos” (RANCIÈRE, 2012, p. 9). E pela via do discurso, isso é possível porque se pode levar em consideração a *reversibilidade* (condição do discurso), as tomadas de posição do sujeito-espectador na relação com o palhaço. Sobre isso, destaca Orlandi (1983, p. 214):

Ao propor a reversibilidade como condição do discurso, procuro estabelecer que, sem essa dinâmica na relação de interlocução, o discurso não se dá, não prossegue, não se constitui. Isso, no entanto, não significa que todo discurso se estabelece na harmonia dessa condição.

Assim, palhaço e espectador, por meio da reversibilidade, não se determinariam fixamente como locutor e ouvinte. Os polos, esses lugares que ocupam palhaços e espectadores, para Orlandi (1983, p. 214), “não se definem em sua essência, mas quando referidos ao processo discursivo: um se define pelo outro, e, na sua relação, definem o espaço da discursividade”. Recorro, mais uma vez, ao auxílio de Puccetti (2008, p. 123), que, para esse caso, fala de um “jogo vivo e real da cena”, no qual o diálogo com cada indivíduo do público é parte fundamental da técnica:

A técnica do palhaço é viver e atuar no tempo presente, seguindo sua lógica e seus impulsos, enquanto conduz “pela mão”, uma a uma, as pessoas do público. O que fascina o público, quando vê um palhaço atuando, é sua “inteiressa”, o prazer com que executa seu número e sua capacidade de estar presente e vivo em cada microssegundo de sua passagem pelo palco. Se o palhaço possui essa “inteiressa” e o prazer de existir, ele vai emocionar e surpreender a plateia, provocá-la e conduzi-la do sorriso à gargalhada. E cada pessoa do público sairá com a sensação de ter feito parte do espetáculo.

Coloco em questão, também, uma interessante noção para o que é “divertido” que ouvi de uma palhaça integrante da equipe dos Doutores da Alegria, de São Paulo (SP), em uma oficina de “jogo cênico”. Ela disse poder considerar algo *divertido* somente se houver a oportunidade de gerar *duas versões* sobre o mesmo fato, sobre o mesmo jogo apresentado por um palhaço. Só há di\_versão (*biversão*; duas versões) se palhaço e espectador puderem compartilhar uma cena com espaços para que tanto um quanto o outro tomem partido de suas interpretações e se transformem mutuamente. Entretanto, sabemos que o que há são versões (infinitas). O que é essa di\_versão (multi/versão) senão *o funcionamento do discurso como prática*?

No sentido de que é uma mediação necessária, um trabalho (no caso, simbólico) entre o homem e sua realidade natural e social. Prática significando, pois, ação transformadora. (...) Acreditamos que a noção de prática permite que se estenda a reflexão sobre os processos de produção de sentidos sem o efeito da dominância do verbal, já que por ela não trabalhamos mais com textos, mas com práticas discursivas (sejam elas verbais ou não-verbais) (ORLANDI, 1995, p. 46).

*Fazer um nariz vermelho de mídia* pode significar dar existência ao espectador na cena internamente. Isso eu pude ver com meus próprios olhos durante o trabalho de campo: quando as palhaças do grupo Nariz de Cogumelo, em seu espetáculo “Priscilla e o tempo das coisas”, chamam os espectadores de *curiosos*, por exemplo; ou mesmo, quando Tico Bonito convida um voluntário entre os que são sua plateia para ser um segurança porque há uma besta-fera perigosa prestes a sair; ou quando um palhaço é ameaçado por uma criança de ser atropelado por um carrinho de brinquedo no hospital, como é o caso do Mulambo, do Instituto HAHAHA. E do Tubinho, que, em meio a um espetáculo, chama a atenção de toda a plateia para a quantidade de churros que uma espectadora comeu durante o intervalo, apontando o dedo e os olhares de todos os presentes para ela.

Ao produzir gestos de leitura sobre os espetáculos ou intervenções dos palhaços que acompanhei durante o trabalho de campo, não estava enclausurando (e sim, alforriando) os sentidos por minha condição mesma de analista. Sei que uma obra artística opera num espaço de resignificação remetente a outros dizeres e que tem sua consistência (a memória discursiva). Para Neckel (2005, p. 4), “a consistência histórica e ideológica do discurso artístico vem justamente do espaço de interpretação, de um espaço democrático de interpretação que funda um gesto próprio”.

As apresentações ou intervenções dos atores que acompanhei foram consideradas em seu potencial polissêmico, em seus estados de apresentação, nas suas presenças cênicas como palhaços. A presença cênica “é uma habilidade técnica-corporal e energética capaz de ‘prender’ a atenção do público”, segundo Ferracini (2014, p. 227). Ela é, ainda segundo ele, “construção e composição na relação com o outro”. E isso nos leva a considerar que, quando falamos de interpretação no entremeio dos estudos discursivos com os das Artes Cênicas, precisamos pensar que existe *um duplo movimento da interpretação*. O ator tem que *se interpretar* no que está realizando e, ao mesmo tempo, *interpretar para*.

Para Orlandi (2001, p. 23, inserções minhas), esse duplo movimento é uma “interpretação de uma ordem de discurso [do palhaço] que deve, ao produzir um lugar de interpretação em outra ordem do discurso [nas Artes Cênicas], constituir efeitos de sentidos que são próprios” da palhaçaria. Dito de outro modo: o ator *se investe de sentidos de palhaço* (no corpo) a fim de *produzir efeitos desses sentidos para seu espectador*. A atuação sempre está investida *na e de* interpretação.

A encenação é, muitas vezes, “uma triagem pensada de acasos”. E “no acaso, deve-se contar o público (...) [que] representa a humanidade em sua própria inconsistência, em sua variedade infinita” (BADIOU, 2002, p. 99-100). E porque esse estado de palhaço se dá ao acaso é que ele se constitui e tem sua eficácia simbólica (no caos). *O palhaço (se) interpreta (para)* pelo uso do nariz vermelho, fazendo dele a mídia por meio da qual ele mesmo se põe *em relação*. Fazendo parte de sua forma de atuar, constituindo esse lugar do palhaço enquanto aquele que está *nas relações* também, com um corpo tomado pela significação – dispendo seu corpo aos sentidos de palhaço produzidos em sua palhaçaria. Não sendo suficientes, aí, o preparo do ator, seu palhaço construído, suas técnicas de corpo e voz pela repetição.

A encenação do palhaço é também invenção:

pelo gesto de significação, que se dá em meio a uma condição de produção, numa conjuntura histórica, social e ideológica. É nesse sentido que estamos considerando que é preciso pensar a relação entre teatro e discurso, em que os sujeitos – o ator, o diretor e todos envolvidos com uma montagem cênica, inclusive, o espectador – produzem seus gestos de interpretação, não apenas por cópia, mas pelos discursos em funcionamento, daí a nossa questão estreita com a memória discursiva. Tudo isso em funcionamento e tudo a que isso foge, escapa, ecoa, compõe a discursividade cênica (VIEIRA, 2014, p. 49).

## 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho sobre os discursos de palhaços e as reflexões resultantes dele me levaram a conceber o nariz de palhaço como instaurador de uma *relação entre* sujeitos palhaços e espectadores em dado acontecimento. Essa máscara que derruba a quarta parede teatral – e devassa todas as outras por vezes – é a mesma que se põe nesse lugar,

nesse *espaço* (do) *entre*. O sujeito-palhaço não se isola, não se exclui do outro ao utilizar seu nariz vermelho. A máscara, pelo contrário, faz a mediação necessária (o nariz vermelho *feito de* mídia), aciona imaginários – consequentemente, discursos – e produz efeitos de sentido que interferem no real da cidade nas suas variadas possibilidades discursivas, na sua narratividade.

Se uma palavra já pode ser um discurso, o nariz vermelho, por sua materialidade significativa, também o é. Ele produz seus múltiplos efeitos entre interlocutores no instante mesmo de sua aparição em meio ao rosto de um sujeito na posição de palhaço. Sua aparência (que tem opacidade histórica), pela antecipação, provoca o sujeito-espectador a “tirar conclusões” (sobre o palhaço em cena). E desse modo, via interpretação, a memória de sentidos em torno da palhaçaria se põe a funcionar. Com uma máscara fazendo a mediação, de forma simbólica e material, nota-se que há, variavelmente, identificação e resistência nas relações entre sujeitos palhaços e espectadores.

Precisamos, portanto, reconhecer que “a ideologia é um ritual com falhas” (ORLANDI, 1999, p. 13). Os sentidos que os fatos requerem para si são parte da história. É preciso pensar um sujeito na posição de palhaço que (se) significa (interpreta) nesse jogo aberto que é o discurso, e não em uma relação comunicacional fechada em si mesma e que tem uma espécie de nirvana como seu fundamento. “Na relação contínua entre, de um lado, a estrutura, a regra, a estabilização e o acontecimento, e, de outro, o jogo e o movimento, os sentidos e os sujeitos experimentam mundo e linguagem, repetem e se deslocam, permanecem e rompem limites” (ORLANDI, 1999, p. 13).

No caminho da investigação do funcionamento do nariz vermelho no discurso artístico (palhacesco), pensá-lo como uma *mídia* me intrigava. Por esse motivo, foi a noção de *mídia* como *mediação* (*medium/ media*) que mais se aproximou do que eu aponto neste trabalho – derivado de minha pesquisa de mestrado (OSTHUES, 2017) –, deslocando-a de um sentido de *meios de comunicação de massa* (talvez, o mais estabilizado) para o de *dispositivo intermediador de relações sociais*. Não era proveitoso pensar mídia como meio de comunicação na prática artística, porque considerar o nariz vermelho apenas como uma *ferramenta* (ou um suporte) apagava o fato de que as *relações* se dão *entre* os sujeitos na linguagem.

Depois de me inscrever no campo teórico-metodológico da Análise de Discurso, um proveito foi o de assentir que não se pode determinar que o palhaço se *comun-ica* com seu público uma vez que os sentidos nunca são os mesmos, nem sempre são *comuns* – o sentido de algo é *relação a*; e no caso da palhaçaria, vimos que também é *relação entre*. O sentido de comunicação com o qual trabalham, majoritariamente, as teorias da comunicação foi abandonado neste trabalho porque produz, como destacado, um efeito de transmissão. E o palhaço, em nossa perspectiva teórica, não tem mensagens/informações a transmitir. A palhaçaria tem jogo, tem folga entre suas partes – nada é fixo – e produz, por isso, efeitos muitos. Ainda sobre esse tema, Greciely Costa (2014, p. 25), ao ler Pêcheux, diz que o

autor “acentua que tomar o homem como animal que se comunica é não compreender as dissimetrias e dessemelhanças entre os sujeitos asseguradas pelo discurso”.

Em suma, o que me mobilizou a chegar a essa consideração de que o nariz vermelho medeia a relação entre sujeitos (e não, propriamente, os comunica entre si) foi o desejo de sair do campo do conhecimento que trata a relação entre interlocutores como “estímulo e resposta”. Repetindo(-me): não há transmissão, há efeitos de sentidos entre esses sujeitos em suas muitas posições no discurso (palhaço ou espectador), sempre tocados pelo simbólico, dentro de circunstâncias dadas (ORLANDI, 2015, p. 17).

## REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth; PIERROT, Anne H. **Stéréotypes et clichés**. Paris: Nathan, 1998. apud ORLANDI, Eni P. Cidade dos sentidos. Campinas: Pontes, 2004.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BOLOGNESI, Mário F. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BRUST, Viviane T. B. Da comunicação ao discurso: um lugar para o sujeito nos estudos da linguagem. **Fragmentum**, Laboratório Corpus: UFSM, n. 30, p. 56-72, Jul./Set. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/11192>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

BURNIER, Luiz O. **A arte do ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

COSTA, Greciely C. da. **Sentidos de milícia: entre a lei e o crime**. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

DEBRAY, Régis. **Curso de midiologia geral**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. A presença não é um atributo do ator. In: ORLANDI, Eni P. **Linguagem, Sociedade, Políticas**. Pouso Alegre: Univás; Campinas: RG Editores, 2014. p. 227-230.

NECKEL, Nádia R. M. **Análise de discurso e o discurso artístico**. SEAD–SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO, v. 2, 2005, Porto Alegre. Anais do SEAD. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/2SEAD/SIMPOSIOS/NadiaReginaMaffiNeckel.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

ORLANDI, Eni P. **A linguagem e seu funcionamento – as formas do discurso**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. **Revista RUA**, Campinas: Labeurb-Unicamp, n. 1, p. 35-47, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638914>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

\_\_\_\_\_. Contextos epistemológicos da Análise de Discurso. **Escritos**, Campinas: Labeurb-Unicamp, n. 4, p. 1-16, 1999. Disponível em: <<http://www.labeurb.unicamp.br/portal/pages/pdf/escritos/Escritos4.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

\_\_\_\_\_. **Discurso e leitura**. 5 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

\_\_\_\_\_. Divulgação científica e efeito leitor: uma política social urbana. In: GUIMARÃES, Eduardo (org). **Produção e circulação do conhecimento**. Estado, Mídia, Sociedade. Campinas: Pontes, 2001. p. 21-30.

\_\_\_\_\_. **Cidade dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 6 ed. Campinas: Pontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 5 ed. Campinas: Pontes, 2007.

\_\_\_\_\_. Análise de Discurso. In: ORLANDI, Eni P.; LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy (orgs.). **Introdução às ciências da linguagem – Discurso e textualidade**. 3 ed. Campinas: Pontes, 2015.

OSTHUES, Romulo S. **Um nariz vermelho feito (de) mídia**. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. 308 p. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/322347>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. 4 ed. Campinas, SP: Unicamp, 2010 [1969]. p. 59-158.

PUCCETTI, Ricardo. Riso em três tempos. In: FERRACINI, Renato (org.). **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores e Ed. Fapesp, 2006. p. 67-74.

\_\_\_\_\_. No caminho do palhaço. **Revista do Lume**. n. 7. Campinas: Editora da Unicamp, p. 121-127, 2008. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/231/222>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

VIEIRA, Laise A. D. **Análise de Discurso e Teatro: a interpretação e o silêncio em cena**. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2014. 81 p. Disponível em: <<http://pos.univas.edu.br/ppgc/docs/2014/dissertacoes/LAISE%20APARECIDA%20DIOGO%20VIEIRA.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

## ESTETIZAÇÃO DA SUBJETIVIDADE: FORMAS CONTEMPORÂNEAS DE CUIDADO E PRODUÇÃO DE SI MESMO

Data de aceite: 26/04/2021

Data de submissão: 02/02/2021

**Kleber Prado Filho**

Universidade Federal de Santa Catarina  
(UFSC), Departamento de Psicologia  
Florianópolis – SC  
<http://lattes.cnpq.br/6126748786670435>

**RESUMO:** Este texto traz uma reflexão acerca das formas contemporâneas de cuidado de si, produção e estetização da subjetividade, bem como das práticas de resistência às ações normalizantes dos dispositivos de poder que compreendem a estetização da subjetividade de modo singular. Para tratar dessa temática, parto dos possíveis empregos do conceito de “cuidado de si” nas culturas greco-romana e cristã, a partir dos estudos de Michel Foucault, para desvelar as técnicas e tecnologias de si produzidas na sociedade contemporânea. Em um esforço teórico interpretativo, entende-se que as tecnologias contemporâneas de estetização e produção de si, mediadas virtualmente pela internet, são profundamente narcísicas e autocentradas, acentuando o individualismo moderno.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estetização da subjetividade, Cuidado de si, Formas contemporâneas de cuidado, Dispositivos de poder.

### AESTHETICIZATION OF SUBJECTIVITY: CONTEMPORARY FORMS OF CARING AND SELF-PRODUCTION

**ABSTRACT:** This text reflects on contemporary forms of self-care, its production and aestheticization of subjectivity. As well as resistance practices to the normalizing actions from the power devices which understand the aestheticization of subjectivity in a unique way. To address this theme, this study starts from the possible uses of the concept of “self-care” in Greco-Roman and Christian cultures. It is based on the studies from Michel Foucault, that reveal the techniques and technologies produced in a contemporary society. In an interpretative theoretical effort, it is understood that contemporary technologies of aesthetics and self-production, mediated virtually on the internet, are deeply narcissistic and self-centered, accentuating modern individualism.

**KEYWORDS:** Aesthetics of subjectivity, Self-care, Contemporary forms of care, Power devices.

### 1 | SOBRE A TEMÁTICA

Esta reflexão trata de uma questão ética e imediatamente política, molecular, microfísica, muito central entre nós, referente às formas contemporâneas de cuidado, produção e estetização de nós mesmos, e ainda de práticas de resistência às ações normalizantes dos dispositivos de poder operantes em nossas sociedades.

O que aqui se denomina “estetização da subjetividade” diz respeito a todo um conjunto de trabalhos do sujeito sobre si mesmo no sentido de produzir-se, em sua singularidade, a partir de sua história, em relação com a norma, os enunciados, em jogos de verdade, de identificação, modos de objetivação e subjetivação, tendendo a uma composição estética de si mesmo como uma bricolagem.<sup>1</sup>

Início chamando a atenção para empregos possíveis do termo “cuidado de si” no contexto dos estudos que compõem a ética de Michel Foucault. Existe um sentido mais amplo, não demarcado historicamente, que se refere a uma diversidade de práticas do sujeito em relação a si mesmo, práticas de si, trabalhos realizados sobre si mesmo, estetizações, produções de si, caracterizada ou não como uma “tecnologia”, operante em uma sociedade, uma cultura, em diferentes momentos históricos. Sob essa perspectiva, cada sociedade, em diferentes momentos, produziria suas próprias tecnologias de si, suas formas características de relação do sujeito consigo mesmo. Tomadas em sentido amplo, as técnicas de cuidado de si podem assumir formas mais ativas, produtivas, ou mais reativas, negadoras e assujeitantes.

Há também um emprego marcado do termo que remete à cultura romana dos séculos II a.C. a II d.C., designada por Foucault (1987) de “cultura do cuidado de si”, objeto do estudo apresentado no volume III da obra *História da sexualidade*. Essa designação, historicamente demarcada, aponta para um conceito fundamental no contexto dos estudos éticos de Foucault (1990a) referente à historicidade das “experiências éticas” no Ocidente. Experiência não de um sujeito singular, nem ontológica, essencial – uma suposta experiência humana – mas experiência anônima, impessoal, nas suas próprias palavras: “experiência coletiva, historicamente concreta”, à qual estamos todos sujeitos em certo tempo e cultura. É ética, não no sentido tradicional do termo, como relação entre valores, práticas e condutas em uma cultura, mas como formas históricas de relação do sujeito consigo mesmo operantes em uma sociedade, em determinado tempo.

## 2 | EXPERIÊNCIA ÉTICA OCIDENTAL

As trajetórias percorridas na genealogia da ética de Foucault (1990a) desenham quatro experiências éticas na cultura ocidental:

- a) experiência heroica da estética da existência, predominante na cultura grega entre os séculos IV e II a.C. e descrita no volume II, *História da sexualidade: o uso dos prazeres*, caracterizada pelo domínio ativo do sujeito sobre si mesmo e pela relação necessária entre o governo de si e o governo dos outros, o que denota uma indissociabilidade entre ética e política.

---

1. Bricolagem é uma figura explorada por Deleuze e Guattari (1976) que remete à composição do mosaico como arranjo dispar de fragmentos diversos e produz um efeito visual e estético de conjunto e unidade que, no entanto, visto em detalhes, mostra sua heterogeneidade e dispersão.

b) experiência do cuidado de si, anteriormente citada e apresentada no volume III, *História da sexualidade: o cuidado de si*, predominante na cultura romana entre os séculos II a.C. e II d.C., marcada por um conjunto de cuidados ativos do sujeito sobre si mesmo, que objetiva longevidade e acesso à sabedoria;

c) experiência reativa, hermenêutica, confessional e interiorizada, característica da cultura cristã entre os séculos IV a.C. e os séculos XV e XVI, centrada na problemática da “carne”, que é objeto do volume IV, *História da sexualidade: as confissões da carne*, recentemente publicado, cujo conteúdo pode ser garimpado em alguns textos dos anos 1980, como *Tecnologias de si* e o curso *A hermenêutica do sujeito* (FOUCAULT, 1990b, 2002);

d) experiência propriamente moderna, a partir dos séculos XVIII e XIX, centrada nas problemáticas do sujeito, da subjetividade e da sexualidade, tratada curiosamente no volume I, *História da sexualidade: a vontade de saber*, mesmo não estando este trabalho incluído no contexto dos seus estudos éticos.

Vale ressaltar a complexidade da experiência ética moderna, que engloba elementos de todas as experiências antecedentes – da estética da existência grega, do cuidado de si romano e da hermenêutica confessional interiorizada cristã –, além de introduzir suas próprias invenções: o racionalismo cartesiano, o utilitarismo e o produtivismo capitalistas, o individualismo liberal, a moral burguesa, a heteronormatividade sexual, elementos constitutivos da cultura e da subjetividade modernas.

E não se deve esquecer também que a modernidade introduz suas próprias tecnologias e seus jogos de poder: disciplinas e anatomopolítica dos corpos; vigilância e panoptismo como laboratórios de produção de efeitos de subjetividade; técnicas de individualização, marcação e identificação de corpos e sujeitos; jogos de normatização e normalização; ação dos dispositivos de poder em termos de objetivação e subjetivação de sujeitos. Relações com a norma como saber/poder objetivante, bem como a sua subjetivação, são características centrais da experiência ética moderna, porque a produção de subjetividade se dá nas confluências de práticas de objetivação e subjetivação dos sujeitos.

Considera Foucault (1990b) que a cultura ocidental é marcada por dois tipos relacionados de atenção do sujeito consigo mesmo: o “ocupa-te de ti mesmo” e o “conhece-te a ti mesmo”, materializados em práticas e formas cotidianas de cuidado de si e de conhecimento de si mesmo em diferentes momentos históricos. Aponta ele ainda que, nas sociedades antigas, grega e romana, predominava o princípio do cuidado de si sobre o conhecimento de si, sendo o primeiro condição para o segundo. No entanto, com a falência do Império, o declínio da cultura romana e a decorrente emergência da ética cristã, acontece uma inversão desses dois princípios, passando a prevalecer a partir de então o conhecimento de si como condição para o cuidado e o trabalho sobre si mesmo. Este acontecimento inaugura um tipo de relação hermenêutica e reativa do sujeito consigo mesmo na cultura ocidental.

Em *A genealogia da moral*, Nietzsche (1988) se refere a esse acontecimento histórico e político como “revolta escrava da moral”, ou falência da cultura antiga, constituída por valores nobres, condutas ativas, heroicas e pela emergência da cultura cristã, composta por preceitos de compaixão, costumes, práticas sociais e formas reativas de relação do sujeito consigo mesmo. Mas o que caracteriza uma relação reativa do sujeito consigo mesmo? R: uma relação centralmente negadora do corpo, dos prazeres e da intensidade de vida, que coloca em jogo a renúncia, a culpa, a mortificação e a salvação – porque, na ética cristã, não há salvação sem dor, sofrimento ou negação de si mesmo. É também quase desnecessário dizer que a experiência ética moderna é debitária de algumas dessas formas reativas e negadoras do sujeito em relação a si mesmo, ao seu corpo e aos prazeres, herdadas da ética cristã. Tudo isso constitui um conjunto díspar de condições de possibilidade para aquilo que nos interessa, que são as formas modernas e contemporâneas de cuidado e produção do sujeito em relação a si mesmo, o que aponta para um emprego amplo e não marcado do termo.

Assim como a ética moderna é herdeira de uma relação negadora do sujeito com seu corpo, seus prazeres, seus sentimentos e desejos, pela mesma proveniência cristã, ela herda ainda um tipo de relação interiorizada e hermenêutica do sujeito consigo mesmo, devido à importância ocupada na ética cristã – mas também moderna – da prática de confissão. Essa prática introduz um tipo de relação na qual o sujeito busca a verdade no “interior” de si mesmo, que opera como decifração de si, de suas próprias faltas, seus próprios erros, pecados, objetivando uma “veridicção” – ato de recitar sua verdade a respeito de si mesmo – numa relação confessional, de poder, que, curiosamente, segundo Foucault, fala àquele que busca o conhecimento, enquanto aquele que conhece e detém o poder ouve, julga e valida ou não a veridicção. Nessa imbricada relação de saber e poder, a confissão inventa a própria interioridade do cristão, mas também do sujeito moderno.

Apesar disso, enquanto a hermenêutica cristã se coloca num registro religioso e moral da decifração de tentações e pecados da carne, a hermenêutica moderna se aplica à problemática do desejo e da sexualidade, operando num registro técnico-científico. Isso é parte do diálogo estabelecido por Foucault (1988) com a psicanálise no volume I, *História de sexualidade: a vontade de saber*, em que ele afirma fazer uma “arqueologia da psicanálise”. Nessa obra, o autor chega a expor que, vistos de uma perspectiva genealógica, o consultório psicanalítico e a clínica psicológica são debitários da relação confessional cristã, postos, evidentemente, em registros e tempos bem diferentes. Jacques Lacan responde a essa assertiva de forma discordante, alegando que ao padre confessa-se aquilo que passa pela consciência (atos, palavras, pensamentos e sentimentos), mas ao psicanalista confessa-se aquilo que não se conhece, que não se apresenta à consciência.

Porém, é fato constatado que há muito a confissão transbordou o confessional, a ética cristã e extrapolou um registro meramente moral, difundindo-se amplamente pela sociedade moderna, em relações profissionais, na medicina, nas ciências “psi”, na

Justiça, em escolas, empresas e instituições diversas, em relações comerciais, sociais e, também, na intimidade, nas relações familiares, entre pais e filhos, entre casais, irmãos, transformando-se numa grande matriz de produção de verdades a respeito do sujeito em nossa cultura.

Se a problematização da sexualidade – central à experiência ética moderna – apresenta vestígios de uma proveniência cristã, as questões do sujeito e da subjetividade, igualmente centrais à ética moderna, deixam transparecer outros elementos:

a) a questão do sujeito provém da filosofia moderna, particularmente da “teoria do conhecimento”, que remonta ao filósofo Immanuel Kant e à sua proposição da figura do sujeito do conhecimento, sujeito cognoscente, transcendental, mas acaba contaminando toda a filosofia moderna, caracterizada pejorativamente por Foucault como “filosofia do sujeito”, duplo jogo entre o empírico e o transcendental;

b) a questão da subjetividade, curiosamente, também deriva da teoria do conhecimento, remonta a Kant e a sua problematização quanto às dificuldades em se atingir um conhecimento universal a partir de uma perspectiva particular, limitada. A solução para essa questão é a figura do sujeito transcendental, que não é nenhum sujeito concreto, e a superação da subjetividade, que opera como obstáculo ao acesso à objetividade das coisas;

c) todas essas questões – da sexualidade, do sujeito e da subjetividade – são estratégicas para a modernidade e demandam investimentos de saber-poder no sentido de equacioná-las. Sob esse aspecto, nossa cultura tem desenvolvido poderosas tecnologias de objetivação e subjetivação de indivíduos, visando a vigilância de seus corpos e o governo de suas condutas, além de todo um conjunto de práticas e trabalhos do sujeito em relação a si mesmo que implicam um governo ético do sujeito sobre si;

d) a cultura moderna, antropocêntrica e antropomórfica, através das filosofias do sujeito e das ciências humanas emergentes ao longo do século XIX, produziu ainda um inestimável conhecimento sobre o sujeito em sentido amplo, em seus desdobramentos concretos, que dá suporte a tais relações de poder. E, de certa maneira, em sentido oposto, o que estamos produzindo aqui é o desdobramento de uma vontade de saber a respeito das questões do sujeito, do indivíduo<sup>2</sup> e da subjetividade, das nossas formas de subjetivação, de estetização, de produção de nós mesmos, com uma finalidade política contrária: de instrumentalizar formas de resistência a todos esses jogos, tecnologias e dispositivos.

No entanto, até pela necessidade de maior precisão histórica, faz-se necessário distinguir modernidade de contemporaneidade, separar aquilo que é caracteristicamente moderno daquilo que nos é contemporâneo e não é mais exatamente moderno. Poderíamos evocar aqui essa discussão sobre modernidade *versus* pós-modernidade, mas não seria

---

2. Importante ressaltar aqui que “sujeito” e “indivíduo” não são sinônimos, nem apontam para o mesmo conceito ou para a mesma imagem. Enquanto o primeiro sugere uma categoria abstrata, universal e genérica central ao pensamento moderno, o segundo designa um sujeito concreto, datado, uma figura moderna decorrente do discurso liberal, ligado a um estatuto que define modos particulares de ser submetidos à individualidade como forma coletiva de vida.

adequado. Quero apenas marcar algumas diferenças entre nosso tempo – contemporâneo – e as tradições modernas dos séculos XVIII, XIX, até a primeira metade do século XX, que tanto se diferenciam do nosso presente neste início do século XXI.

E penso que, particularmente neste domínio das relações do sujeito consigo mesmo, aconteceram muitas modificações, nos últimos anos, decorrentes de pressões por mudanças de valores, práticas, condutas, modos de vida, e também no exercício de resistência a modos viciosos de subjetivação fascistas, racistas, sexistas, preconceituosos e intolerantes. Aquilo que Foucault (1995) caracteriza no texto *O sujeito e o poder* como luta pela afirmação do direito à diferença, contra os poderes ao mesmo tempo individualizantes e totalizantes do Estado.

Se a modernidade já vinha desenvolvendo desde os séculos XVII e XVIII uma poderosa tecnologia de produção de corpos e indivíduos, o século XX, com ferramentas teóricas e práticas oferecidas por saberes e práticas “psi”, apresentou uma não menos poderosa tecnologia de produção e estetização da subjetividade. Desde o final do século XIX, os saberes “psi” vêm se firmando como conhecimento e como tecnologia de intervenção sobre a subjetividade, o inconsciente, mas também sobre a cognição, as capacidades, o comportamento, as condutas, as reações dos sujeitos, desenhando uma diversidade de sujeitos psicológicos e produzindo uma multiplicidade de instrumentos e técnicas aplicáveis a situações diversas em variados campos: na clínica, nas escolas, organizações, na saúde, na sociedade, na aplicação de políticas públicas. Como tecnologia de intervenção sobre a subjetividade, a psicologia pode operar tanto produzindo quanto desconstruindo ou transformando características específicas ou um conjunto delas.

Nos passa despercebido, mas a vida no século XX é profundamente atravessada por saberes, práticas e tecnologias “psi”: os poderes encontram-se psicologizados e utilizados, nas organizações, nas escolas, na educação familiar, nas relações afetivas e do sujeito consigo mesmo. Isso porque os saberes “psi” têm sido demandados como instrumentos na busca de conhecimento e da verdade de si mesmo, na vontade de saber a respeito de si mesmo, da qual resulta o sucesso dos livros de autoajuda. Há ainda a demanda por instrumentos de produção e transformação de si mesmo com vistas a estéticas circulantes nas mídias, na internet, em redes sociais, sites e blogs diversos, que exigem uma elaboração, um trabalho psicológico sobre si mesmo.

### 3 | ESTÉTICAS CONTEMPORÂNEAS

As estéticas contemporâneas são profundamente exigentes e elaboradas, articuladas a uma dietética restritiva, ascética, e a normas minuciosas de nutrição e saúde difíceis de serem atendidas. A medicalização contemporânea da vida, a vigilância e os cuidados médicos consigo mesmo são exemplos desses modos de subjetivação.

Temos, a nosso dispor, toda uma tecnologia de trabalho e produção de corpos em academias, envolvendo disciplinas corporais: produção de potência física, músculos, agilidade, ritmo, destrezas e também de saúde. Aspectos funcionais, e ainda estéticos, produzindo belas formas, beleza, constituindo certa “corpolatria”: um exacerbado culto ao corpo.

As relações com e através da internet vão assumindo um lugar cada vez mais central em nossas vidas: nos relacionamos pela internet; compramos na internet; trabalhamos pela internet; estudamos e adquirimos conhecimento na internet; jogamos e nos divertimos na internet; nos expomos na internet; buscamos diagnósticos e conhecimentos a nosso respeito na internet; pesquisamos técnicas de transformação de nós mesmos, nossos corpos e nossas subjetividades na internet; conhecemos pessoas e namoramos através da internet; mantemos relações familiares e íntimas através da internet. Todas essas modalidades emergentes de relação implicam novas formas de subjetivação.

Para compreender melhor esse processo, penso que deveríamos trabalhar um pouco melhor alguns conceitos que vêm sendo aqui utilizados (de subjetivação; modos e formas de subjetivação; trabalho sobre si mesmo; produção de si; estetização de si e o que se pode entender por “estética da subjetividade”) e as relações que podem se estabelecer entre eles. Como ponto de partida, entendo que, nas suas diferenças, são todos da ordem da relação, referem-se a relações, tipos de relações, **relações éticas do sujeito consigo mesmo**, mediadas por preceitos, normas e/ou estéticas. Também **são práticas de si**, relações que os sujeitos estabelecem consigo mesmos e conforme seu nível de elaboração **compõem as tecnologias de si**.

A **subjetivação** é um tipo de relação em que o sujeito se coloca como objeto para si mesmo no sentido de operar um trabalho sobre seu corpo, sua subjetividade, sua identidade, com base em enunciados, preceitos, normas, estéticas, trabalho que muitas vezes objetiva algum tipo de transformação ou “conversão”. Uma relação de subjetivação pode se desenvolver em diferentes direções conforme a vetorização de forças que a orienta: pode envolver um componente de assujeitamento ligado ao reconhecimento de si como sujeito do enunciado, preceito ou da norma, podendo ainda ser propriamente “positiva” – em termos de biopoder – possibilitando ao sujeito produzir-se com mais exercício de liberdade e resistência.

É dessa vetorização que se trata quando se usa os termos “modos de subjetivação” ou “formas de subjetivação” – importante sutileza da ética de Foucault. Um **modo de subjetivação** é de ordem maquínica, molar e refere-se a efeitos normalizadores e subjetivantes de ações dos dispositivos sobre os sujeitos, e as **formas de subjetivação**, no plural, dizem respeito a uma diversidade de possibilidades de relação do sujeito com enunciados, normas e principalmente estéticas que tendem ao exercício de liberdade, a práticas de resistência e à busca de “linhas de fuga”.

Pensados em termos de práticas sociais e de poder, os **jogos de subjetivação**, em imediata relação com os **jogos de objetivação**, são constitutivos do sujeito, de seu corpo e sua subjetividade. Já o **trabalho sobre si mesmo** é todo tipo de operação do sujeito sobre seu corpo, sua subjetividade ou identidade, num sentido mais “reativo” de submeter-se, de negar-se, ou mais “ativo”, de produzir-se, estetizar-se, podendo, conforme seu nível de elaboração, constituir uma tecnologia.

A **produção de si** refere-se a um tipo de trabalho “positivo” sobre si mesmo que se opera como exercício de liberdade ou prática de resistência. Como exemplo, tem-se a **estetização**, um tipo de produção de si que toma como referência uma estética, modelos ideais ou concretos a serem alcançados. Na verdade, a estetização e a produção de si são prática solidárias, correlativas. Por último, tem-se a **estética da subjetividade**, que envolve aspectos corporais e formas de se vestir, se apresentar, se produzir, além de modos de vida, formas de ser, de se conduzir, estilos pessoais, preferências, identificações..., formas de ser mais ou menos belas, valorizadas e desejadas.

#### 4 | OBSERVAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, deve-se notar, não obstante, que toda esta tecnologia contemporânea de estetização e produção de si é profundamente narcísica e autocentrada, acentuando o individualismo moderno. Cada vez mais nos colocamos no centro do nosso próprio mundo, cada vez nos relacionamos mediados pela internet, virtualmente, em redes sociais, nos distanciando cada vez mais do outro, vendo cada vez menos o outro na sua singularidade, em presença, em relações face a face.

#### REFERÊNCIAS

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade II**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1990a.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade III**: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 1987.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade IV**: as confissões da carne. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FOUCAULT, M. **La hermenéutica del sujeto**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

FOUCAULT, M. Tecnologías del yo. *In*: MOREY, M. **Tecnologías del yo y otros textos afines**. Barcelona: Paidós/ICE-UAB, 1990b. p.45-94.

NIETZSCHE, F. **A genealogia da moral**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

# CAPÍTULO 7

## MULTIMODALIDADE E ARGUMENTAÇÃO: ELEMENTOS INDISSOCIÁVEIS DA PRÁTICA INTERATIVA REALIZADA NO PROCESSO COMUNICATIVO

*Data de aceite: 26/04/2021*

*Data de submissão: 15/03/2021*

**Wedja Nívea da Silva Cavalcanti**

Universidade Católica de Pernambuco –  
UNICAP  
Recife – PE  
<https://orcid.org/0000-0003-3666-6173>

**RESUMO:** O presente artigo investiga o uso das relações multimodais e argumentativas considerando a possibilidade de apresentação de suas marcas presentes na subjetividade da linguagem infantil. Para tanto, partiremos da compreensão de uma perspectiva multimodal pautada em Galhano-Rodrigues (2005) que estabelece que diferentes níveis pragmáticos podem ser caracterizados por serem polissêmicos ou polifuncionais e da concepção da Teoria da Argumentação na Língua (TAL), do francês Oswald Ducrot (1989) na qual estabelece que a argumentação está na língua. A análise de dados será coletada por meio de gravações audiovisuais com uma criança de 7 anos de idade em situação naturalística de interação com sua mãe. A questão motivadora dessa pesquisa gira em torno de confirmar a imprescindibilidade da relação gesto-vocal e dos recursos argumentativos num momento de interação social em que se constrói a comunicação. Analisar os recursos multimodais pode nos revelar a importância de sua relação com o sistema vocal em relação ao desenvolvimento interacional e linguístico. Além

de confirmar que junto a esses está presente uma força de ordem argumentativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Relações Multimodais, Linguagem Infantil, Argumentação, Interação Social.

### MULTIMODALITY AND ARGUMENTATION: INSEPARABLE ELEMENTS OF THE INTERACTIVE PRACTICE IN THE COMMUNICATIVE PROCESS

**ABSTRACT:** This investigation about the relations between the multimodal and argumentation considering the possibility of presenting its brands present in the subjectivity of children's language. To do so, we will start from the understanding of a multimodal perspective based on Galhano-Rodrigues (2005), which establishes that different pragmatic levels can be characterized by being polysemic or polyfunctional and the conception of the Theory of Argumentation in Language (TAL), by the French Oswald Ducrot (1989) in which it establishes that the argument is in the language. The data analysis will be collected through audiovisual recordings with a 7-year-old child in a naturalistic situation of interaction with his mother. The motivating question of this research revolves around confirming the indispensability of the gesture-vocal relationship and the argumentative resources in a moment of social interaction in which communication is built. Analyzing the multimodal resources can reveal to us the importance of its relationship with the vocal system in relation to the interactional and linguistic development. In addition to confirming that an argumentative force is present with these.

**KEYWORDS:** Multimodal Relations, Children’s Language, Argumentation, Social interaction.

## INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, assim como emergiu o interesse em estudos pelo uso da linguagem não verbal, a argumentação passou a ser vista pelos pesquisadores como o estudo pautado na compreensão de como as pessoas constroem hipóteses relacionadas a causas e consequências de fatos de sua vida cotidiana.

Devido a isso e reconhecendo a importância da comunicação humana no desenvolvimento da sociedade, investigamos como a fala e a gestualidade são combinadas na produção de enunciados argumentativos. A apresentamos neste artigo uma pesquisa descritiva de conversas face a face, mostrando uma análise qualitativa desses enunciados e propondo que tanto a argumentação quanto a gestualidade são elementos integrantes indispensáveis à produção desses discursos.

Embora os estudos sobre a modalidade da linguagem gestual e a capacidade argumentativa tenham sido desenvolvidas separadamente, são áreas que devem ser integradas por representarem uma única comunicação, pois integram a enunciação do sujeito.

Kendon (2014) afirma que “os enunciados produzidos sempre envolvem a mobilização de múltiplas dimensões semióticas com suas escalas temporais específicas que se organizam numa relação orquestral umas em relação às outras”. Então, essas ações de temporalidade simultâneas fundamentam uma mesma lógica discursiva.

Nesse ponto vale ser ressaltado que a construção dessa lógica do discurso contém o a intencionalidade fundamentada no ponto de vista daquele que se enuncia utilizando-se de multicanais que constituirá a sua argumentação.

A argumentação a que aqui se refere, diz respeito a como nos posicionamos de maneira comportamental e ao posicionamento de nossas ideias em relação aos outros e as coisas que nos cercam.

## A PERSPECTIVA ARGUMENTATIVA NA MULTIMODALIDADE

Compreendendo que “a essência de uma língua está no fenômeno social da interação” (BAKHTIN, 2006), vemos a argumentação como um elemento indissociável da prática interativa realizada no processo comunicativo que resulta na prática da convivência social indispensável à sobrevivência humana.

Todos nós, desde os primeiros sopros de vida, nos comunicamos e interagimos com o mundo que nos cerca em busca de um vínculo de interação que nos conceda reconhecimento de presença, de vida, de anseios e de sentimentos que venham a nos consolidar como sujeito inserido e que se faz inserir, num mundo no qual conviver é trocar-

se mutuamente de posição com o outro afim de compreender e ser compreendido por meio da comunicação.

O processo de interação envolve muito mais que uma língua estabelecida por reconhecimento de estruturas morfossintáticas, daí o reconhecimento de que estudos em Comunicação Não Verbal (CNV) atendendo a um processo semiótico multidimensional ocorrido durante a interação social, que levam em consideração a contribuição prosódica e do contexto situacional é necessário para uma descrição mais completa da língua em uso.

A língua torna-se viva mediante a uma situação discursiva. E, levando em consideração essa concepção vemos a argumentação infantil sendo utilizada e aprimorada em meio as diversas situações comunicativas às quais as crianças participam, de forma autônoma, como agentes da expressão cognitiva.

Diante do consenso entre estudiosos apresenta a argumentação cotidiana como um discurso em torno de um ponto de vista, uma justificativa e uma contra argumentação, seguimos a linha do pensamento ducrotiano de que a argumentação é um elemento fundamental da língua.

Dessa forma, os aspectos comportamentais fazem parte da construção do enunciado tornando a comunicação a construção de encadeamentos discursivos frutos de uma reflexão que passa a existir numa tentativa de validar a interação com o outro e consolidar um processo de compreensão e aceitação expressas por canais diversos da comunicação que compõem um ambiente de constante reaproveitamento do repertório de linguagem em busca de novas significações.

Faria (2004, p. 37) nos mostra que em pesquisas realizadas por François sobre a argumentação oral infantil, se percebeu a aprendizagem precoce das crianças na distinção entre o uso de discursos que podem ter o mesmo sentido e sentidos diferentes assim como a capacidade de se utilizar de diferentes estratégias argumentativas para convencer ou para confirmar seus pontos de vista.

Realizando uma análise de ideias a partir desse enfoque, é possível apresentar a proposta desenvolvida por Piaget, na qual a argumentação viria a fazer parte do pensamento operacional formal e só seria possível ocorrer quando a criança estivesse entre dez e onze anos de idade.

Em contraposição a isto, pesquisas mais recentes voltadas a área de psicologia afirmam que a criança a partir dos dois primeiros anos de vida, já é capaz de justificar determinados posicionamentos de maneira convincente e até mesmo persuasiva. Consideremos então esta segunda hipótese para podermos dar sequência a esta análise.

Assim, a argumentação oral infantil pode corroborar com os propósitos de nosso trabalho já que foi escolhida por serem poucos os estudiosos que abordam a temática específica da argumentação infantil o que talvez possa ser explicado por FARIA (2004), onde afirma que até pouco tempo acreditava-se que a argumentação só se fizesse presente num estágio mais avançado da fala, ou seja, nos discursos dos jovens e dos adultos sob a

alegação de que a capacidade de se construir um discurso argumentativo aumentava com a idade por necessitar do desenvolvimento de múltiplas capacidades como agilidade de raciocínio, análise da situação e domínio linguístico.

A concepção elaborada por Ducrot e Anscombe a qual eles resumiram ao slogan “A argumentação está na língua” (DUCROT, 1989, p.16), expressando que o usuário da língua utiliza-se também da argumentação, valida a ideologia de que ao adquirir a língua se adquire também a capacidade argumentativa. Então, resta a nós identificarmos a marca da sua presença na comunicação.

Diante disso, buscaremos confirmar a imprescindibilidade da relação gesto-vocal e dos recursos argumentativos num momento de interação social em que se constrói a comunicação, por meio da análise dos recursos multimodais e da presença de uma força de ordem argumentativa, configurando-se como objetivos dessa investigação.

## **METODOLOGIA DE ANÁLISE**

Nosso enfoque dirige-se para o conjunto de ações composto por fala, argumentação e gestos que em um dado contexto vêm a compor o que chamamos de enunciado.

A escolha pela gravação de momentos de interação entre mãe e filha, em situações de recreação, justifica-se por possibilitar uma análise onde a naturalidade das ações irá favorecer a percepção do uso dos gestos durante a enunciação argumentativa.

Sobre as colaboradoras da pesquisa, podemos aqui apresentar que a mãe da criança é uma profissional da área de fonoaudiologia e a criança, uma menina de 7 anos de idade, filha única, e que aqui será representada pelo codinome de Raquel.

O corpus do trabalho é composto por 2 (dois) recortes situacionais selecionados dentre várias situações discursivas presentes em mais de 2 (duas) horas de áudio-gravação na casa das participantes.

A escolha do ambiente se deve ao fato de precisarmos que este favorecesse o desenvolvimento da oralidade com naturalidade corroborando com os objetivos da pesquisa.

Para a realização das análises e das exemplificações desse trabalho, utilizamos capturas de imagens de gravações realizadas durante diálogos de interação face a face entre mãe e filha.

As gravações audiovisuais foram realizadas no dia, 28 de dezembro de 2018. As participantes acolheram a pesquisadora como visitante em sua residência e após um período de acolhimento e apresentações, as gravações foram iniciadas.

Para realizar a gravação das interações utilizamos um aparelho celular e um tablete com câmeras de alta resolução, porém não profissionais.

A filmagem deu prioridade no foco facial e foi realizada em plano aberto com ambas as participantes no mesmo enquadramento para se perceber mais facilmente as atuações simultâneas entre elas.

As conversas foram (semi)espontâneas sem um assunto definido e antes de iniciarmos as gravações, as participantes concordaram com a utilização de sua imagem na proposta investigativa da qual estavam sendo colaboradoras.

## ANÁLISES E DISCUSSÕES

Para compor o nosso material de análise e de exemplificação conceitual, assistimos os registros na íntegra, realizamos anotações sobre os acontecimentos filmados e selecionamos 2 exemplos dentre aqueles que melhor ilustrariam a nossa investigação.

O caso descrito a seguir nos mostra aspectos da multimodalidade na interação entre mãe e filha durante um período de recreação no qual ambas estavam se divertindo enquanto compartilhavam conversas.

### EXEMPLO - A

*Mãe brinca com slimes e num determinado momento, a filha diz está adorando que a mãe não foi trabalhar e podia estar brincando com ela. As duas começam a conversar sobre a importância de se ter um trabalho e a filha argumenta demonstrando os benefícios de sua mãe ser uma profissional atuante. Neste momento, a mãe dá sequência ao diálogo:*

**(1-A) Mãe** – E qual profissão você quer ter quando crescer?

**(2-A) Raquel** – Fonoaudióloga! ((Fala com empolgação))

**(3-A) Mãe** – Fonoaudióloga e o que mais?

**(4-A) Raquel** – ((Breve hesitação))

Médica veterinária porque eu amo bicho [...]

Este primeiro exemplo, dos dois selecionados, apresenta a interação entre Raquel e a sua mãe como um movimento de constantes argumentações orais na quais gestualidade está integrada corroborando na produção da representação significativa desses enunciados.

Vejam as imagens que nos ajudarão a refletir sobre a importância dos gestos na composição enunciativa.

## IMAGEM - 1A



(Imagem referente ao momento 2-A)

Os gestos e expressões faciais realizados no momento em que Raquel afirmou querer ser fonoaudióloga, aumenta a força argumentativa que ela utilizou mediante à sua fala.

Após uma breve hesitação em responder qual seria uma outra profissão escolhida, ela apresenta uma motivação para a escolha e apresenta uma mudança gestual que demonstra que mesmo diante de uma justificativa ela não se sente segura em realizar tal afirmação. Então, por meio dos gestos temos diminuída a força argumentativa utilizada. Como poderemos confirmar a seguir.

## IMAGEM - 2A



(Imagem referente ao momento 4-A)

Neste momento, sua face não é direcionada à sua mãe e Raquel fixa seu olhar no objeto segurado com as duas mãos fazendo com que todo o seu comportamento esteja distanciado daquela oralização, porém com impossibilidade de ser distanciado do contexto.

No segundo exemplo, observa-se que durante o processo de interação, Raquel toma a palavra para enunciar-se sobre algo que a está incomodando naquele momento e isto passa a constituir uma nova mensagem enunciativa.

#### EXEMPLO - B

[...]

*A mãe houve alguns ruídos do animalzinho de estimação da criança, mas quando fala para que Raquel veja o que está acontecendo com ele, a criança toma a fala que irá sequenciar uma nova enunciação.*

**(1-B) Mãe** – Você está ouvindo este barulhinho? Pérola (hamster) está te chamando.  
(Quebra da sequência comunicativa)

**(2-B) Raquel** – Mãe, a slime está muito grudenta!

**(3-B) Mãe** – Por que ela está assim grudenta?

**(4-B) Raquel** – Porque eu misturei com massinha. E, agora tem que colocar o ativador.  
E acabou o ativador!

**(5-B) Mãe** – Deixa eu te ajudar tirar?!

**(6-B) Raquel** – Não pode lavar, porque senão ela vai ficar menor [...]

A evidência argumentativa está fortemente expressa no fragmento transcrito, uma vez que a criança integra suas intenções mediante a um próprio sistema de referência que passa a ser compartilhado e complementado por meio da interação com a sua mãe.

Porém, insere o estilo e a significação desse enunciado, os gestos que apontam a intencionalidade da criança. Vejamos a seguir, duas capturas de imagem que nos possibilita compreender o funcionamento dessa enunciação.

#### IMAGEM – 1B



(Imagem referente ao momento 2-B)

Na imagem 1-B, é demonstrada a motivação da quebra da linearidade discursiva e o olhar da criança aponta para o objeto motivador de sua construção argumentativa, enquanto que a face dirigida a sua mãe revela uma não intencionalidade de ignorar o discurso que estava sendo produzido.

O próximo exemplo demonstra a continuidade da interação entre mãe e filha, por meio de uma nova construção discursiva.

### **IMAGEM - 2B**



(Imagem referente ao momento 6-B)

A interação entre a fala da mãe “Deixa eu te ajudar a tirar?!”, e o pedido argumentativo da criança “ Não pode lavar, porque senão ela vai ficar menor”, coloca ambas diante de uma mesma enunciação. Porém, mesmo sem explicitar as suas falas, pelos gestos produzidos neste momento isso é claramente perceptível.

Vemos que ambas estão com seus olhares direcionados ao mesmo objeto que é o motivador da argumentação, a expressão de seriedade aponta que partilhavam de uma mesma preocupação (no caso, conseguir guardar a slime sem a utilização do ativador e sem desperdiça-la). Percebemos ainda que a posição das mãos de mãe e filha encontram-se voltadas para a mesma direção o que também pode aqui ser colocado como evidência dessa coerência gestual para a comunicação.

## **RELAÇÃO GESTO VOCAL E RECURSOS ARGUMENTATIVOS**

As conexões descobertas entre linguagem e gesto, têm feito com que estudiosos das ciências cognitivas explorem as suas funções de natureza comunicativa considerando sua sintonia com o que é dito.

Relativo à importância atribuída a esses estudos, são apresentados teóricos como Adam Kendon que é atualmente uma das principais referências na qual a construção de seu contínuo composto pelas tipologias próprias dos gestos no qual os classifica como: gesticulação, pantomimas, preenchedores e de sinais, contribui para as pesquisas relacionadas a este enfoque.

Outro nome bastante relevante nessa perspectiva, é McNeill, tido como um dos principais responsáveis pelos avanços e discussões desses estudos em áreas como a da psicolinguística, a partir da exploração das dimensões gestuais da gesticulação, descrita por ele como icônica, dêitica, metafórica e ritmada.

Tais análises e contribuições são atualmente utilizadas por diversos seguidores que reconhecem a importância dos gestos para o desenvolvimento da compreensão da comunicação humana. Pois, nem sempre foi tão clara a importância da relação nos movimentos de partes do corpo com a expressividade da fala, ao menos em um contexto científico.

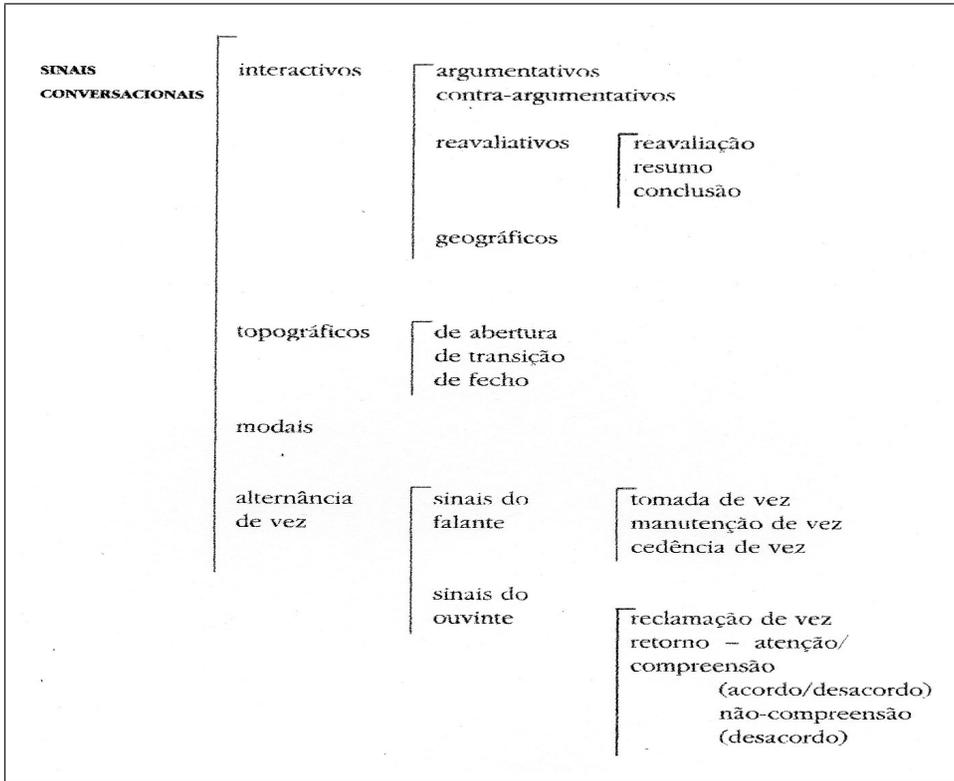
Relacionando a importância dos gestos à da argumentação e sabendo que as bases da argumentativas estão fundamentadas na corrente da retórica aristotélica, compreendemos a preocupação humana em procurar refletir sobre a linguagem, uma vez que esta marca a presença do sujeito no mundo mediante a sua interação com o outro.

A literatura sobre argumentação atualmente é bem vasta, porém raras são as abordagens a esses estudos sobre uma perspectiva multimodal de uso da linguagem em sua modalidade oral, dando ênfase a orquestração dos diferentes recursos semióticos, utilizados para atribuir sentido ao uso da linguagem.

Após analisarmos brevemente esse contexto, podemos concluir que tanto os elementos verbais, quanto os não verbais e os argumentativos, constituem um todo comunicativo que além de enunciar os sujeitos num processo de interação aponta a linguagem argumentativa como sendo forma expressiva de utilização da língua.

Essa conclusão nos direciona ao entendimento de uma esquematização que prioriza os sinais conversacionais da interação apresentados por Galhano-Rodrigues (2005, p. 486), por meio do qual representa em contexto multimodal os sinais de estabelecimento da relações lógico-argumentativas entre os temas de uma conversação.

Tal representação por ela utilizada, será reproduzida a seguir.



Fonte: (GALHANO-RODRIGUES, 2005, p. 486).

Esses elementos fazem parte de seu trabalho de investigação na área da análise da conversação no qual a autora ocupa-se da comunicação não verbal na interação face a face.

Tal classificação serviu de base para a descrição de funções e das estratégias comunicativas dessa interação, orientando a análise prosódica envolvida no contexto e na mensagem da comunicação verbal e não verbal e, nos serve como um norte de orientação na análise das utilizações gesto-vocais mediante ao uso da linguagem argumentativa enquanto instrumento social, para que possamos descrever o fenômeno da comunicação humana por meio do estudo da fala em processo de interação.

Como processos interativos são apresentados os elementos relacionados com a prática da argumentação que precede e desencadeia a apresentação dos elementos seguintes.

Na sequência, podemos ilustrar a continuidade de sua análise por meio da análise em que é afirmado que “com a direção do nosso olhar, abrimos ou fechamos o canal de nossa comunicação ” (ÁVILA NÓBREGA, p. 60), demonstrando a importância da gestualidade através do direcionamento do olhar. Além disso, o próprio autor ainda ressalta que o olhar também pode referenciar um *feedback* na conversação.

Os elementos modais e os de alternância, representam a interatividade e valoração atribuída a comunicação. Caso que não ocorre somente em relação a vocalização comunicativa como podemos perceber na afirmação de Rulick (2013, p. 36) na qual nos garante que “prestar atención a los rostros es un comportamiento muy importante em la vida social de los seres humanos”, onde afirma que a significação emocional das expressões faciais atua como uma conexão de interação comunicativa que por serem irrepetíveis, produzem uma realização que não pode ser ignorada no momento discursivo.

Assim, todos os elementos listados nas análises realizadas corroboram com esta concepção de representatividade gestual unida a argumentação para concretizar uma produção enunciativa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ducrot em suas atribuições sobre as possibilidades argumentativas da língua, afirma que estas são determinadas pelas formas linguísticas que impõem cada argumentação.

E reconhecendo a relevância de suas análises sobre a presença argumentativa no uso da língua, evidenciamos que cada modalidade retórica idealiza, textualiza e opera por meio de diversos elementos disponíveis a incrementação da utilização da linguagem a ser convertida em discurso sempre em prol de uma interação.

Nesse contexto, a análise do discurso multimodal vem oferecendo um número relevante de evidências que ajudam a responder à pergunta levantada no início de nossa investigação, quando se buscava confirmar a imprescindibilidade da relação gesto-vocal e dos recursos argumentativos num momento de interação social em que se constrói a comunicação.

A análise dos recursos multimodais possibilitou nos revelar a importância de sua relação com o sistema vocal assim como sua contribuição em relação ao desenvolvimento interacional e linguístico que necessita desse conhecimento para poder legitimar aquilo que é proferido pela fala.

Foi evidenciado que a significação produzida pelos modos semióticos não verbais, são imprescindíveis para a efetivação da análise enunciativa oral. Além de confirmar que junto a esses está presente uma força de ordem argumentativa.

Este trabalho torna-se relevante por acrescentar algumas observações à discussão dos estudos multimodais relacionando-os com outros estudos que junto aos gestos compõem a construção da linguagem.

E como esta linguagem só ocorre por meio da interação é importante ressaltar que desde cedo é possível perceber que esta interação certamente influencia o comportamento das pessoas, mas não as impossibilita de desenvolver-se autônoma e criticamente sobre as coisas.

Por fim, pode-se afirmar que, na atualidade, a investigação em multimodalidade tem sido alavancada. No entanto, a utilização de múltiplas dimensões semióticas, mediante ao evento de interação conversacional face a face principalmente no qual se busca reconhecer elementos utilizados durante o processo de argumentação estão longe de terem sido desvendadas, possibilitando assim, novas investigações para o fortalecimento dessa perspectiva.

## REFERÊNCIAS

DUCROT, Oswald. Argumentação e ‘topoi’ argumentativos. In: GUIMARÃES, Eduardo (Org.). **História e Sentido na linguagem**. (Tradução de Eduardo Guimarães) Campinas: Pontes, 1989. p.13 - 38.

FARIA, E. M. B. **Argumentação infantil**. Campina Grande: Bagagem, 2004.

GALHANO-RODRIGUES, I. Fala e movimentos do corpo na interação face a face: uma proposta de análise de meios de contextualização e estruturação de sequências narrativas. **Revista da Faculdade de Letras** — Línguas e Literaturas, Porto, p. 483-526, 2005.

LIMA, C. **A multimodalidade na conversa face a face em episódios de desacordo**. (Tese de Doutorado). Faculdade de Filosofia, de Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 377f. 2017. (Páginas 145 a 206).

ÁVILA NÓBREGA, P.V. A construção de uma proposta dialógica e multimodal de língua. In: \_\_\_\_\_ (Org). **O estudo do envelope multimodal como uma contribuição para a aquisição da linguagem**. Curitiba: Appris, 2018, p. 31-74.

RULICKI, S. Detective de sonrisas. In: \_\_\_\_\_ (Org). **La CNV de las emociones**. Buenos Aires: Granica, 2013, p. 33-47.

## ARGUMENTAÇÃO JURÍDICA E O GÊNERO CONTESTAÇÃO

*Data de aceite: 26/04/2021*

**Célia Maria de Medeiros**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte,  
Departamento de Letras  
Natal-RN  
<http://lattes.cnpq.br/8518022738115962>

**RESUMO:** Este artigo discute questões pertencentes ao aspecto nocional e à caracterização do discurso jurídico, assim como debate as temáticas que expõem a organização textual e as especificidades concernentes à genericidade da Contestação no âmbito do Processo Civil. Para tanto, apresentamos a argumentação jurídica e o gênero Contestação no contexto linguístico e enunciativo e, ainda, expomos a sua estrutura composicional a partir da descrição dos planos de texto constantes nas defesas processual e material desse texto.

**PALAVRAS-CHAVE:** Argumentação, Contestação, Discurso jurídico, Gênero jurídico.

### LEGAL ARGUMENTATION AND DEFENSE STATEMENT GENRE

**ABSTRACT:** This paper discusses issues related to notion aspect and characterization of legal discourse, as well as debates themes that expose textual organization and specificities concerning Defense Statement genericity in the scope of Civil Process. For this purpose, we present the legal argumentation and the Contestation genre in the linguistic and enunciative context. Furthermore,

we expose its compositional structure from the description of the text plans present in the procedural and material defenses of this text.

**KEYWORDS:** Argumentation, Defense Statement, Legal discourse, Legal genre.

### 1 | INTRODUÇÃO

O gênero jurídico Contestação é um texto recorrente no Processo Civil, compreendendo relevância social. Nesse sentido, justificamos a importância de estudar o gênero jurídico porque, conforme Lourenço (2015, p. 71), promover o estudo dos gêneros jurídicos escritos implica “descrever e sistematizar elementos caracterizadores desse tipo de texto/discurso, que por sua vez é detentor de características próprias, obedece a exigências previstas na legislação e possui um caráter prático”.

Entendemos que o tema referente à Contestação é pertinente, especialmente porque poucos trabalhos na área da linguagem dedicaram-se a esse gênero, visto que há um número considerável de estudos sobre a Petição Inicial e sobre as Sentenças, mas a Contestação fica sempre para segundo plano. Ademais, esse gênero tem fundamental importância no prosseguimento do processo.

Ainda, nessa direção, Rodrigues, Passegi e Silva Neto (2014, p. 245) explicitam que “desvelar a linguagem jurídica, buscando compreender os eixos centrais das normas que

nos mobilizam, é uma tarefa valiosa, porque pode contribuir para que sejam assegurados direitos e deveres, porém, é inesgotável, porque há muito a ser dito, a ser interpretado”. De fato, concordamos com os autores e é, por isso, que empreendemos a analisar e interpretar a linguagem jurídica na perspectiva do texto e do discurso, considerando a enunciação.

Segundo Lourenço (2015), os textos jurídicos respondem às exigências da sociedade porque são detentores de responsabilidades cíveis, penais, administrativas, empresariais, pois, quando publicados, passam a constituir novas realidades, declaram verdades ou inverdades e estabelecem a harmonia entre as relações dos sujeitos em suas comunidades.

Gomes (2014, p. 45) ressalta que entende o discurso jurídico como um discurso especializado, visto ser marcado quase sempre pela opacidade e “possuidor de um grande poder sócio, histórico, linguístico, político, cultural e ideológico, que é um discurso que se produz nas práticas sociais, considerando o uso e o funcionamento da linguagem em contextos reais e diversificados”. Por outro lado, concordamos com Lourenço (2015, p. 145) ao se reportar ao texto constitucional enfatizando que o “advogado exerce função essencial à justiça [...]” e por ele ter imunidade judiciária, possui “liberdade para seus atos de linguagem [...]”.

Face ao exposto, este artigo apresenta como objetivos descrever, analisar e interpretar o gênero jurídico Contestação focalizando o discurso em uma perspectiva dos estudos linguísticos e enunciativos. Para isso, definimos o gênero jurídico Contestação na perspectiva da argumentação jurídica e apresentamos sua estrutura composicional. Por fim, a Conclusão e a lista de referências.

## 2 | ARGUMENTAÇÃO JURÍDICA E O GÊNERO CONTESTAÇÃO

Sem argumentação, o Direito é inerte e inoperante, pois fica paralisado nas letras da lei, no papel. A partir do momento em que se exercita o Direito – e é essa a função de todo profissional que nessa área atua –, a argumentação passa a ser imprescindível. Ela surge de várias fontes: da doutrina dos professores que interpretam e analisam o ordenamento jurídico, das peças dos advogados que articulam teses para adequar seu caso concreto a um outro cânone da lei, da decisão dos juízes que justificam a adoção de determinado resultado para um caso concreto. (RODRÍGUEZ, 2011, p. 6).

A argumentação ocupa o centro da concepção antiga da retórica e tem origem na tradição greco-romana, sendo Aristóteles seu principal precursor. Os estudos da argumentação foram refundados na segunda metade do século XX, a partir dos trabalhos de Perelman e Olbrechts-Tyteca (1970), Toulmin (1958) e Hamblin (1970), assim como os de Grize e Ducrot nos anos 1970 (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 52). Plantin (2008) também esclarece as origens e a retomada da argumentação no campo dos estudos. Vejamos:

Com efeito, a argumentação foi inicialmente pensada como componente dos sistemas lógico, retórico e dialético, conjunto disciplinar cuja desconstrução foi completada no fim do século XIX. A construção de um pensamento autônomo da argumentação nos anos 1950 foi, sem sombra de dúvida, profundamente estimulada pela vontade de encontrar uma noção de 'discurso sensato', por oposição aos discursos fanáticos dos totalitarismos. As visões generalizadas da argumentação que emergiram nos anos 1970 tomaram perspectivas bem diferentes. (PLANTIN, 2008, p. 8).

Segundo Pinto (2010, p. 31), “[...] não nos devemos esquecer de que as práticas argumentativas linguísticas actuais têm os seus fundamentos na teoria e técnica de produção/recepção de discursos da Antiguidade Clássica”. A autora enfatiza os estudos sobre a retórica a partir de Aristóteles (1991)<sup>1</sup>, pois o “recuo no tempo se deveu ao facto de que a sistematização aristotélica sobre a questão foi fundadora e de extrema relevância para os estudos actuais sobre a argumentação”. (PINTO, 2010, p. 31).

Podemos ressaltar, portanto, dois campos do saber nos quais os estudos sobre a argumentação mantiveram considerável interesse: o jurídico e o teológico. Sobre a relevância da argumentação nas práticas jurídicas, Cabral e Guaranha (2014, p. 23-24) discorrem:

Nas práticas jurídicas, a argumentação ocupa lugar de destaque, cumprindo papel preponderante, pela necessidade de se convencer e pelas constantes tomadas de decisões que envolvem o trabalho de advogados, juizes e juristas. Com efeito, conforme ensina Perelman (1999), o Direito se elabora por meio das controvérsias, da argumentação que mostra que os argumentos usados pelo adversário são irrelevantes, arbitrários, inoportunos, inválidos e que a solução proposta por ele é injusta.

Ainda, para Cabral e Guaranha (2014, p. 25), a argumentação, ao contrário da demonstração,

se baseia em premissas válidas, isto é, aceitáveis como verdadeiras em um determinado contexto, para uma determinada comunidade, mas não absolutamente verdadeiras. Daí que a adesão a uma tese não está ligada à noção de verdade, ela depende de valores. Os valores, por sua vez, não são absolutos, são variáveis. A argumentação se estrutura com base nos valores, do orador e do auditório, em constante diálogo. Esse é o primeiro conceito da argumentação que respalda o de justiça: o conceito de valor, isto é, um sistema de crenças ou convicções aceito como verdadeiro para uma determinada comunidade social. Eles constituem, conforme observa Van Dijk (1998), os pilares da ordem moral das sociedades, uma vez que as opiniões sociais básicas constroem-se a partir desses valores.

Os autores citam Perelman (1999) para explicitar que “no ato de decidir encontra-se a intersecção entre justiça e argumentação [...] as noções de problema moral e de liberdade são intrínsecas à argumentação, uma vez que nenhuma argumentação se fundamenta na verdade, pois a adesão se apaga diante da verdade”. (CABRAL; GUARANHA, 2014, p. 25).

1. ARISTÓTELES. *Rhétorique*. Introduction de Michel Meyer. Paris: Livre de Poche, 1991.

De acordo com Cabral e Guaranha (2014, p. 27), “[...] podemos dizer que a Justiça, que compreende fórmulas nem sempre consoantes, é um objeto discursivo e, como tal, está atravessado pelo desacordo”. Dessa maneira, é o desacordo o fio condutor da argumentação no gênero jurídico Contestação. Nesse sentido, é mister trazermos as palavras de Plantin (2008, p. 89), quando declara: “Recorremos à argumentação quando as crenças, hipóteses e leis são instáveis, insuficientes ou de má qualidade e submetidas a um princípio contínuo de revisão”.

Ora, a Contestação se caracteriza por ser um gênero responsivo, uma vez que somente se contesta o que se é chamado a rebater. Assim como o gênero Petição Inicial, a Contestação constitui-se de um texto de defesa produzido por advogados e procuradores públicos, defensores públicos que atuam na defesa de algum direito postulado em Petição Inicial, quando citados pelo Juiz para se manifestarem acerca de demandas propostas ao judiciário.

Entretanto, o que diferencia a Contestação da Petição Inicial é o seu caráter de resposta. O Processo somente se completa com a resposta à Petição Inicial, pois esta coloca em cena, formando a tríade processual, a figura do réu, requerido, demandado entre outras nomações, visto que este materializa a terceira pessoa que se coloca no vértice direito da pirâmide processual, que tem à esquerda o autor, no topo o Juiz.

Assim como a Petição Inicial, a Contestação está prevista no Código de Processo Civil Brasileiro, nos artigos 336 e 337, como sendo o principal meio de defesa do réu, competindo a este alegar as razões de fato e de direito com que impugna o pedido na inicial. Vejamos abaixo os artigos citados:

Art. 336. Incumbe ao réu alegar, na contestação, toda a matéria de defesa, expondo as razões de fato e de direito com que impugna o pedido do autor e especificando as provas que pretende produzir.

Art. 337. Incumbe ao réu, antes de discutir o mérito, alegar:

I – inexistência ou nulidade da citação;

II – incompetência absoluta e relativa;

III – incorreção do valor da causa;

IV – inépcia da petição inicial;

V – perempção;

VI – litispendência;

VII – coisa julgada;

VIII – conexão;

IX – incapacidade da parte, defeito de representação ou falta de autorização;

X – convenção de arbitragem;

XI – ausência de legitimidade ou de interesse processual;

XII – falta de caução ou de outra prestação que a lei exige como preliminar;

XIII – indevida concessão do benefício de gratuidade de justiça.

Desse modo, os fatos não impugnados na Contestação presumem-se verdadeiros, salvo determinados casos previstos na lei. Ora, a atual norma processual elegeu a Contestação como instrumento de defesa precípua, tendo em vista na vigência do CPC de 1973, no art. 297, a previsão de outros gêneros jurídicos, autônomos, que serviriam de instrumento de defesa do réu, como a Reconvensão, a própria Contestação, a Exceção, a Impugnação ao valor da causa e a Impugnação à assistência judiciária gratuita, os quais poderiam ser acionados pelo réu.

O Novo CPC amplia os poderes da Contestação, ao afirmar, no art. 343: “Art. 343. Na contestação, é lícito ao réu propor reconvenção *para manifestar* pretensão própria, conexa com a ação principal ou com o fundamento da defesa”.

Em face do exposto, o Novo CPC entende que toda a matéria de defesa pode apresentar-se concentrada na contestação, não havendo necessidade do uso dos gêneros supramencionados.

Compreendemos que a contestação é um gênero discursivo textual por apresentar os elementos formadores apontados por Bakhtin (2003 [1992]): estilo, estrutura composicional e tema, além de ser um evento comunicativo vinculado a uma prática social institucionalizada. Lourenço (2008), baseando-se em Bakhtin (*Ibid.*), enfatiza que a propriedade de o autor deixar marcas de sua individualidade é menos propícia em gêneros do discurso que requerem uma forma padronizada, como alguns documentos oficiais, ordens militares, entre outros.

A Contestação situa-se entre os gêneros secundários e apresenta uma estrutura composicional relativamente padronizada e estável, porque segue, em geral, um conjunto de normas de certo modo rígidas e válidas por determinado tempo. Tem a escrita convencionalmente no domínio jurídico, tendo em vista a tradicionalidade, pois é um gênero que se repete. O seu propósito comunicativo é responsivo porque responde os argumentos da Petição Inicial, requerendo, portanto, a impugnação dos pedidos, constituindo-se como o principal gênero de defesa do réu.

Ressaltamos, portanto, o que Bakhtin (2003, p. 297) afirma sobre o caráter responsivo: “Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo: ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta”. Essa assertiva concerne aos propósitos do gênero Contestação.

Sobre a questão dos gêneros, acompanhamos Adam (2011a), que partilha da compreensão de gêneros discursivos a partir de Todorov (1980), para o qual os gêneros literários representam apenas uma parte do sistema de gêneros de uma sociedade, ou

seja, as possibilidades do discurso definem-se em meio a diferentes sistemas de gêneros que os grupos sociais elaboram durante sua evolução histórica, feita de contatos e de empréstimos com e para outros grupos sociais. Dessa maneira, Adam (2011a) afirma que os gêneros são matrizes sociocomunicativas e sócio-históricas e se dão para organizar as formas da língua em discurso.

Nesse sentido, a palavra *Contestação*, que advém do latim *contestatio*, segundo Parizatto (1991), é a peça processual de defesa mais importante no processo civil, porque exprime o ato escrito pelo qual o réu nega, contradiz-se e defende-se das alegações do autor despendidas em pedido inicial, fazendo argumentações para descaracterizar a ação contra si ajuizada, com alegações de fato e de direito sobre a matéria ventilada.

A *Contestação* é peça processual de crítica e ataque contra a pretensão do autor. A esse respeito, Palaia (2010, p. 35) descreve:

O autor, imbuído da ideia de ter razão, decidiu que deveria ingressar em juízo; elegeu o juízo competente, segundo seu melhor entendimento; elegeu as partes, que acredita serem titulares da relação em conflito, para participarem do processo; escolheu a ação cuja natureza jurídica supõe ser adequada; escolheu o procedimento que melhor lhe pareceu; narrou os fatos e fundamentos jurídicos ou *causa petendi*; chamou o réu a juízo, pela forma que entendeu correta; fez o pedido, que segunda pensa é o adequado para prestação jurisdicional que lhe convém; protestou por provas, seguindo seu melhor critério; deu valor à causa, de acordo com o que julga ser valor correto; e juntou com a inicial os documentos que reputa serem os necessários.

Diante desse contexto, Palaia (2010, p. 36) ressalta que “todas essas atitudes tomadas pelo autor devem ser objeto de análise e crítica por parte do réu. A manifestação dessa crítica terá lugar na *Contestação* que, todavia, não poderá ser um amontoado de censuras e ataques desconexos, descoordenados e incoerentes”.

A existência da *Contestação* significa que o processo já foi instaurado. Com ela, faculta-se ao réu/requerido (por meio do enunciador advogado) apresentar ao Juiz (coenunciador/ 1º destinatário ou receptor) sua réplica aos fatos apresentados na inicial. Dessa maneira, qualquer afirmação presente na *Petição Inicial*, e que não seja respondida, será considerada verdadeira. Também, diversamente da *Petição Inicial*, a *Contestação* não exhibe níveis diversos de interação, pois não é endereçada aos autores-requerentes, mas sim à ação proposta (TULLIO, 2012).

Nesse sentido, segundo Lourenço (2008, p. 46),

o Processo judicial é uma atividade triangular na qual o juiz ocupa um dos vértices, como seu presidente, e as partes litigantes ocupam os dois outros vértices. Especialmente, em razão do princípio constitucional do contraditório, a atividade das partes é eminentemente dialógica, pois, sempre que uma parte se manifesta, é garantido à parte contrária responder. Cada parte, portanto, busca, por meio de peças processuais (gêneros discursivos), convencer o juiz da veracidade e validade de suas alegações e de que o acatamento de sua tese é o que melhor corresponde ao ideal de justiça, positivado no Direito.

Em face do exposto por Lourenço (2008), ilustramos, a seguir, o processo judicial a partir do ponto de vista da Contestação.

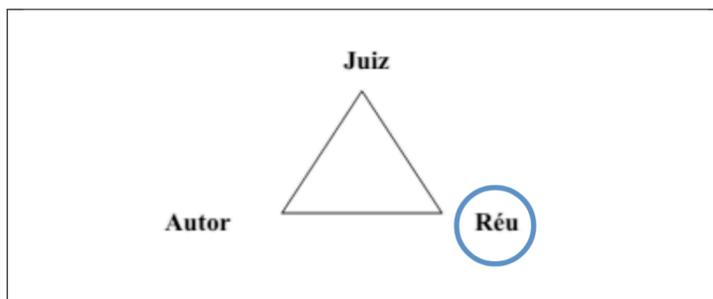


Figura 1 - Partes do processo judicial

Fonte: Adaptado de Lourenço (2008, p. 46).

Conforme a figura 1, podemos observar que a Contestação tem como parte principal o réu, localizado no vértice do lado direito. Sobre essa relação entre as partes, Cabral e Guaranha (2014, p. 161) postularam a respeito do Processo Civil: campo do contraditório:

A dinâmica dos autos determina que, na construção do discurso do Processo, autor e réu se confrontam, o segundo negando as afirmações do primeiro e vice-versa, concretizando o princípio do contraditório, marcado pela oposição entre as duas partes. Há sempre uma parte que afirma e outra que nega e, nesse contexto de antagonismo, é o conteúdo do discurso de uma das partes que fornece os elementos para a elaboração do discurso da outra. Assim é que a contestação nega a inicial e a réplica a reafirma, contradizendo a contestação.

Do ponto de vista enunciativo, Cabral (2007, p. 9) esclarece que,

[...] embora cada uma das partes se dirija ao juiz, o verdadeiro destinatário da parte é, reciprocamente, a parte contrária, uma vez que a enunciação de cada uma das partes tem como alvo a parte contrária, na medida em que o texto de cada uma das partes constitui a refutação do conteúdo da enunciação da parte contrária, antecedente à sua. As partes se dirigem diretamente ao juiz apenas no início do pronunciamento, no encaminhamento, e no final, na formulação do pedido ao juiz; raramente o invocam no desenrolar da peça e, quando o fazem, fazem-no para chamar a sua atenção.

Considerando o exposto, compreendemos que o juiz também se torna uma postura enunciativa na Contestação, pois o advogado, ao produzir as seções “Das preliminares e “Do mérito”, evoca a voz do juiz, nomeando-o de Excelência, Douto Juízo, dentre outras denominações, com certa frequência.

Sabemos, ainda, que na Contestação o réu poderá se manifestar sobre aspectos formais e materiais. Os argumentos de origem formal se relacionam com a ausência de

alguma formalidade processual exigida e que não fora cumprida pelo autor em sua peça inicial. Esses argumentos, dependendo da gravidade, podem ocasionar o fim do processo antes mesmo de o magistrado apreciar o conteúdo do direito pretendido. A imperfeição apontada pelo réu retiraria do autor a possibilidade de seguir adiante ou retardaria o procedimento até que fosse sanada a imperfeição. Essa é a chamada defesa indireta, mais especificamente, as Preliminares (Cf. PALAIA, 2010).

Já os aspectos materiais se relacionam com o conteúdo do direito que o autor reivindica e correspondem ao mérito da causa. É a chamada defesa direta ou de mérito, na qual o réu ataca o fato gerador do direito do autor ou as consequências jurídicas que o autor tem como pretensão.

Para melhor esclarecimento, elaboramos, na sequência, um quadro que contempla as definições das defesas processuais, ou seja, as alegações em Preliminares.

Alegações em preliminares	Características
I – inexistência ou nulidade da citação;	Equivale à inexistência da citação. O fato de esta ser feita por pessoa que não está autorizada a realizá-la. Ou seja, não praticado o ato de chamamento, não há uma formação válida do processo em relação ao réu, uma vez que a relação processual completa é triplíce.
II – incompetência absoluta e relativa;	A competência do juiz ou juízo é o limite de aplicação do poder da jurisdição, do qual ele está investido, segundo as normas constitucionais e legislação ordinária pertinentes à organização judiciária. Assim, pela atribuição da competência, o juízo competente para determinada matéria não pode processar e julgar feitos de matéria diversa.
III – incorreção do valor da causa;	Art. 293 - O réu poderá impugnar, em preliminar da contestação, o valor atribuído à causa pelo autor, sob pena de preclusão, e o juiz decidirá a respeito, impondo, se for o caso, a complementação das custas.
IV – inépcia da petição inicial;	Art. 330, § 1º – Considera-se inepta a petição inicial quando: I – lhe faltar pedido ou causa de pedir; II – o pedido for indeterminado, ressalvadas as hipóteses legais em que se permite o pedido genérico; III – da narração dos fatos não decorrer logicamente a conclusão; IV – contiver pedidos incompatíveis entre si.
V – perempção;	É um pressuposto processual de validade negativa, pois, em vez de atribuir validade ao processo, nega-a, já que a perempção é a negação da ação, estabelecendo um limite ao abuso de direito praticado pelo autor.
VI – litispendência;	Art. 337, § 1º – Verifica-se a litispendência ou a coisa julgada quando se reproduz uma ação anteriormente ajuizada. Assim, verificado pelo réu que a ação que está sendo contestada é repetição de outra que se encontra em curso, deve ele, então, alegar a litispendência.
VII – coisa julgada;	Art. 337, § 4º – Há coisa julgada quando se repete uma ação que já foi decidida por decisão transitada em julgado.
VIII – conexão;	Art. 55 – Reputam-se conexas 2 (duas) ou mais ações quando lhes for comum o pedido ou a causa de pedir.

IX – incapacidade da parte, defeito de representação ou falta de autorização;	<p>Art. 7 – Toda pessoa que se acha no exercício dos seus direitos tem capacidade para estar em juízo;</p> <p>Art. 12. – Serão representados em juízo, ativa e passivamente:</p> <p>I – a União, os Estados, o Distrito Federal e os Territórios, por seus procuradores;</p> <p>II – o Município, por seu Prefeito ou procurador;</p> <p>III – a massa falida, pelo síndico;</p> <p>IV – a herança jacente ou vacante, por seu curador;</p> <p>V – o espólio, pelo inventariante;</p> <p>VI – as pessoas jurídicas, por quem os respectivos estatutos designarem, ou, não os designando, por seus diretores;</p> <p>VII – as sociedades sem personalidade jurídica, pela pessoa a quem couber a administração dos seus bens;</p> <p>VIII – a pessoa jurídica estrangeira, pelo gerente, representante ou administrador de sua filial, agência ou sucursal aberta ou instalada no Brasil (art. 88, parágrafo único);</p> <p>IX – o condomínio, pelo administrador ou pelo síndico.</p> <p>Assim, o réu, verificando defeitos com relação a essa capacidade postulatória, deve alegar esse fato em sede de preliminar de contestação, sendo essa uma defesa processual dilatória, pois o juiz determinará ao autor que regularize a situação.</p>
X – convenção de arbitragem;	Ocorre quando o réu verifica que a ação contestada corresponde a conflitos de interesses, a respeito dos quais as partes convencionaram arbitragem (acordo firmado em ambiente não tipicamente judicial) e firmaram um compromisso arbitral, o que ocasionará a extinção do processo sem resolução do mérito.
XI – ausência de legitimidade ou de interesse processual;	Tem legitimidade para a causa aquele que é titular do direito material expreso no pedido.
XII – falta de caução ou de outra prestação que a lei exige como preliminar;	Quando legalmente exigível, o autor deverá na petição inicial prestar caução. Não o tendo feito, a parte interessada deverá requerer que assim proceda, sob pena de extinção do processo sem julgamento do mérito.
XIII – indevida concessão do benefício de gratuidade de justiça.	Ao réu é dada a possibilidade de arguir em sede de preliminar de contestação se é pertinente a concessão do benefício de gratuidade da justiça.

Quadro 1 - Síntese das características de alegações em Preliminares

Fontes: Palaia (2010) e Novo Código de Processo Civil.

Conforme explicitado, a chamada defesa contra o processo objetiva atacar aspectos formais deste, impedindo que o Juiz venha a apreciar o pedido do autor, configurando-se, assim, as “questões ‘preliminares’, que devem ser apresentadas na própria peça contestatória e, se eventualmente acolhidas, podem levar à extinção do processo sem julgamento do mérito”. (ARAÚJO JÚNIOR, 2015, p. 14).

Após essa apresentação da defesa no plano do processo, através da alegação em Preliminares, explanaremos sobre a defesa material, ou seja, momento em que o réu deve ingressar no “mérito” da causa, passando a “atacar a pretensão do autor objetivando destruir o sustentáculo da razão que o levou a juízo, seja atacando a verdade dos fatos, por meio da negação da sua existência ou da mudança de sua configuração, seja atacando o pedido, pretendendo a improcedência da ação”. (PALAIA, 2010, p. 209).

De acordo com Palaia (2010), a defesa material ou de mérito pode ser classificada de duas formas:

a) *defesa de mérito indireta* – o réu poderá, em seu favor, alegar fatos impeditivos, modificativos ou extintivos do pedido do autor. É indireta porque o réu não ataca os fatos, os fundamentos jurídicos e o pedido, negando-lhes a existência ou mudando sua configuração, mas os ataca de forma inversa, contrapondo outro fato ou fundamento que impeça a decisão pela procedência da ação. Ainda, a defesa indireta implica a assunção pelo réu da veracidade quanto aos fatos constitutivos do direito do autor, passando a ser seu o ônus de demonstrar a ocorrência do fato novo trazido na contestação (inversão do ônus da prova). (PALAIA, 2010, p. 210);

b) *defesa de mérito direta* – o réu ataca de frente a razão exposta pelo autor, isto é, se opõe diretamente ao fato constitutivo ou direito alegado pelo autor. Tal negativa nada traz de novo ao processo, apenas visa incutir no convencimento do juízo a inexistência do fato ou, muito embora este tenha existido, a inexistência do direito dele decorrente, como a conseqüente improcedência do pedido do autor. Em sendo formulada uma defesa de mérito direta, compete ao autor comprovar a veracidade dos fatos constitutivos, posto que foram contrariados pelo réu em sua resposta (ônus da prova de quem alega). (PALAIA, 2010, p. 216).

No que concerne à argumentação elaborada na contestação, Trubilhano e Henriques (2015, p. 332) afirmam que a “estrutura processual é dialética porque as partes constroem teses opostas [...] produzem, portanto, discursos do gênero aristotélico judiciário”, que tem por objetivo “destruir os argumentos contrários, tendo que combater a parte oposta, ou seja, a tese proposta e apresentar provas técnicas preexistentes ao discurso (leis, testemunhas etc.)”. (MOSCA, 2004, p. 31).

Ainda, sobre a argumentação, Tullio (2012, p. 134) explica:

No gênero jurídico contestação todos os acontecimentos e argumentos elencados na petição inicial devem ser refutados sob pena de serem considerados verdadeiros. Assim, o arcabouço argumentativo é central neste texto. Na apresentação de argumentos e de contra-argumentos, o agente produtor constrói uma representação discursiva, a partir do dito na petição inicial e também do narrado pelos requeridos, a fim de desmontar o esquema argumentativo da inicial e convencer o juiz de que seu ponto de vista deve prevalecer.

Nesse sentido, as seções que ora descrevemos, “Das preliminares” e “Do mérito”, e suas peculiaridades, constituem-se em lugares de argumentação, seja para afirmar, seja para contrapor o discurso do outro, pois, como afirma Bittar (2015, p. 324), “o próprio discurso normativo prevê expressamente que, se um réu não se manifestar sobre os fatos declinados pelo autor de uma demanda, presumir-se-ão verdadeiros os fatos narrados na petição inicial”.

No próximo tópico, apresentaremos a estrutura composicional da Contestação a partir de seus planos de texto.

### 3 | PLANO DE TEXTO DA CONTESTAÇÃO

Descrever o plano de texto de nosso objeto de análise, o gênero jurídico Contestação, constitui-se como ponto de partida para a investigação desta pesquisa. Segundo Palaia (2010, p. 36), a Contestação basicamente se divide em sete partes, as quais caracterizamos no quadro que segue.

Plano de texto	Função	Características
Endereçamento	Informar o juízo e o local em que se processa a ação.	Endereçada ao juiz que determinou a citação do réu, em cujo juízo, vara e cartório se processa a ação.
Identificação do processo, das partes, da ação e do procedimento	Identificar o processo e facilitar o trabalho de sua localização.	O réu encabeça o requerimento, mas informa que está na posição de quem está sofrendo a ação.
Resumo da inicial	Destacar, resumidamente, os fatos e fundamentos jurídicos, com ênfase em aspectos formais processuais que se pretenda atacar em preliminares.	Os argumentos da inicial devem ser colocados na mesma ordem de raciocínio que será adotada na elaboração da contestação.
Das preliminares	O réu deve arguir as matérias de defesa no plano do processo e no plano da ação.	Assinala os vícios e defeitos da relação processual, visando a extinção do processo.
Do mérito	O réu deve investir contra a pretensão do autor, visando destruir o apoio das razões que o encorajaram a ir a juízo.	Alegação contra os fatos e fundamentos de direito em que se baseia a razão de pedir do autor.
Do pedido	Julgar a ação improcedente.	O réu pede que o autor seja condenado tanto às custas e despesas processuais que ele terá que suportar para se defender da ação.
Data e assinatura	Informar localização, data e advogado(s) que representam a parte ré.	Nome da localidade onde o advogado está exercendo a atividade, acrescido do dia, mês e ano e, por fim, assinada por um ou mais advogados.

Quadro 2 - Características do gênero Contestação

Fontes: Elaborado a partir de Palaia (2010) e do Novo Código de Processo Civil.

O plano de texto da Contestação faz o seguinte percurso: é endereçada para o Juízo que apreciou o pedido inicial; na sequência, apresenta-se a qualificação da parte ré, tendo em vista que a parte autora já foi devidamente qualificada na Petição Inicial. Quando a parte ré já fora também qualificada por ocasião da Petição Inicial, a tradição do teto jurídico manda apenas mencionar as partes já qualificadas anteriormente. Em seguida, verificamos o título da “peça”, o que se faz importante para indicar o objetivo do texto.

A Contestação poderá apresentar as chamadas preliminares, que constituem defesas processuais, como, por exemplo, todos os incisos elencados no art. 337 do CPC, antes de passar à discussão do mérito.

Por conseguinte, dá-se início à análise das razões de fato e de direito, geralmente através de narrativa que resume o texto posto na Petição Inicial, para na sequência rebater os argumentos eleitos pela parte autora para a obtenção da tutela jurisdicional. Contestados todos os argumentos iniciais, resta ao réu impugnar os pedidos iniciais ou requerer a reconvenção da demanda, isto é, apresentar uma demanda contraposta do réu da ação principal contra o autor.

No quadro que segue, ilustramos os planos de texto do gênero Contestação com dados do nosso *corpus* doutral<sup>2</sup>.

Elementos do plano de texto	Contestação
Endereçamento	EXCELENTÍSSIMO(A) DOUTOR(A) JUIZ(A) DE DIREITO DO 2º JUIZADO ESPECIAL CÍVEL DA ZONA SUL DE NATAL/RN
Identificação do processo, das partes, da ação e do procedimento	<p>Processo Eletrônico nº XXXXX</p> <p>XXXXX, já qualificada no processo eletrônico da ação que lhe move XXXXX, também já qualificada, vem, por intermédio de seu procurador signatário, respeitosamente, na presença de Vossa Excelência, apresentar, consoante aos fatos e fundamentos jurídicos que passa a expor:</p>
Resumo da inicial	<p>A autora é proprietária de um Climatizador de ar fabricado por essa reclamada desde 25 de novembro de 2012. Alega, no entanto, que um mês após a aquisição o aparelho apresentou vício.</p> <p>Todavia, relata que ante o falecimento de sua mãe, só teve condições de contatar a assistência técnica em 06 de agosto de 2013, e que apesar do atendimento, o produto permanece com defeito até a presente data, pois não obteve êxito no conserto nem na troca do produto.</p> <p>Diante disso, ajuizou a presente ação requerendo a restituição do valor pago pelo aparelho, bem como indenização pelos danos morais supostamente experimentados.</p> <p>Contudo, conforme ficará demonstrado, não assiste razões fáticas nem jurídicas quanto aos alegados danos morais advindos da suposta má prestação de serviços e do suposto vício no produto.</p> <p>Assim, pugna-se pela improcedência total da demanda, conforme os fundamentos jurídicos e pedidos a seguir apresentados.</p>

2. Excertos da Contestação 1 (C1). Por se tratar de documentos sigilosos e, portanto, por questões éticas, os textos são reproduzidos por transcrição, sendo apagadas quaisquer informações que possam identificar as partes (autor e réu). Esse apagamento é marcado pela sequência "XXXXX".

<p>Das preliminares</p>	<p><b><i>Da retificação do polo passivo</i></b>  A pessoa jurídica XXXXX foi citada para o presente processo, como requerida, com endereço que não lhe corresponde. Assim, contando com o princípio da Boa-Fé, com fim de evitar cerceamento de defesa e decretação de revelia, que implicariam em mácula ao devido processo legal, requer-se a retificação do endereço do polo passivo da supracitada pessoa jurídica.  [...]</p> <p><b><i>Exceção de Incompetência Ratione Materiae</i></b>  Excelência, a presente lide, com o devido respeito, extrapolaria a competência do Juizado Especial Cível para julgá-la, uma vez que seria necessária a produção de prova pericial, tanto à parte autora para que demonstre o fato constitutivo de seu direito, quanto às rés, haja vista que não há indício fático de que haja vício no produto.  Não há nada que ao menos indique o suposto defeito do aparelho. Dessa forma, o mero relato do problema pelo autor não pode substituir o laudo técnico. Com a necessidade de apurar tecnicamente a existência ou não de vício ou defeito no aparelho, para que se possa responsabilizar a fabricante, necessária se faz a prova pericial, contudo, a incompatibilidade da presente demanda com o procedimento inerente ao Juizado Especial impede seu processamento.  [...]</p>
<p>Do mérito</p>	<p>Caso ultrapassada a preliminar de incompetência em razão da matéria, o que se admite apenas por argumentar, informa-se que jamais houve ausência de serviço ou qualquer pretensão resistida da requerida.  A praxe, quando há reclamação com a requerida, é que se envie assistência técnica especializada, de acordo com o artigo 18 do CDC, que garante ao fornecedor o direito ao conserto, para que permaneça o consumidor com seu produto, porém consertado.  [...]</p> <p>Como bem lembra o ilustre José Guilherme Werner, a intenção do legislador, quando criou o Código de Defesa do Consumidor, foi a de garantir o equilíbrio na relação entre consumidor e fornecedor ou prestador de serviços: [...]</p>
<p>Do pedido</p>	<p>Isso posto, requer:</p> <p>a) o recebimento e a juntada desta petição e documentos ao processo;  b) a produção de todos os meios de provas em Direito admitido, especialmente a documental, testemunhal e, ainda, o depoimento pessoal da parte demandante, sob pena de confissão;  c) a retificação do polo passivo, conforme as razões expostas;  d) o acolhimento da preliminar suscitada, extinguindo o processo sem julgamento de mérito;  e) a total improcedência da ação em todos os pedidos formulados na peça incoativa, conforme o disposto na Lei;  f) sucessivamente, o arbitramento dos danos morais em quantum que atenda os princípios constitucionais da proporcionalidade e razoabilidade;  g) <b>que todas as intimações sejam expedidas em nome de XXXXX, OAB/XX, XXXX, sob pena de nulidade.</b></p>
<p>Data e assinatura</p>	<p>Nesses termos, pede deferimento.  XXXX, 09 de dezembro de 2013.</p> <p style="text-align: center;">ADVOGADO  OAB/ XXXX</p>

Quadro 3 - Exemplificação do plano de texto do gênero jurídico Contestação

Fonte: Dados da pesquisa – Contestação 1 – C1.

Retomando o Quadro 3, percebemos que essas partes que compõem a estrutura da Contestação correspondem aos “planos de texto”, que, para Adam (2011, p. 257, grifo do autor), desempenham um papel fundamental na composição macrotextual do sentido, pois se “referem ao que a retórica colocava na **disposição**, parte da arte de escrever e da arte oratória que regrava a ordenação dos argumentos tirados da *invenção*”.

Desse modo, enquanto gênero discursivo textual, a Contestação pode exemplificar um plano de texto fixo, justificando-se por apresentar em sua estrutura composicional uma padronização e uma formalização próprias dos textos/documentos do domínio jurídico, obedecendo à forma prescrita em lei, pois, conforme Adam (2011, p. 258), “um plano de texto pode ser convencional, isto é, fixado pelo estado histórico de um gênero ou subgênero de discurso” ou “ocasional, inesperado, deslocado em relação a um gênero ou subgênero de discurso”. A Contestação pode apresentar plano de texto ocasional quando, por exemplo, não apresenta a seção “Das preliminares” ou “Do pedido”, mesmo assim não deixa de cumprir a função de contestar, sendo a peça jurídica reconhecida.

## 4 | CONCLUSÃO

Neste artigo, demonstramos que o gênero jurídico Contestação se constitui na relação polêmica de negação e desqualificação da Petição Inicial. O trabalho de pesquisa realizado importa em documento descritivo, de forma detalhada do modo de constituição da arquitetura interna do texto analisado e a linguagem do qual faz parte. Em face disso, o estudo contribui para explicitar um retrato do gênero Contestação, suas seções e sua composição e, assim, interessa aos estudiosos do texto jurídico e a todos que consomem esse tipo de texto.

Ademais, o estudo apresenta os dois pilares constitutivos da Contestação: a defesa processual, por meio de Preliminares, e a defesa de Mérito. Assim, a pesquisa mostra que o gênero Contestação pressupõe um poder de explicitação da ocorrência dos fatos do mundo para apresentar uma argumentação com maior poder de alcance do que o apresentado na Petição Inicial, tendo em vista que ao contrário desta, a Contestação tem o conhecimento do argumento utilizado anteriormente para, a partir dele, construir o contraditório.

Este trabalho é uma contribuição dos estudos da Linguagem para o Direito, no que concerne à compreensão do funcionamento do gênero Contestação e, assim sendo, colabora com o Direito Processual Civil, quando possibilita manual que explicita e referenda um gênero discursivo do domínio do Direito, conforme as normas processuais vigentes na interpretação do texto legal.

## REFERÊNCIAS

ADAM, Jean-Michel. **A Linguística textual**: introdução à análise textual dos discursos. Tradução Maria das Graças Soares Rodrigues, João Gomes da Silva Neto, Luis Passeggi e Eulália Vera Lúcia Fraga Leurquin. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Cortez, 2011.

ADAM, Jean-Michel. **Genres de récits**: narrativité et généricité des textes. Louvain-la-neuve: Harmattan; Academia, 2011a.

ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. **O texto literário**: por uma abordagem interdisciplinar. Revisão científica de João Gomes da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2011b.

ARAÚJO JÚNIOR, Gediel Claudino de. **Prática de contestação no processo civil**: contestação; reconvenção; exceções; impugnações. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1992].

BITTAR, Eduardo Carlos Bianca. **Linguagem jurídica**: semiótica, discurso e direito. 6. ed. rev., atual. e mod. São Paulo: Saraiva, 2015.

BRASIL. **Código de processo civil**. Lei nº 13.105, de 16 de março de 2015. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2015/lei/l13105.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13105.htm). Acesso em: 20 jan. 2016.

CABRAL, Ana Lúcia Tinoco. A interação verbal em Processos Civis: um caso de trólogo. In: GIL, B. D.; AQUINO, Z. G. O. **Anais do II Simpósio Internacional de Análise Crítica do Discurso e VIII Encontro Nacional de Interação em Linguagem Verbal e Não Verbal**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, USP, 2007. Disponível em: [http://www.fflch.usp.br/dlcv/enil/pdf/76\\_Ana\\_Lucia\\_tC.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlcv/enil/pdf/76_Ana_Lucia_tC.pdf). Acesso em: 25 set. 2016.

CABRAL, Ana Lúcia Tinoco; GUARANHA, Manuel Francisco. O conceito de justiça: argumentação e dialogismo. **Baktiniana**: Revista de Estudos do Discurso, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 19-34, jan./jul. 2014. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2176-45732014000100003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2176-45732014000100003&script=sci_arttext). Acesso em: 11 set. 2015.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

GOMES, Alexandre Teixeira. **A Responsabilidade enunciativa na sentença judicial condenatória**. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/19383>. Acesso em: 10 set. 2015.

LOURENÇO, Maria das Vitórias Nunes Silva. **A argumentação na Petição Inicial**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008.

LOURENÇO, Maria das Vitórias Nunes Silva. **Análise textual dos discursos**: responsabilidade enunciativa no texto jurídico. Curitiba: CRV, 2015.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador. (Org.). **Retóricas de ontem e de hoje**. São Paulo: Humanitas, 2004.

PALAIÁ, Nelson. **Técnica da contestação**. 8. ed. rev. e atual. São Paulo: Saraiva, 2010.

PARIZATTO, João Roberto. **Da contestação e da revelia**. Rio de Janeiro: Aide, 1991.

PERELMAN, Chaím. **Lógica jurídica**. Tradução Vergínia K. Pupi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PINTO, Rosalice. **Como argumentar e persuadir?** Prática política, jurídica, jornalística. Lisboa: Quid Juris Sociedade Editora, 2010.

PLANTIN, Cristian. **A argumentação**: história, teorias, perspectivas. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. (Na ponta da língua; 21)

RODRIGUES, Maria das Graças Soares; PASSEGGI, Luis; SILVA NETO, João Gomes. Planos de texto e representações discursivas: a seção de abertura em processos-crime. In: BASTOS, Neusa Barbosa. **Língua portuguesa e lusofonia**. São Paulo: EDUC, 2014. p. 240-255.

RODRÍGUEZ, Víctor Gabriel. **Argumentação jurídica**: técnica de persuasão e lógica informal. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TULLIO, Cláudia Maris. **Gêneros textuais jurídicos petição inicial**, contestação e sentença: um olhar sobre o léxico forense. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000179521>. Acesso em: 20 jan. 2014.

TRUBILHANO, Fabio; HENRIQUES, Antonio. **Linguagem jurídica e argumentação**: teoria e prática. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2015.

# CAPÍTULO 9

## GÊNEROS TEXTUAIS NOS MANUAIS DE PORTUGUÊS LÍNGUA ESTRANGEIRA: O QUE FALTA?

*Data de aceite: 26/04/2021*

**Regina Lúcia Péret Dell'Isola**

Faculdade de Letras  
Universidade Federal de Minas Gerais  
<http://lattes.cnpq.br/6816176864454824>

**RESUMO:** Os textos organizam-se dentro de determinado gênero em função das intenções comunicativas, como parte das condições de produção dos discursos, as quais geram usos sociais que os determinam. A inserção de variados gêneros de texto na didática de línguas é necessária para o acesso às diversas práticas sociais da cultura da língua aprendida. Estudos como os Dias e Dell'Isola (2012) e Júdice (2014) comprovam que, nos atuais manuais didáticos para ensino de Português como Língua Estrangeira (PLE) publicados no Brasil, é notória a diversidade de gêneros textuais, porém é insipiente a exploração de aspectos multidimensionais dos textos nesses manuais. Diante dessa constatação realizamos uma pesquisa em que se investigou o modo como são explorados os gêneros de texto em livros didáticos de PLE. Fundamentando na Teoria de Gêneros, tal como defendem Coutinho (2003, 2012), Miranda (2010), Dell'Isola (2005, 2017) e nas teorias de Swales (1990, 1993, 1998) sobre a organização retórica dos gêneros e nas de Bazerman (2005) sobre os sistemas de atividades e de gêneros, apresentamos, em linhas gerais, a descrição geral de como são

explorados os textos nos livros didáticos de PLE. Concluímos que é urgente uma abordagem de ensino de língua centralizada na natureza, na função e na organização dos gêneros de texto associada às condições interativas de produção e recepção textual. Com base na análise realizada, sugerimos algumas orientações de trabalho com gêneros que, certamente, favorecerão o desempenho de atividades interativas dos aprendentes com outros falantes desse idioma. Pretende-se com esta comunicação, levantar uma discussão relativa à importância do contato dos aprendentes com gêneros textuais, propondo um trabalho consistente com foco na constituição (natureza e delimitação) dos gêneros e nas esferas de uso da língua em que eles se realizam como atividades constitutivas de interação verbal. **PALAVRAS-CHAVE:** Gênero de texto, Textos, Português Língua Estrangeira, Diversidade, Ensino.

### GENRES IN PORTUGUESE AS A FOREIGN LANGUAGE MANUALS: WHAT IS MISSING?

**ABSTRACT:** Texts are organized within certain genres according to communicative purposes, as part of the conditions of production of the discourse, which in turn generate the social uses that determine them. The inclusion of varied genres in the teaching of languages is necessary for access to the different social practices of the culture of the language learned. Studies such as those by Dias and Dell'Isola (2012) and Júdice (2014) show that, in current teaching manuals of Portuguese as a Foreign Language (PLE)

published in Brazil, the diversity of genres is evident, but the exploration of multidimensional aspects of texts in these manuals is incipient. Considering these findings, we have conducted a survey to investigate how text genres are explored in PLE textbooks. Based on Genre Theory, as advocated by Coutinho's (2003, 2012), Miranda's (2010), Dell'Isola's (2005, 2017) and Swales' (1990, 1993, 1998) theories on the rhetorical organization of genres, and on Bazerman's (2005) discussions on genres and activity systems, we present, in general lines, the overall description of how texts are explored in PLE textbooks. We conclude that an approach to language teaching centered on the nature, function and organization of text genres associated with the interactive conditions of text production and reception is urgent. Based on our analyses, we suggest some guidelines for working with genres that will certainly favor the performance of learners in interactive activities with other speakers of that language. The aim of this communication is to raise a discussion regarding the importance of learners' contact with textual genres, by proposing consistent work focusing on the constitution (nature and delimitation) of genres and the spheres of language use in which they are used as constitutive activities of the verbal interaction.

**KEYWORDS:** Text genre, Texts, Portuguese as a Foreign Language, Diversity, Teaching.

## OS GÊNEROS E AS HABILIDADES COMUNICATIVAS

A vida social contemporânea impõe que os indivíduos desenvolvam habilidades comunicativas que as capacitem a interagir de maneira crítica e participativa no mundo. Assim, cada um procura possibilidades de intervir positivamente na dinâmica social, ampliando seus conhecimentos sobre práticas discursivas, com mais empenho em prever, perceber, produzir e negociar sentidos por intermédio da linguagem. Para o desenvolvimento dessas habilidades, reconhecemos a necessidade de investir em perspectivas educacionais relativas à linguagem e ao seu uso em uma variedade de contextos específicos.

Professores de língua estrangeira (LE) almejam oferecer condições para que seus aprendizes sejam capazes de usar plenamente a língua alvo. Para isso, é preciso investir em um ensino que promova a compreensão de como a linguagem se articula em ação humana sobre o mundo. O trabalho com gêneros textuais certamente favorece o desenvolvimento de habilidades de leitura, compreensão auditiva e produção de textos orais e escritos na língua alvo.

Gêneros textuais são manifestações sociais constituídas de elementos verbais e/ou não verbais intencionalmente selecionados e organizados para exercer uma atividade sociointerativa, de modo a permitir aos interlocutores a apreensão de sentido, em decorrência da ativação de processos e estratégias de ordem cognitiva, e a ação de acordo com a situação e as práticas socioculturais de uso. Não são apenas formas, são atividades submetidas a critérios de êxito.

Por meio da exploração dos gêneros textuais é possível realizar um trabalho eficiente, partindo-se da discussão sobre relações sociais, identidades e formas de conhecimento, veiculadas através de textos em variadas circunstâncias de interação, de determinações

sócio históricas da interação autor-texto-contexto-leitor e da observação da variedade de possibilidades de organização textual. Assim, uma das metas dos professores tem sido realizar um trabalho consistente com foco no uso da LE a partir da exploração de gêneros textuais.

Embora essa meta seja um dos principais desafios para professores, estudiosos e teóricos da Linguística Aplicada, é de se estranhar que, nos livros didáticos de Língua Estrangeira, ainda seja inexpressiva a exploração da diversidade de gêneros textuais que circulam socialmente. Apesar de haver certa diversidade de gêneros nas atuais obras de ensino de LE, ainda é embrionária a abordagem que promove a exploração de aspectos multidimensionais dos textos, ou seja, aspectos que envolvem língua, cultura, comunicação e consciência de linguagem. No que se refere aos livros especificamente voltados para o ensino de Português como Língua Estrangeira (PLE) atualmente disponíveis no mercado, constata-se que são poucas as obras didáticas que investem em atividades fundamentadas em gêneros textuais. Observada essa lacuna, nosso objetivo é levantar uma discussão relativa à importância do contato dos aprendizes de uma LE com gêneros textuais, diante da constatação de que falta, nos livros didáticos, um trabalho consistente com foco na constituição (natureza e delimitação) dos gêneros e nas esferas de uso da língua em que eles se realizam como atividades constitutivas de interação verbal.

## **O MANUAL DE LE: GÊNERO E SUPORTE TEXTUAL**

Os manuais de LE, além de serem um suporte textual, podem ser compreendidos como um gênero do discurso acadêmico resultado de um conjunto planejado e organizado de propostas didáticas pautadas em uma abordagem de ensino com a finalidade de sistematizar conhecimentos. Trata-se de um referencial didático-pedagógico para professores e alunos a serviço do aprimoramento das habilidades necessárias para que o aprendiz interaja, na língua alvo, com falantes dessa língua. É importante que esse material ofereça plenas condições para o aprendizado da língua alvo através de atividades que viabilizem a construção de sentido de modo que o aluno possa se familiarizar e explorar textos que circulam em diversos cenários onde essa língua é falada.

O livro didático de LE que se destina especificamente para o ensino de um idioma em ambiente escolar tem o papel idealizado de servir de apoio ou roteiro de trabalho. O livro didático deve atender as condições de êxito apresentadas em Maingueneau (2001), a saber: uma finalidade reconhecida, o estatuto de parceiros legítimos, o lugar e o momento legítimos, o suporte material e a organização textual.

Sua finalidade reconhecida é a de ensinar a língua e a produção de texto, criando condições para que quem não saiba, passe a saber a língua. O livro didático também atende a condição de estatuto de parceiros legítimos porque ele envolve alunos que dele

se utilizam, escolas que o adotam e professores que dele fazem um recurso pedagógico. Ele é direcionado a um trabalho de ensino-aprendizagem no qual um professor promove condições para a aquisição de um idioma e as lições, invariavelmente, pautam-se nos textos. Reconhecendo os textos como unidades diversas e empíricas de produção verbal, que realizam uma função comunicativa, defendemos, com Coutinho (2003: 109) que os textos

correspondem a 'ações de linguagem', a sua produção mobiliza as representações que o sujeito tem do contexto de acção e o seu conhecimento efetivo de *gêneros* – 'formas comunicativas' elaboradas pela actividade de operações precedentes e sincronicamente disponíveis.

Assim, os textos são instrumentos de aprendizagem de um idioma por se apresentarem tal como são circulam nas sociedades que fala esse idioma. Para a autora, o texto, enquanto sequência linguística, é inevitavelmente determinada em termos de produção ou de interpretação, por regulações de gênero, determinado por este, por sua vez, por um tipo de discurso. Todo e qualquer texto se inscreve num gênero que, de acordo com critérios predominantemente sociais, se adequa a uma situação comunicacional.

A ideia de inserir nos livros didáticos propostas de leitura e produção de texto com base em gêneros textuais, em princípio, favorece uma prática social de leitura de modo a permitir maior conhecimento da cultura da língua alvo e cria condições para a expressão verbal (oral ou escrita) do aprendiz. Ao ouvirem uma piada, uma entrevista, um debate, ao lerem tirinhas, charges, editoriais, artigos de opinião, cartazes, panfletos, folhetos, anúncios, dentre outros, os aprendizes estarão diante de textos autênticos, que têm características específicas, podendo ter linguagem exclusivamente verbal ou não verbal, podendo ser mistos de mais de uma forma de linguagem, todos com propósitos comunicativos estabelecidos.

Tomemos, como exemplo, uma tirinha como um texto misto de linguagem verbal e imagem, destinada a provocar uma reflexão crítica, com um tom de humor culturalmente marcado. Cabe ao aprendiz, diante desse gênero, ler palavra e imagem, observar as evidências, compreender os explícitos e implícitos textuais, para se pronunciar sobre o que leu. Cabe ao professor conduzir seus alunos a produzirem uma leitura abrangente que ultrapasse as fronteiras linguísticas e a estabelecerem comparações que lhes permitam conhecer as semelhanças e diferenças entre culturas. Para ilustrar, citamos uma tirinha da cartunista Laerte, cuja leitura recomendamos. Laerte publicou essa tirinha no jornal Folha de S. Paulo. Trata-se de um texto autêntico, composto de três quadrinhos. No primeiro quadrinho, vemos um homem de pé, diante de uma senhora sentada, separados por um balcão. A imagem e o texto verbal nos levam a concluir que se trata de um paciente, diante de uma secretária em um consultório médico. A secretária estende sua mão para lhe entregar um papel onde agendou a consulta e lhe diz: "Aqui está: consulta marcada para daqui a três meses." No segundo quadrinho, o homem argumenta que, até lá, isso que

tem já terá passado. No terceiro quadrinho, a secretária rasga em pedacinhos o papel do agendamento e comenta: “- Ótimo.”

Essa tirinha refere-se a uma prática comum no Brasil: a de se agendar consultas médicas com grande antecedência. Além dos termos “aqui”, “daqui a três meses”, “até lá”, “isso” que são rica fonte de aprendizado de formas linguísticas, temos, nesse texto, a cena em que se contrastam a insatisfação do paciente e a satisfação da secretária. No desfecho, a ação da personagem ultrapassa a resposta dada. No final do diálogo, ao afirmar “ótimo”, o que a secretária estaria dizendo? Essa fala pode demonstrar seu sentimento de alegria pelo fato de o paciente, no futuro, não precisar mais da consulta e, ao mesmo tempo, evidencia que a secretária não se importa com os sintomas que conduziram o paciente a procurar um médico. O que queremos demonstrar é que mais do que veículo de ampliação de conhecimento linguístico, a exploração desse gênero exige o compartilhamento de experiências. Em quantos países, é comum o descaso com a saúde? Como são agendadas as consultas nos diferentes países? Quais seriam as possíveis reações dos aprendizes, caso eles se colocassem em lugar desse homem? Essas são apenas algumas questões com que o professor pode conduzir o trabalho com aspectos culturais, a partir dessa tirinha. O gênero textual serve de instrumento para que sejam trocadas experiências sobre o fato acontecido e para promover debate sobre ações, situações que geram sentimentos, dentre várias outras perguntas que podem surgir e que favorecem o foco no uso da LE.

Evidentemente, há nos livros didáticos o propósito de uma escolarização dos conteúdos, porque esse é um suporte de gêneros voltado para uma didatização que é necessária. Mas, essa didatização não precisa estar distante da realidade e cabe ao professor estabelecer uma ponte que une e aproxima o conteúdo a ser ministrado com a prática social real do uso da língua. Sabemos que há um desejo de se trabalhar com os gêneros de textos, mas a exploração dos aspectos funcionais dos gêneros presentes nas obras de PLE ainda é precária, mesmo em edições recentes em que está evidente a tentativa de se explorar os gêneros textuais.

## **OS GÊNEROS TEXTUAIS E O ENSINO DE LE: O QUE PODE E DEVE MUDAR?**

A inserção de variados gêneros de texto na didática de línguas é necessária para o acesso às diversas as práticas sociais da cultura da língua aprendida. Considerando-se o gênero uma ação social, é preciso preparar o aluno para desenvolver habilidades de leitura que envolve a compreensão dos modos de produção dos diferentes gêneros de textos. Por meio dos gêneros, o aprendiz pode compreender o funcionamento sócio interativo das comunidades discursivas e as formas da língua em uso. Daí a proposta de se trabalhar com textos de jornal, de revista, publicitários, epistolares, opinativos, etc. Mas não basta que o professor leve essa diversidade para as aulas de português, sem haver um planejamento prévio. É preciso que sejam analisados os potenciais dos gêneros e as atividades propostas para o trabalho com esses diversos gêneros. Conforme afirma Júdice (2007, p.1)

Na atualidade, com a entrada na sala de aula de MD [material didático] elaborado em suporte impresso, sonoro, eletrônico etc., multiplicaram-se os gêneros com que os aprendizes estabelecem contato, muitas vezes sem implicar por parte do professor uma reflexão sobre a especificidade de cada um deles e sobre as abordagens que seriam proveitosas para dar oportunidades ao estudante de ampliar suas possibilidades de ler, de dizer e de se dizer na língua-alvo.

A abordagem do ensino de LE através do gênero como um recurso para uma melhor compreensão dos aspectos intelectuais e esquemáticos que contribuem para que um determinado discurso aconteça em sua prática, proposta por Swales (1990), tem como meta principal capacitar os aprendizes de LE a competir tanto em suas áreas como no mercado de trabalho, em igualdade de condições com falantes nativos da língua alvo. Para Swales (1990), os gêneros textuais têm base em rituais comunicativos de um grupo de interactores, por ele definido como comunidade comunicativa. Os gêneros podem ser identificados a partir do objetivo que trazem explícita ou implicitamente, pela forma e pelo posicionamento, já que, segundo esse autor, o gênero compreende uma classe de eventos comunicativos cujos exemplares compartilham os mesmos propósitos comunicativos. Esses propósitos são reconhecidos pela comunidade discursiva e constituem o conjunto de razões “que moldam a estrutura esquemática do discurso e influenciam e limitam a escolha de conteúdo e de estilo” (SWALES, 1990, p.58). E o que pretende um professor de LE? Nada mais, nada menos que seu aluno participe como membro ativo em uma comunidade discursiva, ou seja, insira-se nas redes sócio retóricas que se formam mediante certos objetivos, dominando razoavelmente os gêneros que essa comunidade detém.

Esse conceito de gênero privilegia o caráter e o propósito comunicativo de uma situação, suas convenções e regras linguísticas e discursivas compartilhadas pela comunidade discursiva que convive, atua e interage em uma dada situação, dominando gêneros do discurso articulado e intencionado (a quem se destina: público-alvo) por ela mesma. Uma vez configuradas as expectativas, uma manifestação genérica pode ser considerada como prototípica pela comunidade geradora. Levantar uma manifestação textual (oral ou escrita) como um gênero, então, consiste em levantar as características socioculturais e linguísticas que regulam a forma, o conteúdo e as escolhas léxico-gramaticais que o compõem e que são desempenhadas por uma comunidade discursiva específica, identificada e descrita. Assim, as comunidades discursivas apresentam um conjunto de propósitos reconhecíveis e mecanismos de intercomunicação entre os seus membros, utilizando uma seleção de gêneros em evolução tanto para o avanço do conjunto de propósitos como para a legitimação dos mecanismos participativos que são essenciais no trabalho do professor voltado para o ensino da língua em uso.

Não podemos negligenciar que uma turma de aprendizes de LE ignore a função social dos textos no contexto da língua alvo e que seja instigada a realizar uma tarefa de produção oral ou escrita, baseada na aplicabilidade social desse gênero. Devemos

investir na exploração das características funcionais dos gêneros, além de explorar as formas linguísticas e as possibilidades de variações existentes, ou seja, podemos conduzir os aprendizes a perceberem maneiras diferentes de organizar o texto, mantendo-se o propósito comunicativo, naturalmente aceito por uma determinada comunidade discursiva. Na abertura do capítulo 3 do livro didático “Estação Brasil: português para estrangeiros”, por exemplo, o aluno é convidado a observar esta charge de Miguel Paiva:



Miguel Paiva. *O Estado de S. Paulo*, 5 out.1988.

Fonte: BIZON, Ana Cecília e PATROCÍNIO, Elizabeth Fontão. *Estação Brasil: Português para Estrangeiros*. Campinas: Átomo, 2017. p.68.

A discussão levantada nessa charge, publicada logo após a promulgação da Constituição de 1988, faz referência ao conjunto de direitos sociais, como direito à educação, ao trabalho e à proteção à maternidade e à infância. Ela enfoca questões relacionadas à cidadania, tema da unidade da obra citada. Na seção “Soltando o verbo”, o aluno é levado a comentar a charge, a interpretá-la, considerando os elementos verbais e os não verbais que compõem o texto. Ele é conduzido a refletir sobre a pertinência das imagens aos temas abordados e a estabelecer relação entre o que foi discutido a partir dessa charge e a situação de seu país quanto aos mesmos tópicos abordados. Trata-se de uma abordagem que explora o gênero textual em sua dimensão interacionista.

Outro exemplo está na seção *Bate-papo* da unidade 2 do livro didático “Terra Brasil”, há um trecho de um texto de divulgação sobre um manifesto contra a propaganda de bebidas alcoólicas. Antes de ter acesso ao manifesto propriamente dito, o aprendiz lê um fragmento que introduz o manifesto e é convidado a conversar sobre o assunto. Após um debate sobre o tema, ele é conduzido a acessar o site em que está presente o manifesto lançado pelo Conselho Regional de Medicina de São Paulo.

## Bate-papo

É conversando que a gente se entende...



O alcoolismo constitui, hoje, grave problema de saúde pública no Brasil, com o agravamento de o jovem, especialmente o adolescente, ser estimulado quotidianamente pela enganosa publicidade das bebidas alcoólicas que predomina na mídia.

O Conselho Regional de Medicina de São Paulo lançou o manifesto a favor da proibição da propaganda de cervejas e outras bebidas alcoólicas, denominado “Propaganda sem Bebida”.

- O problema do alcoolismo é um problema do Brasil? Do seu país?
- Existe solução para esse problema?
- Que sugestões você tem para diminuir ou resolver esse problema?
- Que outros problemas sociais você observa no Brasil e no seu país?
- Que imagem você acha que os estrangeiros têm de seu país? Você gostaria que essa imagem fosse diferente? Justifique.

Fonte: DELL’ISOLA, R. e DE ALMEIDA, A. *Terra Brasil: curso de língua e cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 52.

O bate-papo é uma forma de o aprendiz se expressar oralmente e ativar conhecimentos prévios sobre o tema em discussão. As perguntas propostas não se limitam ao assunto central, fazem projeções para outros debates acerca das diferenças e semelhanças culturais. Em contato com o manifesto, o aprendiz de PLE tem a oportunidade de observar como se caracteriza esse gênero. Não basta entender que um manifesto é a revelação do pensamento de uma pessoa ou de um grupo de pessoas a respeito de um assunto de interesse geral ou de qualquer natureza: social, política, cultural, religiosa, entre outras. É preciso que ele compreenda uma maneira pela qual determinada comunidade discursiva denuncia à sociedade a existência de um problema que ainda não é de conhecimento da população, como se faz um alerta sobre a possibilidade de uma situação problemática vir ocorrer.

Ainda que este gênero não possua uma estrutura rígida, ele contém alguns elementos essenciais: um título capaz de invocar a atenção do público e ao mesmo tempo informar de que trata o texto; a identificação do problema; análise dos argumentos e do problema que justificam o ponto de vista do autor, local e data; e, por fim, as assinaturas do(s) autor(es) do manifesto ou simpatizantes da causa. A linguagem do manifesto varia

em concordância com alguns fatores, entre eles, quem é o autor, a que ou a quem se dirige e em que veículo circula. Em grande parte, quando circulado nos meios de comunicação de grande alcance, o manifesto encontra-se na norma padrão da língua. Essa variação vai ao encontro da ideia de que nossas ações linguísticas cotidianas orientam-se por um conjunto de fatores que atuam no contexto situacional. Faz-nos pensar também que, no plano do ensino-aprendizagem de produção textual, equivale a dizer que o conhecimento e o domínio dos diferentes tipos de gêneros textuais, por parte do aluno, não apenas o prepara para eventuais práticas linguísticas, mas também lhe amplia a compreensão de realidade, ao mesmo tempo em que lhe aponta formas concretas de participação social como cidadão.

Os gêneros textuais, segundo Marcuschi (2002), referem-se aos textos materializados que encontramos em nossa vida diária e apresentam características sócio comunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica. Tendo em vista que gêneros textuais realizam-se em situações discursivas, é de se estranhar que muitos livros didáticos destinados ao ensino de língua estrangeira ainda não explorem importantes aspectos comunicativos inerentes aos gêneros. O que muda é considerar os gêneros como ações sociais. Sendo interdependentes a materialidade linguística e o processo discursivo, o ensino de LE volta-se para práticas verbais veiculadas sempre por meio de gêneros textuais. Esses gêneros são construções sociais que vinculam a produção da linguagem ao contexto sócio histórico em um momento de interlocução. Em função disso, qualquer que seja a prática (oral, escrita, auditiva, leitora), ela deve ser contextualizada e isso envolve gênero e condições de produção textuais.

## **ATIVIDADES DE EXPLORAÇÃO DOS GÊNEROS TEXTUAIS: QUAL É O FOCO?**

Verifica-se a necessidade de expor o aprendiz de uma LE a uma diversidade de gêneros textuais. Não basta inserir grande quantidade de gêneros textuais nos LDs de LE, pois com isso, certamente, perdem-se os propósitos fundamentais da presença desses textos que é o aprendizado da LE. No afã desenfreado de utilizá-los, constata-se falta de estabelecimento prévio de objetivos a serem alcançados, a partir da leitura de cada texto selecionado. Em geral, não se exploram as características que cada gênero oferece associadas e nem ao menos se esclarecem as possibilidades oferecidas pelos textos com que se pretende trabalhar em sala de aula. Isso resulta em muitas propostas inexpressivas ou na introdução de textos completamente dispensáveis. Considerando o aspecto sociocomunicativo dos gêneros textuais, sua eficiente utilização é de extrema importância para o processo de aprendizagem de uma língua, seja ela materna, seja ela estrangeira.

O trabalho com gêneros nos manuais de PLE continua extremamente formalista, revelando despreparo dos autores em conduzir a exploração das condições de produção e das instâncias enunciativas em que os gêneros são produzidos e praticados. Além disso,

observa-se relativa desconsideração dos propósitos comunicativos dos gêneros presentes nesses materiais destinados ao ensino de PLE.

Bazerman (1994: 81) assume a perspectiva de gênero como ação social e sustenta que “uma forma textual que não é reconhecida como sendo de um tipo, tendo determinada força, não teria status nem valor social como gênero. Um gênero existe apenas na medida em que seus usuários o reconhecem e o distinguem”. A partir dessa abordagem, é possível focalizar os gêneros como ações retóricas tipificadas. De certa forma, há um reconhecimento de regularidades. Por exemplo, a leitura de uma notícia jornalística exige que o aprendiz de uma LE observe o caráter informativo do texto, busque respostas às questões “o quê?”, “quando?”, “onde?”, “quem?”; procure identificar o *porquê*, o *como*, e prever “e daí?”, além de perceber que a notícia filtra e molda realidades cotidianas, por meio de suas representações. Esse gênero textual caracteriza-se por fazer saber aquilo que aconteceu em um tempo recente ou não e pode ser tipificado como um registro de fatos sem opinião. A exatidão é tida como o elemento-chave da notícia. Assim, a compreensão desses aspectos estruturais de uma notícia típica favorece a compreensão da leitura desse texto (oral ou escrito) e a produção escrita do aprendiz. Falta, nos manuais didáticos de PLE, focalizar as características elementares de determinados gêneros que contribuem positivamente para a produção textual do aprendiz.

O desempenho dos aprendizes exige considerar a diversidade de situações comunicativas em que se observa a orientação para a informação, com vistas a se levantar tanto seu sentido como sua função ou finalidade que, associados ao propósito comunicativo, confere especificidade à organização da ação verbal na interação linguística.

Acreditamos que o aprendizado de uma LE por meio da devida exploração dos gêneros de texto favorece a qualidade da leitura, da compreensão auditiva e da expressão escrita ou oral do aprendiz de uma LE, que estará apto a respeitar regras socialmente estabelecidas para o uso linguístico em circunstâncias específicas de produção textual, no que se refere à seleção adequada do modo de apresentação do discurso e da forma mais apropriada de empregar a LE aprendida.

## REFERÊNCIAS

BAZERMAN, C. Prefácio a BLYLER, N. R., THRALLS, C., eds. **Professional communication: the social perspective**. London: SAGE Publications, 1994, p. VII-VIII.

\_\_\_\_\_. **Gêneros textuais, tipificação e interação**. São Paulo: Cortez, 2005.

BIZON, Ana Cecília e PATROCÍNIO, Elizabeth Fontão. **Estação Brasil: Português para Estrangeiros**. Campinas: Átomo, 2017.

COUTINHO, M. A. **Texto(s) e competência textual**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian- FCT, 2003.

COUTINHO, M. A. Dos gêneros de texto à gramática. **Delta** vol.28, n.1, 2012, pp. 27-50. ISSN 0102-4450. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-44502012000100002>.

DIAS, R. e DELL'ISOLA, Regina (Orgs.) **Gêneros textuais**: teoria e prática de Ensino de LE. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2012.

DELL'ISOLA, Regina L.P. **O sentido das palavras na interação leitor-texto**. Belo Horizonte: FaleUFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. Linguística textual e gênero de textos. In: CAPISTRANO Junior, R, LINS, M. P. e ELIAS, Vanda Maria (Orgs.) **Linguística textual**: diálogos interdisciplinares. São Paulo: Labrador, 2017.

DELL'ISOLA, Regina e DE ALMEIDA, Aparecida. **Terra Brasil**: curso de língua e cultura. Belo Horizonte: EditoraUFMG, 2008.

JÚDICE, N. Textos verbais e não verbais no ensino e avaliação de português como língua estrangeira. (Texto, cedido pela autora, apresentado em Congresso promovido pela ABRALIN em 2007).

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2001.

MARCUSCHI, Luiz A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Ângela P. **Gêneros Textuais e Ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p. 17-36

MIRANDA, F. **Textos e gêneros em diálogo uma abordagem linguística da intertextualização**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Fundação para Ciência e Tecnologia, 2010.

SWALES, J. M. **Genre analysis**: English in academic and research settings. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

\_\_\_\_\_. Genre and engagement, **Revue Belge de Philologie et d'histoire**. Vol. 71, p. 687-698. 1993.

\_\_\_\_\_. **Other floors, other voices**: a textography of a small university building. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 1998.

# CAPÍTULO 10

## ANÁLISE COMPARATIVA DE EDITORIAIS NOS JORNAIS FOLHA DE S.PAULO E ESTADO DE S. PAULO

*Data de aceite: 26/04/2021*

*Data de submissão: 26/03/2021*

**Verônica Mendes de Oliveira**

Universidade de Taubaté  
Taubaté – SP

<http://lattes.cnpq.br/9247994833255015>

**RESUMO:** Esta pesquisa analisa o discurso ideológico de editoriais publicados nos jornais Folha de S.Paulo e O Estado de S. Paulo em 2018. Pretende-se verificar de que forma cada veículo expressa sua opinião por meio dos editoriais, considerando as marcas linguísticas e as abordagens adotadas. A partir daí, espera-se relacionar esse posicionamento à linha ideológica e aos interesses mercadológicos de cada veículo. Para realizar este trabalho, tomou-se como base as teorias de gêneros discursivos de Bakhtin (2003), além de estudos acerca da análise de editoriais. O corpus utilizado foi composto por quatro editoriais publicados no mês de setembro de 2018 e a análise foi dividida em pares, de acordo com o tema abordado nos textos. Espera-se que esse trabalho possa contribuir para ressaltar a importância de uma leitura crítica de exemplares desse gênero, de maneira que o leitor considere também as implicações externas relativas ao texto.

**PALAVRAS-CHAVE:** Editorial, jornal, gênero discursivo.

### COMPARATIVE ANALYSIS OF EDITORIALS IN THE NEWSPAPERS FOLHA DE S.PAULO AND ESTADO DE S. PAULO

**ABSTRACT:** This research analyzes the ideological discourse of editorials published in the newspapers Folha de S.Paulo and O Estado de S. Paulo in 2018. It is intended to verify how each vehicle expresses its opinion through the editorials, considering the linguistic and the approaches adopted. It is also expected to relate this position to the ideological line and the market interests of each vehicle. In order to carry out this work, the theories of discursive genres of Bakhtin (2003), as well as studies about the analysis of editorials were taken as base. The corpus was composed of four editorials published in the month of September 2018 and the analysis was divided into pairs, according to the topic addressed in the texts. It is hoped that this work may contribute to emphasize the importance of a critical reading of this genre, so that the reader also considers the external implications related to the text.

**KEYWORDS:** Editorial, journal, discursive genre.

## 1 | INTRODUÇÃO

Esta pesquisa visa analisar as marcas discursivas e ideológicas presentes em quatro editoriais publicados nos jornais Folha de S.Paulo e O Estado de S. Paulo em 2018. Para tanto, considerou-se que o gênero editorial, em geral, ao expressar a opinião do jornal, reproduz discursos inerentes ao contexto sócio-histórico

em que estão inseridos, bem como atende aos interesses mercadológicos de cada veículo.

O gênero editorial se destaca por seu caráter jornalístico e, portanto, presente no cotidiano dos cidadãos em geral. Além disso, diferentemente de outros gêneros dessa esfera, o editorial apresenta não apenas a informatividade como também um posicionamento representativo da ideologia do jornal que o publica. Assim, destaca-se a necessidade, por parte do leitor, de tecer uma leitura crítica deste gênero, de modo a identificar os implícitos presentes no discurso que traduzem interesses mercadológicos e ideológicos do veículo midiático.

Dessa forma, o objetivo desta pesquisa é verificar de que forma cada veículo expressa sua opinião por meio dos editoriais, considerando as marcas linguísticas e as abordagens adotadas nesses textos. A partir daí, pretende-se relacionar esse posicionamento à linha ideológica e aos interesses mercadológicos de cada veículo. Com base nisso, espera-se que esse trabalho possa contribuir também para ressaltar a importância de uma leitura crítica de exemplares desse gênero, de maneira que o leitor considere também as implicações externas relativas ao texto.

A escolha dos jornais Folha de S.Paulo e O Estado de S. Paulo se justifica pela ampla circulação desses veículos no país. Ademais, levou-se em consideração o fato desses dois jornais possuírem, tradicionalmente, posturas ideológicas distintas, sendo a Folha considerada, pelo senso comum, como mais “centrista”, enquanto o Estado é visto como mais “conservador”. (OLIVEIRA, 2004, p.102).

Para realizar este trabalho, tomou-se como base as teorias bakhtinianas de gêneros discursivos, além de outros estudos baseados na análise de editoriais. O corpus utilizado foi composto por quatro editoriais publicados no mês de setembro de 2018 - dois deles na Folha de S.Paulo e outros dois no Estado de S. Paulo. Os textos foram disponibilizados nos *sites* dos referidos jornais. A análise foi dividida em pares, de acordo com o tema abordado nos editoriais, para verificar de que forma cada veículo se posicionou em relação a um mesmo assunto.

## 2 | O GÊNERO EDITORIAL

Com base nas teorias de Bakhtin (2003), considera-se, inicialmente, que os gêneros do discurso são tipos relativamente estáveis de enunciados, inseridos nas práticas sociais. Destaca-se, de antemão, que todos os enunciados produzidos (sejam eles verbais ou escritos) dialogam, de alguma forma, com enunciados anteriores. Da mesma forma, o enunciado abre espaço para respostas futuras, que podem ser imediatas ou aparecerem tempos depois. Assim, tem-se uma cadeia discursiva: um enunciado oferece uma resposta a outro precedente e, simultaneamente, pressupõe uma nova resposta vinda de um interlocutor futuro. É nesse contexto que se apoia o conceito de dialogismo.

Assim, pode-se considerar que a comunicação (verbal ou não verbal) sempre será dialógica, uma vez que o enunciatário - isto é, aquele que “recebe” o enunciado - sempre

responderá ao que foi dito. Essa resposta pode ser verbal, gestual, falada, escrita ou até mesmo interna (caso o enunciatário não a expresse publicamente, embora reflita sobre ela), mas certamente ela será produzida. Sempre haverá algum tipo de interação entre enunciatário e enunciado.

Ainda segundo essa teoria, toda forma de comunicação é um enunciado. Cada enunciado, por sua vez, é único e não se repete, uma vez que, mesmo sendo idêntico a outro, ele reflete a individualidade de seu enunciador. Simultaneamente, o enunciado depende também do interlocutor, porque é ele quem oferece completude a essa relação, com seu ato responsivo.

Nesse sentido, cada gênero seria caracterizado por, pelo menos, três dimensões: o conteúdo temático (as informações trazidas pelo enunciado), a forma composicional (a estrutura que o texto adota para atender às finalidades comunicativas) e o estilo (as configurações discursivas, linguísticas e textuais). O atendimento a essas três esferas, de forma sistematizada, promoveria a configuração de um enunciado em um determinado gênero - por esse motivo, diz-se que os gêneros são “relativamente estáveis”, cumprindo diferentes funções comunicacionais:

Em cada campo existem e são empregados gêneros que correspondem às condições específicas de dado campo; é a esses gêneros que correspondem determinados estilos. Uma determinada função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis. (BAKHTIN, 2003, p.266)

Pode-se ainda considerar que a língua é carregada de ideologias, uma vez que ela acompanha as evoluções sociais. Conforme a forma de reação dos indivíduos diante do enunciado muda, seus valores passam a ser outros e isso se reflete na linguagem, evidenciando seu caráter dialógico. Nesse sentido, o discurso carrega não só as marcas verbais deixadas no enunciado, como também marcas da enunciação de um sujeito e seu contexto. É preciso analisar esse contexto, portanto, para que o enunciado seja plenamente compreendido.

A partir dessa questão do contexto, destaca-se que o diálogo, para Bakhtin, acontece em todo tipo de comunicação (verbal ou não, face a face ou não), não se limitando apenas à alternância de vozes face a face - denominada como gênero do discurso primário. Esse gênero primário se caracteriza pelas comunicações verbais espontâneas, ou seja, o diálogo imediato. Nesse caso, a linguagem oral já carrega consigo o contexto comunicacional. O gênero secundário, por outro lado, apresenta uma situação comunicacional mais complexa, principalmente na modalidade escrita.

Quando escreve, o autor possui um interlocutor em mente, mesmo que este não seja *um* indivíduo em específico. Esse interlocutor é denominado leitor presumido e com

ele o autor estabelece relações dialógicas. Na linguagem escrita, porém, essas relações acontecem de forma distinta da interação face a face, afinal, não há um diálogo espontâneo - ou seja, não é possível que o leitor converse de imediato com o autor e saiba exatamente no que ele estava pensando quando redigiu o texto. Dessa forma, como já referido, é preciso que haja no texto uma contextualização prévia desse enunciado para que o interlocutor possa compreendê-lo.

Baseado na teoria bakhtiniana, Alves Filho (2006) afirma que os editoriais constituem, efetivamente, um gênero discursivo. Isso porque eles possuem relativa estabilidade no que tange a estilo, tema e forma composicional. Além disso, eles fazem parte de uma esfera social de comunicação - a atividade jornalística - e, neste contexto, permitem a alternância entre os sujeitos envolvidos - o jornal e seus leitores. Por fim, os editoriais possuem também uma autoria pré-configurada, caracterizada por Alves Filho como “autoria institucional”, ou seja, sustentada pelo jornal como um todo (e não assinada por um profissional em específico, como no artigo de opinião, por exemplo).

Em relação às características constituintes do gênero editorial, Alves Filho (2006) enumera as seguintes:

- a) Impessoalização – o texto é narrado não em primeira pessoa do singular, mas em terceira pessoa, assim como em boa parte dos gêneros jornalísticos. Ou seja, apesar de seu caráter opinativo, o editorial exprime marcas linguísticas que se aproximam da impessoalidade e objetividade;
- b) Institucionalização - o texto representa uma instituição ou empresa, a qual assume a responsabilidade pelo ponto de vista expresso;
- c) A ausência de assinatura individual;
- d) Uso da variedade padrão de linguagem;
- e) Interação entre a instituição e os indivíduos leitores;
- f) Coerência enunciativa - o ponto de vista expresso pelo editorial deve estar de acordo com a linha ideológica sustentada pelo veículo;
- g) Ineditismo - em geral, cada exemplar de editorial é publicado uma única vez e em um único jornal.

Dentre essas características, Zavam (2009) destaca a questão da institucionalização, isto é, da representatividade da “opinião da empresa”. A autora aponta que há, invariavelmente, interesses financeiros atrelados a defesa de determinado ponto de vista:

[...] desde que o jornalismo virou atividade comercial, fonte de lucro e consequentemente de poder, o editorial deixou de representar a voz do dono e passou a representar a defesa de interesses de setores empresariais e financeiros. Continua sendo expressão de opinião, mas a opinião das forças que os mantêm. (ZAVAM, 2009, p. 131)

Nesse sentido, ao se analisar o discurso de opinião contido no editorial, verifica-se a necessidade de associá-lo também à visão de mundo e aos valores sustentados pelo veículo de informação que o publica. Esses valores caracterizam a chamada linha ideológica do jornal, ou seja, a ideologia que o veículo defende tradicionalmente, expresso, por vezes, em documentos divulgados ao público, como no caso da Folha de S.Paulo e do Estado de S. Paulo.

## **2.1 A folha de S.Paulo**

Conforme sua página na internet, o jornal Folha de S.Paulo é mantido pelo conglomerado brasileiro Grupo Folha, que mantém também portais de notícias, o instituto de pesquisa Datafolha, uma editora, uma agência de notícias, gráficas e transportadoras. O grupo iniciou suas atividades em 1921, em São Paulo, com o jornal “Folha da Noite”. Posteriormente, surgiram a “Folha da Manhã” (1925) e “Folha da Tarde” (1949). Em 1960, as três publicações se fundiram na Folha de S.Paulo.

### *2.1.1 Perfil do público*

Com base em pesquisa feita pelo IBOPE em 2017, a Folha divulgou o perfil de seu público na grande São Paulo (região em que o jornal é editado). De acordo com esses dados, dos 1.731.000 leitores da versão impressa do jornal, 53% são do sexo feminino. Quanto à classe econômica, 28% dos leitores classificam-se como classe A, 25% como classe B e 40% como classe C. As faixas etárias com maior participação são dos 25 a 34 anos (20%) e dos 35 a 44 anos (19%).

Grande São Paulo

Dos 1.731.000 leitores do jornal Folha de S.Paulo - (Grande São Paulo):

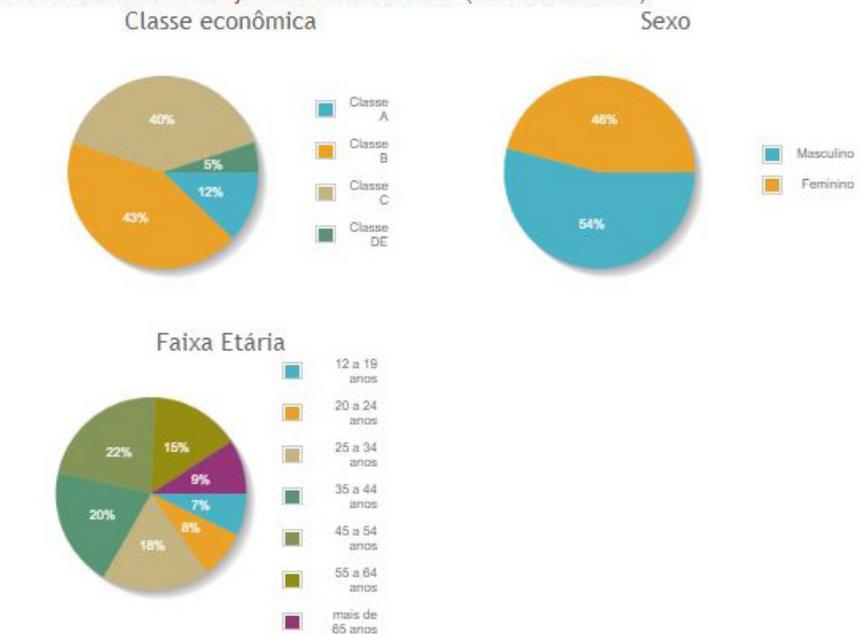


Figura 1: Gráfico de perfil dos leitores da Folha de S.Paulo (FOLHA DE S.PAULO, 2018)

### 2.1.2 Linha editorial e ideológica

Desde 1981, a Folha elabora projetos editoriais para nortear o trabalho dos profissionais da empresa. O documento original passou por reestruturações ao longo do tempo, que buscaram adequá-lo conforme o contexto sócio-político. Na primeira versão desse projeto, a Folha define sua premissa como “um jornalismo crítico, apartidário e pluralista”. Entretanto, recentemente, o jornal alega que suas atividades não devem se resumir a esses três ideais, posto que, como a imparcialidade total é mera utopia, a mídia deve, também, defender suas próprias convicções.

É necessário que o jornal, sem discriminar opiniões diversas das que adota (e, ao contrário, estimulando polêmicas com elas), tenha as suas próprias convicções sobre os fatos e os problemas. Elas é que transformam o jornal em um ser ativo, com uma identidade visível e um certo papel a desempenhar. (FOLHA DE S.PAULO)

Analisando o teor de suas publicações ao longo do tempo, percebe-se que a Folha posicionou-se contrária a sucessivos governos, desde Geisel até Temer, independentemente do viés político (“direita” ou “esquerda”). Como exemplo, destaca-se o ocorrido na época do

governo Collor, quando o editor Otávio Frias Filho e outros três profissionais do jornal foram processados pelo presidente, sob acusação de irregularidades na cobrança de anunciantes. (FOLHA, 2016). Pouco tempo depois, o jornal sugeriu abertamente o impeachment do governante. Mais recentemente, em 2009, a Folha divulgou uma suposta ficha policial de Dilma Rousseff, na época pré-candidata à presidência. Após ser alvo de críticas, o jornal fez uma retratação afirmando que “não pode ser assegurada bem como não pode ser descartada” a veracidade do documento divulgado. (FOLHA, 2009)

## **2.2 O estado de S. Paulo**

Conforme consta em seu site, o Estado de S. Paulo (popularmente conhecido como Estadão) foi fundado em 1875, com o título “A Província de S. Paulo”, ainda sob o regime monárquico. O jornal só adotou o nome atual em 1890. A publicação considera-se “pioneira em venda avulsa” - isso porque, no início de suas atividades, o Estado implantou um novo sistema de distribuição, com um divulgador saindo a cavalo pelas ruas e anunciando as notícias do dia. Ao longo do tempo, o jornal criou diferentes serviços, formando, assim, o Grupo Estado - composto, além do jornal, por portais, agências de notícias e rádios.

### *2.2.1 Perfil do público*

Segundo pesquisa do instituto Ipsos em 2013, o Estadão considera seu total semanal de leitores na Grande São Paulo (região em que o jornal é editado) como estimado em 1.016.000. Desses, 56% são do sexo masculino. 21% pertencem à classe A, 59% à classe B e 19% à classe C. As faixas etárias com maior participação são dos 25 a 34 anos (22%) e dos 35 a 44 anos (21%).

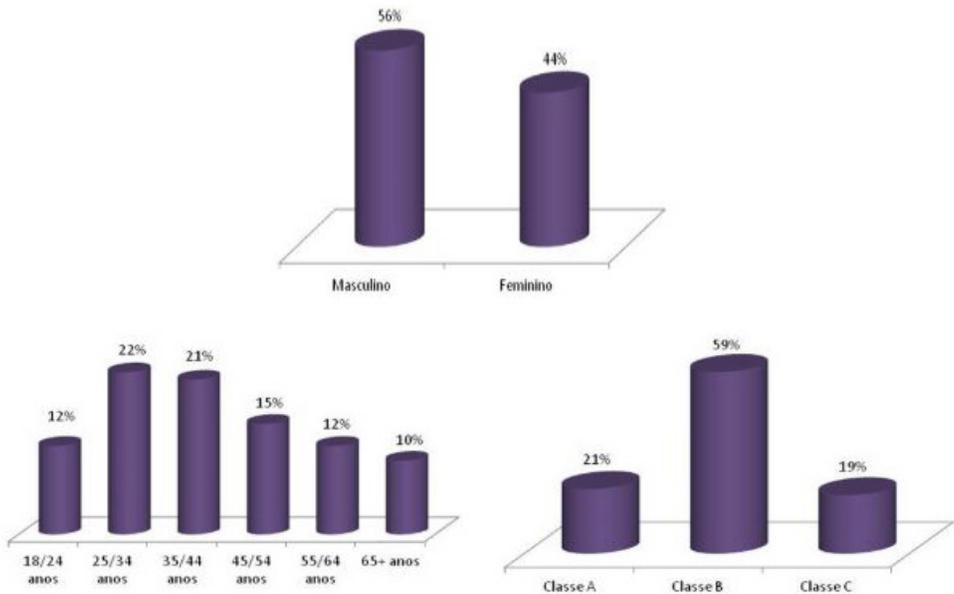


Figura 2: Gráfico de perfil dos leitores do Estado de S. Paulo (O ESTADO DE S. PAULO, 2018)

### 2.2.2 Linha editorial e ideológica

Em seu código de ética, disponibilizado no site do jornal, *O Estado* declara defender “o sistema democrático de governo, a livre iniciativa, a economia de mercado e um Estado comprometido com um país economicamente forte e socialmente justo” (O ESTADO DE S. PAULO).

O jornal afirma que “nasceu com princípios republicanos e abolicionistas”, adotando, portanto, uma posição liberal perante à monarquia. Segundo Guilherme (2018), após a proclamação da República, o jornal passou a apoiar a república oligárquica e a ideologia positivista. Já na década de 1930, durante o governo Vargas, o *Estado* posicionava-se contra o comunismo, classificando-o como “ameaça à estrutura social do país”. A partir daí, o periódico passou a adotar uma linha ideológica conservadora e contrária a ideais populistas, em diferentes épocas, tecendo críticas expressivas aos governos JK, João Goulart e Lula:

O compartilhamento de valores ideológicos que converteu o Estadão em aliado da UDN, dos militares e de Collor, o faz hoje aliado do PSDB e do governo Michel Temer. É possível afirmar que o jornal sempre se colocou contra as pautas progressistas, estejam elas simbolizadas por Vargas, Jango, Lula ou qualquer outro político, movimento social ou partido de esquerda. Os mesmos eixos temáticos de ameaça populista e corrupção foram usados de forma sistemática para pressionar e desestabilizar os governos Vargas, Jango, Lula e Dilma. (GUILHERME, 2018, p. 220)

### 3 | METODOLOGIA DE PESQUISA

A fim de verificar de que forma o discurso ideológico se constitui no gênero editorial nos jornais Folha e Estadão, foi selecionado para análise um corpus constituído por quatro exemplares do gênero. Os textos estão disponíveis nos *sites* dos jornais escolhidos.

O corpus no qual essa análise se baseia é constituído por quatro editoriais publicados nos jornais supracitados em de setembro de 2018: “Museu de cinzas” (Folha de S. Paulo), “Os donos do incêndio” (O Estado de S. Paulo), “Após a facada” (Folha de S. Paulo) e “Defesa eloquente da democracia” (O Estado de S. Paulo). A análise foi dividida em pares, de modo que cada par de editoriais versa sobre um mesmo tema: o incêndio no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, e o atentado ao então candidato à presidência da República Jair Bolsonaro.

Com base nesse material, verificou-se de que forma cada veículo se posicionou em relação a um mesmo assunto. Para tanto, considerou-se as marcas linguísticas utilizadas e a abordagem adotada, isto é, quais aspectos foram destacados pelo autor texto para discorrer sobre os fatos. Por fim, observou-se a articulação entre esses fatores e a linha ideológica e editorial de cada jornal, bem como possíveis interesses mercadológicos.

### 4 | ANÁLISE COMPARATIVA DE EDITORIAIS

#### 4.1 “Museu de cinzas” e “Os donos do incêndio”

Os dois editoriais analisados neste tópico comentam sobre o incêndio no Museu Nacional no Rio de Janeiro. O primeiro texto foi publicado pela Folha no dia 4 de setembro de 2018. Já o texto do Estadão foi veiculado no dia seguinte. Ambos lamentam o ocorrido e indicam a falta de recursos repassados ao museu como um dos fatores causadores do sinistro.

Os textos, porém, apresentam diferentes visões sobre o fato. A Folha traz uma foto e ressalta o prejuízo material acarretado pelo incêndio, enumerando itens do acervo destruídos pelo fogo. Em seguida, considera que o descaso com o museu provém de má-gestão há gerações. Afirma-se que houve um corte de recursos destinados ao museu, ligado à UFRJ; além disso, há um desinteresse geral na manutenção da instituição. Não são apontados “culpados” pelo ocorrido, ao contrário, define-se que ele é fruto de um descaso há muito tempo instaurado.

Já o Estado focaliza os possíveis “culpados” pelo problema, ideia expressa desde o título do texto. Não há menções ao acervo perdido. O editorial concentra-se em relacionar o sinistro ao descaso da administração atual da UFRJ, ressaltando que ela possui integrantes alinhados a partidos de esquerda (PSOL e PCdoB) - que, na opinião do jornal, defendem “uma ideologia excludente” e “avessa ao diálogo”. Diferentemente da Folha, o Estado afirma (com base em estatísticas sem fonte) que não houve corte de recursos

para a instituição - pelo contrário, a verba aumentou. No entanto, houve má gestão desse montante, administrado pela UFRJ. Por fim, o jornal ainda isenta o Governo Federal de responsabilidade pelo ocorrido.

#### **4.2 Após a facada” e “Defesa eloquente da democracia”**

Os editoriais analisados neste tópico foram publicados no dia 11 de setembro de 2018, sendo o primeiro veiculado pela Folha e o segundo, pelo Estado. Ambos têm como tema central o cenário pré-eleições presidenciais, logo após o atentado ao então candidato Jair Bolsonaro durante um comício em Juiz de Fora (MG). Os dois textos avaliam o ocorrido de forma negativa (a Folha considerou o atentado “abominável”, e o Estado, “um crime gravíssimo”) e, a partir dele, analisam o cenário pré-eleições.

No entanto, as abordagens apresentam significativas distinções. A Folha traz uma fotomontagem com os candidatos mais bem colocados nas pesquisas eleitorais e se atém a dados fornecidos pelo próprio Datafolha para atualizar o panorama das intenções de voto e afirmar que o atentado não representou impactos significativos nesse cenário - apesar de Bolsonaro liderar as pesquisas até então, o candidato não superaria nenhum concorrente no segundo turno. Não há críticas explícitas a um ou outro presidenciável; apenas comentários baseados nas estatísticas.

Por outro lado, o texto do Estadão parte do episódio do atentado para defender uma “campanha eleitoral pacífica e civilizada”. Na visão do jornal, o ocorrido teve impacto significativo no clima relativamente respeitoso instaurado no debate entre presidenciáveis (realizado pelo próprio jornal, em parceria com a TV Gazeta). O Estado avalia positivamente esse clima, alegando que ele é essencial para a consolidação da democracia - regime no qual opiniões podem divergir, mas não deixam de ser dignas de respeito. A partir dessa ideia, o jornal defende também o “respeito às regras do processo eleitoral”, condenando, com base nisso, a tentativa de candidatura de Lula e o discurso de “vitória antecipada” de Bolsonaro, que afirmou que seria eleito, a menos que houvesse fraude nas urnas.

## **5 | RESULTADOS**

Com base na análise comparativa dos quatro editoriais, percebe-se que os jornais Folha e Estado partiram de um mesmo tema para desenvolver abordagens distintas. Embora a própria Folha reconheça não ser totalmente imparcial, seu posicionamento foi mais brando - isto é, não houve críticas explícitas a uma instituição ou a um candidato em específico.

Ademais, o jornal teceu uma contextualização dos fatos, nos dois casos - ao abordar o acervo perdido no museu e o cenário da disputa eleitoral, por exemplo -, antes de apresentar sua opinião. Há, ainda, o uso de estatísticas (embora fornecidas pelo próprio Datafolha, mantido pelo Grupo Folha, também responsável pelo jornal) como base para a argumentação.

Já o Estadão partiu dos fatos para apresentar críticas explícitas a ideologias de esquerda (associando o incêndio ao museu aos administradores ligados ao PSOL e PCdoB e afirmando que a candidatura de Lula é uma afronta à democracia) e ao discurso de Bolsonaro. O jornal justifica essas opiniões com base na defesa da democracia e da gestão pública eficiente. No entanto, isso corrobora sua tendência conservadora e avessa ao populismo. Na visão de Guilherme (2018, p. 22), ao tomar tal posicionamento, o jornal “recomenda o voto em políticos à direita e destrata as alternativas de esquerda”, como se “a posição neoliberal do jornal fosse natural e não lhe coubesse críticas ou debates”.

## 6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos dados desta pesquisa mostrou que, no gênero editorial, é possível perceber, mais claramente do que em outros gêneros jornalísticos, a linha ideológica defendida pelo veículo de informação (no caso, os dois jornais analisados). Isso se deve ao fato de que o editorial apresenta, dentre suas características principais, a defesa de um ponto de vista, alinhado à visão de mundo sustentada pelo veículo.

Nesse sentido, entende-se que diversos fatores podem justificar a defesa de um ou outro posicionamento pelo jornal - sobretudo, critérios mercadológicos e econômicos, baseados em seu público leitor. Se o jornalismo totalmente imparcial é mera utopia, conforme a própria Folha de S.Paulo (2017) pontua em seu projeto editorial, é possível que o veículo adote a postura que melhor lhe convém diante do cenário sócio-político do país, levando em consideração o perfil majoritário de seus leitores. Em outras palavras, o jornal “diz aquilo que seu público quer ouvir” para poder continuar vendendo seus exemplares.

Isso se verifica, por exemplo, no caso do alinhamento do Estadão com os setores da elite conservadora, em diferentes períodos históricos (desde seu favorecimento às elites oligárquicas durante a República Velha, passando pelas críticas ao comunismo no Governo Vargas e, mais recentemente, ao populismo dos governos do PT. Segundo Guilherme (2018),

O Estadão conhece o seu público leitor e escreve no objetivo de dirigi-lo. O jornal destaca-se como porta-voz dos interesses empresariais, especialmente da burguesia paulista representada pela FIESP. Porém “na ‘guerra de trincheiras’, em que o jornal se encontra envolvido, a classe média seria um posto avançado” (FONSECA, 2005, p. 192), a base da democracia brasileira, celeiro de líderes para espalhar a ideologia neoliberal. (GUILHERME, 2018, p. 220)

Diante dessa realidade, fica clara a necessidade de se desenvolver uma leitura crítica diante desse gênero discursivo. É preciso que o leitor identifique no editorial as marcas ideológicas sustentadas pelo jornal, distinguindo aquilo que é descrição de fatos da opinião subjetiva promovida pelo veículo. Ademais, torna-se necessário articular tais opiniões com fatores externos que justifiquem esse posicionamento, isto é, é preciso

indagar quais motivos levaram o jornal a defender tal ponto de vista. Sob essa visão, destaca-se, sobretudo, o papel do ambiente escolar na formação de leitores críticos, que sejam capazes de detectar a ideologia predominante no texto lido, ainda que implícita, bem como suas motivações.

## REFERÊNCIAS

ALVES FILHO, Francisco. A autoria institucional nos editoriais de jornais. **Alfa**, São Paulo, v. 50, n.1, p. 77-89, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1396/1096>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. *In*: **Estética da comunicação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FOLHA DE S.PAULO. **Folha 95 anos**: Da criação do jornal ao futuro digital; veja 9,5 marcos da história da Folha. São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/asmais/2016/02/1744105-da-criacao-do-jornal-ao-futuro-digital-veja-95-marcos-da-historia-da-folha.shtml>>. Acesso em: 25 set. 2018.

FOLHA DE S.PAULO. **Autenticidade de ficha de Dilma não é provada**. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc2504200915.htm>>. Acesso em: 25 set. 2018.

FOLHA DE S.PAULO. **Após a fachada**. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2018/09/apos-a-fachada.shtml>>. Acesso em: 25 set. 2018.

FOLHA DE S.PAULO. **Museu de cinzas**. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2018/09/museu-de-cinzas.shtml>>. Acesso em: 25 set. 2018.

FOLHA DE S.PAULO. **Institucional**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/institucional/>>. Acesso em: 25 set. 2018.

FOLHA DE S.PAULO. **Perfil do Leitor**. Disponível em: <[http://www.publicidade.folha.com.br/folha/perfil\\_do\\_leitor.shtml](http://www.publicidade.folha.com.br/folha/perfil_do_leitor.shtml)> . Acesso em: 25 set. 2018.

FOLHA DE S.PAULO. **Linha editorial**. 2017. Disponível em: <[https://www1.folha.uol.com.br/institucional/linha\\_editorial.shtml](https://www1.folha.uol.com.br/institucional/linha_editorial.shtml)>. Acesso em: 25 set. 2018.

GUILHERME, Cássio. A imprensa como partido político-ideológico: o caso do jornal O Estado de S. Paulo. **Dimensões**, Vitória, v. 40, p. 199-223, jan./jun. 2018. Disponível em: <[www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/download/17905/13828](http://www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/download/17905/13828)>. Acesso em: 25 set. 2018.

O ESTADO DE S. PAULO. **Os donos do incêndio**. 2018. Disponível em: <<https://opiniaio.estadao.com.br/noticias/geral,os-donos-do-incendio,70002488266>>. Acesso em: 25 set. 2018.

O ESTADO DE S. PAULO. **Defesa eloquente da democracia**. 2018. Disponível em: <<https://opiniaio.estadao.com.br/noticias/geral,defesa-eloquente-da-democracia,70002496422>>. Acesso em: 25 set. 2018.

O ESTADO DE S. PAULO. **Dados de mercado**: Estadão. Disponível em: <<http://publicidade.estadao.com.br/estadao/estadao-dados-de-mercado/>>. Acesso em: 25 set. 2018.

O ESTADO DE S. PAULO. **Estadão**. Disponível em: <<http://publicidade.estadao.com.br/estadao/>>. Acesso em: 25 set. 2018.

O ESTADO DE S. PAULO. **Grupo Estado**: Código de conduta e ética. Disponível em: <[https://www.estadao.com.br/ext/codigoetica/codigo\\_de\\_etica\\_miolo.pdf](https://www.estadao.com.br/ext/codigoetica/codigo_de_etica_miolo.pdf)>. Acesso em: 25 set. 2018.

OLIVEIRA, Fabiana Luci de. O Supremo Tribunal Federal no processo de transição democrática: uma análise de conteúdo dos jornais Folha de S.Paulo e Estado de S. Paulo. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 22, p. 101-118, jun. 2004. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/3664/2921>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

ZAVAM, Aurea Suely. **Por uma abordagem diacrônica dos gêneros do discurso à luz da concepção de tradição discursiva**: um estudo com editoriais de jornal. 2009. 420 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

# CAPÍTULO 11

## NOTA JORNALÍSTICA CONCRETIZA O DISCURSO DE INSTITUIÇÃO BANCÁRIA: UMA METODOLOGIA PARA ANALISAR O DISCURSO ORGANIZACIONAL

Data de aceite: 26/04/2021

Data de submissão: 28/01/2021

**Marta Cardoso de Andrade**

Universidade Salvador

Salvador - Bahia

<http://lattes.cnpq.br/8667477201125880>

<https://orcid.org/0000-0003-4461-8139>

**RESUMO:** Os textos de uma determinada época sempre se debruçam sobre assuntos de interesses específicos do público de uma maneira geral ou de segmentos específicos dessa coletividade. Nas empresas, isso não ocorre de forma diferente. Daí ser indispensável se encaminhar o texto numa linha argumentativa efetiva e construir um discurso que convença o auditório ao qual se destina. Ao objetivar o entendimento desse fenômeno, estude-se, neste artigo, a construção do ethos e da situação enunciativa, o uso dos argumentos e dos elementos linguísticos reveladores do discurso existentes em uma nota de uma revista empresarial. Para tanto, foi utilizado como aporte teórico pressupostos da Análise do Discurso de linha francesa, usando uma metodologia desta para a análise dos dados.

**PALAVRAS-CHAVE:** Discurso Organizacional, Análise do Discurso, Comunicação Empresarial, Instituição Bancária, Metodologia de Análise.

### JOURNALISTIC NOTE MATERIALIZE THE BANKING INSTITUTION'S SPEECH: A METHODOLOGY TO ANALYZE ORGANIZATIONAL DISCOURSE

**ABSTRACT:** The texts of a certain time always lean over on subjects of specific interests of the public's in a general way or of specific segments of this group. In the companies, that doesn't happen in a different way. Then they are indispensable to head the text in an effective line argumentative and to build a textual production that it convinces the auditorium to which is destined. Seeking the understanding of that phenomenon, it was studied, in this article, the construction of the ethos and of the declarative (enunciative) state, the use of the arguments and of the elements linguistics disclosers of the existent speech in a note of a business magazine. For this matter, postulates of the following theories were used the Discourse Analysis, based on the French model, using a methodology like this for data analysis.

**KEYWORDS:** Organizational Discourse, Discourse Analysis, Business Communication, Banking Institution, Analysis Methodology.

### 1 | CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Numa sociedade na qual a Comunicação se torna cada vez mais importante, vive-se um momento único: o mundo está globalizado, concretizou-se a profecia da “aldeia global”, feita nos meados do século XX por McLuhan (MCLUHAN; FIORE, 1969, p. 95), os seres humanos estão cada vez mais imersos num

“bombardeio” de informações e canais para que essas se estabeleçam, outrossim, muitos direitos foram conseguidos no século passado e no início deste. Saber e lutar por essas e outras conquistas é uma atitude cotidiana. Isso, entretanto, se tornou mais fácil para o homem hodierno, uma vez que esse está inserido numa sociedade dita, como já foi mencionado, de comunicação, na qual as informações circulam com uma velocidade assustadora, podendo-se até dizer que é simultânea ao acontecimento.

Ao se partir desse pressuposto e da necessidade de se analisar textos/discursos presentes no cotidiano e circulantes na sociedade atualmente, escolheu-se trabalhar com uma nota de uma revista empresarial, a *Revista Unibanco*, publicada por uma instituição bancária privada que teve grande representatividade no mercado brasileiro, que produzia uma revista de qualidade reconhecida e analisada e que foi incorporada à *Revista Personalitê* durante a fusão do Unibanco com o Banco Itaú. Para tanto, foi utilizado como aporte teórico pressupostos da Retórica/Nova Retórica e da Análise do Discurso de linha francesa, a qual por si só constitui igualmente uma metodologia de análise.

Este artigo está dividido em seis partes: a primeira consta destas *Considerações Iniciais*; a segunda intitulada de *Visitando a Teoria*, na qual foi feita uma breve revisão teórica acerca dos principais tópicos que embasam este documento; logo em seguida, é apresentado o texto a ser analisado, *A Nota*; depois, é empreendida a *Análise Propriamente Dita*; na sequência, foram levantadas as *Considerações Finais*; e, por fim, estão elencadas as *Referências Bibliográficas* utilizadas na feitura deste estudo.

## 2 | VISITANDO A TEORIA

Debater tornou-se uma necessidade de expressão constante, bem como a defesa de ideias e pontos de vistas, também é preciso agradar, seduzir, persuadir e convencer os outros membros do grupo ao qual se faz parte. Os textos, bem como os discursos existentes na sociedade, aparecem igualmente remetendo a esses temas em circulação e que inquietam esses grupos. Também em resposta a essa atual e emergente demanda, resgatam-se conhecimentos da Retórica, área do conhecimento humano legada pelos gregos na Antiguidade Clássica. Um dos seus maiores pensadores, Aristóteles, a conceituava como sendo um campo do saber responsável pela “(...) arte da comunicação, do discurso feito em público com fins persuasivos” (ARISTÓTELES, 1998, p. 22), outrossim, pode ser entendida como a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso em específico e cuja finalidade é trazer o ouvinte/interlocutor para seu favor, fazendo com que esse adote o seu ponto de vista.

A maior inovação impressa por Aristóteles, apontada por três estudiosos da Retórica na atualidade, Meyer, Carrilho e Timmermans (2002, p. 50), está na “(...) sistematicidade através da qual esse pensador grego integra os três elementos fundamentais do discurso(...)”, os quais são: o *ethos* – quem fala –, o *logos* – argumento apresentado – e

o *pathos* – a quem se dirige. Cada um desses desempenha um papel fundamental, que se complementa com o dos outros numa articulação complexa. A partir desses, Aristóteles ainda afirmou que a persuasão fornecida pelo discurso pode ser de três espécies: a que reside no caráter moral do orador, ou seja, no *ethos*; a advinda do modo como se dispõe o ouvinte, ou seja, focalizadas no *pathos*; e, por fim, a centrada no próprio discurso devido àquilo que este demonstra ou parece demonstrar, ou seja, no *logos*.

Para efeitos deste estudo, enfocou-se apenas o primeiro desses casos de persuasão. Devido às demandas contemporâneas da sociedade, o orador/escritor deve imbuir-se de certas qualidades, ou melhor, para se conseguir persuadir pelo caráter, o discurso deve ser montado/proferido de tal forma a passar a impressão de que o orador é digno de fazê-lo. Ainda seguindo a linha de raciocínio de Aristóteles, esse acreditava que o homem está sempre mais propenso a acreditar, com maior firmeza e convicção e mais rápido, em pessoas tidas como de bem e honestas, sendo assim, um dos segredos da persuasão está no orador passar uma imagem favorável de si mesmo, imagem essa que deve seduzir o auditório/*pathos* e captar a benevolência e a simpatia desses ouvintes/leitores. Essa representação do orador é o próprio *ethos*, equivalendo ao caráter que o orador atribui a si mesmo pelo modo como exerce sua atividade retórica, com um tipo específico de fluência, de entonação calorosa ou severa, ou da escolha das palavras, dos argumentos (o fato de escolher ou de negligenciar um argumento em específico pode parecer sintomático de uma qualidade ou de um defeito) e até daquilo que não foi dito. O *ethos* termina por funcionar como um elemento que reforçaria a plausibilidade da argumentação exposta, o que não se deve tanto aos aspectos morais do orador, mas sim àquilo que é resultado do próprio discurso desse. Portanto, o que é vital, neste tocante, é que a confiança imputada no orador seja um “efeito” do discurso desse.

Para que o *ethos* seja bem construído, a outra noção que lhe é correlata deve ser considerada, essa é o *pathos*, ou melhor, o auditório. Este e o orador referem-se, respectivamente, aos polos de recepção e de produção dos discursos. Perelman e Olbrechts-Tyteca (2002, p. 7) advertem que “(...) se quiser agir, o orador é obrigado a adaptar-se a seu auditório”. Portanto, sobre os conteúdos do discurso, o orador deve ter conhecimento sobre aqueles que ouvirão para conseguir ter sucesso no seu intento persuasivo.

O mesmo pode-se afirmar acerca da argumentação, uma vez que esta termina por, como o conhecimento do auditório, auxiliar na construção do *ethos* e também foi foco de estudo da Antiga Retórica. Porém, no século XX, este elemento retórico foi resgatado por dois estudiosos, Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, no seu *Tratado da argumentação: a nova retórica*, publicado em 1958. Segundo outro teórico que se debruça sobre esse assunto, Philippe Breton (1999, p. 26), defende que “(...) argumentar é raciocinar, propor uma opinião aos outros dando-lhes boas razões para aderir a ela”. Partindo-se deste raciocínio, o orador usa mais esse componente para auxiliá-lo no seu intento persuasivo e na construção do *ethos*.

Então, vale salientar um tipo de argumento que será importante para a análise a seguir, o qual é o pragmático. Essa deve ser estruturada “sobre a pertinência, a necessidade ou a legitimidade de um ato, de uma instituição, em função das conseqüências (sic) esperadas” (BRETON, 1999, p. 128), tendo sempre que existir esse vínculo constante e permanente entre o fato realizado e as conseqüências deste. De acordo com Abreu (2004, p. 60), “(...) para que um argumento pragmático funcione é preciso que o auditório concorde com o valor da conseqüência (sic)”.

Para fundamentar a análise a seguir, alguns conceitos da Análise do Discurso, de linha francesa, ainda devem ser expostos para que melhor se abarque o discurso/texto que foi estudado a seguir. Assim, serão empreendidos quatro estudos que terão como principal função o entendimento de como um discurso é construído em uma organização, principalmente, nas empresas do sistema financeiro/bancário, cujos textos possuem uma peculiaridade discursiva inerente a esse sistema.

Em primeiro lugar, faz-se necessário entender como um discurso se processa. Sabe-se, então, que todo discurso tem condições de produção específicas e estas são chamadas de enunciações, as quais determinam a elocução de um discurso e não de outros, uma vez que se referem a “(...) determinadas circunstâncias, a saber, o contexto histórico-ideológico e as representações que o sujeito, a partir da posição que ocupa ao enunciar, faz de seu interlocutor, de si mesmo, do próprio discurso etc.” (MUSSALIM; BENTES, 2001, p. 116).

Em segundo lugar, urge entender quem são os responsáveis pela produção e recepção desses discursos. Num discurso, acerca das personagens as quais se reportam ao orador, usando-se a visão de Ducrot (1987, p.193), podem-se identificar três, que são: o “sujeito falante” ou “autor empírico do enunciado” (produtor exterior ao sentido do enunciado), o “locutor” (“(...) ser que, no próprio sentido do enunciado, é apresentado como seu responsável (...), equivalendo ao “ser de discurso”) e há ainda o “enunciador” (ser de pura enunciação, que determina o ponto de vista a partir do qual os acontecimentos são apresentados, podendo ser denominado de “sujeito da enunciação”, ou seja, é um efeito do enunciado).

Ao contrapor às figuras que são responsáveis pela produção do discurso, existem aquelas que respondem pela recepção desse, são elas: “co-enunciador” (correlativo de enunciador, uma vez que a enunciação é igualmente uma co-enunciação, na qual dois indivíduos desempenham papéis ativos), “alocutário” (refere-se ao que poderia denominar de “destinatário direto” do discurso, a ele o locutor atribui um “lugar” enunciativo) e “leitor” (seria um co-enunciador virtual, uma vez que o diálogo desse leitor com o “escritor”/sujeito falante é mais da ordem informativa do que da ordem do linguístico-comunicativo). Esse leitor ainda pode ser considerado a partir de dois ângulos diferentes: (1) como o público efetivo de um texto, ou (2) como o público que esse texto implica por suas características, ou seja, os traços textuais permitem reconstruir uma representação que o “escritor” teve de criar daqueles que iriam ler o seu texto.

Em terceiro lugar, deve-se pensar na subjetividade enunciativa. Sobre essa, Benveniste (1995, p. 286) advoga que “(...) é a capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito’”. Também aponta as formas disponibilizadas pela língua para esse fim: o pronome “eu” – que é a própria consciência de si mesmo –; o pronome “tu” – que advém do contraste com o “eu” – (esses dois constituem a denominada “intersubjetividade”); as formas temporais; as indicadoras da dêixis e os verbos modalizadores conjugados na primeira pessoa.

Mais tarde, Kerbrat-Orecchioni (1993) ampliou esse inventário de marcadores de subjetividade ao acrescentar, aos já existentes, uma classificação que divide os adjetivos em “objetivos” – aqueles que visam apenas descrever – e “subjetivos” – formas indicadoras da subjetividade enunciativa, que se subdividem em: “afetivos” (elementos que terminam por enunciar, simultaneamente, uma propriedade do objeto que determinam e uma reação emocional do sujeito falante frente a esse objeto); “avaliativos axiológicos” (que implicam uma dupla norma, relacionada ao objeto a que se aplicam e ao sistema de avaliação do enunciador, tendo o caráter valorativo mais destacado do que as características desse objeto); e “avaliativos não-axiológicos” (cujo emprego depende da idéia que o enunciador faz da norma de avaliação adequada àquela categoria de objetos; sendo que, dos três tipos de adjetivos subjetivos descritos, esse último é o que tem o menor caráter subjetivo).

Em quarto lugar, para se empreender um estudo sobre discurso, não se pode esquecer da situação enunciativa em que esse acontece, pois se sabe que toda enunciação pressupõe uma situação de enunciação, que se refere “ao conjunto de condições que organizam a emissão de um ato de linguagem” (Mangueneau; Charaudeau, 2004, p. 450), ou seja, “(...) todo enunciado se realiza numa situação definida pelas coordenadas espaço-temporais: o sujeito refere o seu enunciado ao momento da enunciação, aos participantes na comunicação e ao lugar em que o enunciado se produz (...)” (DUBOIS et al., 1999, p. 168).

Sobre a embreagem, essa estaria exposta nas marcas linguísticas por meio das quais se manifesta a enunciação, visto que os enunciados têm como ponto de referência o próprio ato de enunciar, do qual é produto. Porém, só algumas características desses são levadas em consideração, aquelas que são definidoras da situação de enunciação linguística, que são: enunciadore e co-enunciadore, o momento e o lugar da enunciação. Esses elementos formam a denominada embreagem textual à situação de enunciação, sendo apresentadas comomentes pelo “eu” e “tu” – embreagem de pessoa –, pelo “agora” – embreagem de tempo –, e pelo “aqui” – embreagem de espaço.

Por fim, ainda resta uma reflexão acerca da questão do tempo. Benveniste apresenta a idéia de “tempo linguístico”, cuja singularidade está neste ser “(...) organicamente ligado ao exercício da fala, o fato de se definir e de se organizar como função do discurso (...) Cada vez que um locutor emprega a forma gramatical do “presente” (...), ele situa o acontecimento como contemporâneo da instância do discurso que o menciona (...)”

(BENVENISTE, 1989, p. 75-76). Pode-se dizer que todo discurso instaura um “agora”, que equivale ao momento da enunciação, o qual transcorre no tempo presente linguístico em que existe uma “concomitância” entre o evento narrado e o momento da narração e o em que acontece a “não-concomitância”, a qual se divide em “anterioridade” e “posterioridade” ao “agora”.

Fiorin (2002, p. 145) afirma ainda que a temporalidade instaurada pela língua se refere também às relações de sucessividade entre estados e transformações representados no próprio texto. Com isso, como chama atenção esse mesmo teórico (FIORIN, 2002, p. 146), pode-se notar que existem na língua dois sistemas temporais: o enunciativo (“(...) relacionado diretamente ao momento da enunciação (...)” (ME), organizado em função do presente que já está implícito na enunciação (...)) e o enuncivo (“(...) ordenado em função de momentos de referência (MR) instalados no enunciado (...)). A esses dois sistemas se devem aplicar as categorias de “concomitância” X “não-concomitância” (“anterioridade” X “posterioridade”) do “agora”, com isso, tem-se três momentos de referência: o concomitante, o anterior e o posterior ao instante da enunciação (FIORIN, 2002, p. 146). Sabe-se que quando o momento de referência e o de enunciação são coincidentes, usa-se o sistema enunciativo. Mas, quando a produção e a recepção de um texto não acontecem simultaneamente, esse momento de referência tem de ser explicitado. Além dos momentos de enunciação e o de referência, tem-se ainda o do acontecimento (MA), o qual se refere aos estados e transformações e está ordenado em relação aos diferentes momentos de referência.

Para observar o discurso que circula nas empresas sobre canais de comunicação, foram levantados os elementos os quais servem para construir o *ethos*, bem como foi estudada a argumentação usada com fins de convencimento discursivo. Escolheu-se, para tanto, como produção textual a ser analisada, uma nota publicada pelo Unibanco S.A., em sua *Revista Unibanco* (RU) – por se tratar de um texto jornalístico noticioso, de utilidade dentro e até fora da empresa, escrito de maneira impessoal e publicado sem assinatura, referente a um assunto tido como importante e relevante para o momento atual. De acordo com Rabaça e Barbosa (2001, p. 512), a nota jornalística é uma “(...) pequena notícia destinada à informação rápida. Caracteriza-se por extrema brevidade e concisão (...) Destina-se a prestar esclarecimento ao público, firmando a posição da instituição como respeito a determinado fato”. Araújo e Souza (2004, p. 134) advogam que uma nota “(...) corresponde ao relato de acontecimento que estão em processo de configuração”. Também foi escolhido esse perfil de texto jornalístico por se tratar de um texto comum na vida cotidiana das pessoas e sua importância em termos de conteúdo para o momento presente. Ainda cabe ainda uma ressalva, a de que a publicação selecionada se destina ao colaborador interno da empresa em questão. Portanto, todo discurso será voltado para esse público leitor.

### 3 | A NOTA

EXTRATO  
Unibanco em revista  
Comunicação

#### **Interatividade**

O Voz Ativa passou por uma grande reformulação no início de 2006 e se transformou na principal ferramenta de interação entre colaboradores e o Unibanco. O canal permite o envio de opiniões, críticas e sugestões sobre diversos temas, além, de disponibilizar uma área com perguntas mais frequentes e acompanhamento de *status* da mensagem. Os números comprovam a credibilidade e eficácia do Voz Ativa. No ano passado, foram enviadas cerca de 14 mil mensagens. Destas 99% foram respondidas, sendo 87% delas no prazo de até sete dias. Além disso, 95% dos colaboradores que utilizaram o canal disseram estar satisfeitos com a prestação de serviços.

### 4 | ANÁLISE PROPRIAMENTE DITA

Na nota da *Revista Unibanco*, o *ethos* adotado é o de uma empresa preocupada em disponibilizar para os seus funcionários um canal/ferramenta de comunicação que possibilite “(...) o envio de opiniões, críticas e sugestões sobre diversos temas (...)” (l. 4-5), ou seja, de uma corporação competente e ciente de que ouvir o seu público leitor, no caso o colaborador interno, na atualidade, é imprescindível, bem como se mostra inquieta e disposta a ouvir/colher as opiniões/pontos de vista que esse auditório pode expor sobre sua própria prática. Observar-se-á a seguir como esse *ethos* se apresentou tanto em nível argumental como no linguístico. Começa-se, então, esta investigação com o estudo dos argumentos e a das estratégias comunicativas usadas nesta produção textual.

Essa matéria foi estruturada em um único parágrafo. Todo esse parágrafo é construído dentro de um argumento pragmático que, só para lembrar o que já foi mencionado, “(...) permite apreciar um ato ou um acontecimento consoante suas consequências (sic) favoráveis ou desfavoráveis (...)” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, [1958] 2002, p. 303) desse. “A partir do momento em que a ligação *fato-conseqüência* é constatada, a argumentação se torna válida (...)” (p. 304). Dessa forma, Perelman e Olbrechts-Tyteca (p. 76) advogam que a consequência funciona, neste caso, como uma condição do fato e termina por favorecer a defesa deste frente a uma possível desconfiança ou má vontade por parte do auditório.

Aqui, o fato é que o *Voz Ativa* passou por ser a “(...) principal ferramenta de interação entre colaboradores e o Unibanco (...)” (l. 3-4), funcionando como uma Ouvidoria. Para comprovar isso, como não poderia deixar de existir na sociedade contemporânea, ou melhor, no mundo empresarial e, principalmente, no bancário, o argumento citado vem acompanhado de estatísticas, isto é, da “voz” incontestável dos números, os quais atestam essa idéia e que são resultados/consequências do fato mencionado na abertura do texto.

Observa-se que todo o argumento exposto foi colocado para tornar os funcionários convictos de que suas opiniões são de suma importância para a empresa, bem como convencê-los de que são o público razão do Unibanco ter o sucesso que tem e que essa quer “abrir” canais que sejam notoriamente eficientes – daí, a reformulação dessa ferramenta comunicacional e dos números expostos na produção em questão – os quais possibilitem o constante diálogo. Com isso, igualmente se chega ao discurso do Comunicador/Ouvidor, o qual, aqui, ouve e responde, em tempo hábil, todas as mensagens que lhes chegam.

Após a análise do argumento utilizado nessa nota, passa-se, a partir de agora, ao exame dos dados linguísticos para a construção do sentido e do *ethos*. Assim, os enunciadores, no texto analisado, sofreram um total apagamento tanto em nível de “EU” quanto de “TU”. Isso ocorre de maneira proposital e se dá para conferir uma maior autenticidade àquilo que está sendo proferido. Percebe-se que o uso desse recurso é muito difundido nas redações jornalísticas, fato esse igualmente comprovado nesta produção noticiosa, uma vez que essa nota se utiliza desse artifício que termina por marcar a neutralidade enunciativa.

Acerca dos emblemas de espaço, observou-se que esses não foram encontrados, isto é, não há itens linguísticos que marquem o espaço em que ocorre a situação enunciativa. Porém, pelo conhecimento de mundo do leitor acerca da feitura dos textos jornalísticos, sabe-se que a enunciação desta nota, como de qualquer texto produzido numa redação de um jornal, acontece neste local, no momento em que se está escrevendo a produção textual, tendo, portanto, o momento de referência – uma vez que este se alonga até a leitura do texto – mais longo que o da enunciação – momento da produção/elaboração –, contudo, pode-se dizer que aquele é simultâneo também a este, em algum instante dessa prolongada faixa de tempo.

Ao se partir para os emblemas de tempos, ou seja, aquelas palavras ou expressões que ancoram a situação enunciativa dentro de um determinado tempo, pode-se afirmar que o texto em questão possui duas expressões que marcam o momento do acontecimento como pretérito e com não-concomitância ao momento de referência presente, são elas: “no início de 2006” (l. 2) e “No ano passado” (l. 7).

Quanto a esses tempos verbais, inicia-se a análise pelos plenos, ou seja, por aqueles que se referem ao modo indicativo (Tabela 1), pode-se afirmar que os enunciados foram produzidos no presente dêitico, o qual permite situar a enunciação entre passado (fatos anteriores àqueles que estão sendo apresentados) e o futuro (acontecimentos posteriores àqueles que estão sendo relatados). Esse presente, explicitamente, só aparece em um enunciado, porém serve para organizar toda a situação exposta nesta nota: o texto está sendo construído no presente, portanto, o que importa é o que a ferramenta se tornou no momento atual, todos os tempos pretéritos, a maioria quase que absoluta, servem, portanto, para fundamentar a narrativa.

Ressalta-se ainda que foram colocados, numa tabela (a número 2), os semitempos, os quais só expressam aspecto quando ligados aos tempos plenos que terminam por lhes determinar a ancoragem temporal. Com isso, como já foi afirmado anteriormente, esses também servem para contribuir com a embreagem temporal discursiva, reforçando num resultado similar ao da tabela 1. A forma de apresentação adotada para essa situação peculiar foi a seguinte: a forma plena aparece entre colchetes, o semitempo em negrito e a linha citada é a deste.

Empreendidas essas observações sobre a embreagem de tempo, pode-se concluir que, apesar da aparente total objetividade/neutralidade existente na nota estudada, há um “EU” representando a percepção avaliativa e, portanto, subjetiva do Unibanco frente à ferramenta apresentada – a *Voz Ativa* – que se dirige a um “TU” apontado como o público leitor dessa publicação, a qual mobiliza expressões e marcas temporais (tabelas 1 e 2).

SISTEMA ENUNCIATIVO		
Concomitância MR Presente		Linhas
Concomitância MA Presente		<b>permite</b> (4)
Não-Concomitância	Anterioridade MA Pretérito	<b>passou</b> (2); <b>transformou</b> (3); <b>comprovam</b> (6); <b>utilizaram</b> (9); <b>disseram</b> (9)

Tabela 1 – RU – Notas – Tempos Plenos – Sistema Enunciativo

SISTEMA ENUNCIATIVO		
Concomitância MR Presente		Linhas
Concomitância MA Presente		[permite] <b>disponibilizar</b> (5)
Não-Concomitância	Anterioridade MA Pretérito	<b>foram enviadas</b> (7); <b>foram respondidas</b> (8); <b>disseram estar</b> (9)

Tabela 2 – RU – Notas – Semitempos – Sistema Enunciativo

Ainda resta a investigação acerca dos adjetivos e as locuções adjetivas (Tabelas 3 e 4), observou-se a não existência de ambos os fatos gramaticais citados, indicando assim valoração afetiva, provando, dessa maneira, a tentativa de suprimir/apagar totalmente a subjetividade enunciativa. Percebeu-se igualmente que, para os adjetivos, há três registros dos avaliativos axiológicos e dois dos não-axiológicos. Essas marcas qualificadoras demonstram, ainda que timidamente, a presença subjetiva do enunciador, uma vez que esses tipos de qualificadores estão diretamente relacionados ao sistema avaliativo desse sujeito, comprovando, mais uma vez, que não existe produção textual destituída totalmente de subjetividade. A presença maciça de locuções adjetivas descritivas e a de quatro registros de adjetivos com esse valor apontam para a tentativa de impessoalizar inteiramente o enunciador textual como já foi salientado anteriormente, ou seja, busca-se

apresentar o discurso da maneira mais objetiva possível, mesmo que esse objetivo inicial seja traído/desviado minimamente pelo uso de algumas palavras ou expressões também já expostas.

CLASSIFICAÇÃO DOS ADJETIVOS	LINHAS
Objetivos / Descritivos	diversos (4); mais frequentes (5); passado (7)
Avaliativos não-axiológicos	grande (2); principal (3)
Avaliativos axiológicos	Ativa (3); satisfeitos (10)

Tabela 3 – RU – Notas – Classificação dos Adjetivos

CLASSIFICAÇÃO DAS LOCUÇÕES ADJETIVAS	LINHAS
Objetivos / Descritivos	de interação (3); de opiniões, críticas e sugestões (4); [de] críticas e sugestões (4); [de] sugestões (4); de status da mensagem (6); da mensagem (6); do Voz Ativa (7); dos colaboradores (9); de serviços (10)

Tabela 4 – RU – Notas – Classificação das Locuções Adjetivas

Como se vem presenciando nos últimos anos, quase toda produção jornalística está sendo publicada sem a devida revisão ortográfica e gramatical. Com a nota analisada não ocorreu diferente, uma vez que a nota em questão carece de uma revisão da língua vernacular. Aqui, o que se presenciou foi a não utilização adequada da pontuação. Fato que os pesquisadores entendem como inadmissível para publicações do porte das publicadas em uma revista que visa a formação da imagem institucional junto a um dos públicos preferenciais da empresa em questão, o qual é o funcionário. Cabendo ainda uma ressalva: a de que se uma revista pode “errar” no uso da língua materna, o público leitor também o pode fazer.

## 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise empreendida, observou-se que, na produção textual escolhida, foi construído o *ethos* que encarna o perfil de uma empresa competente e ciente da sua responsabilidade junto ao seu público interno, empresa (instituição que está por trás do discurso apresentado na nota em questão) essa que se preocupa com a opinião do seu colaborador interno, daí se ter criado um canal de comunicação direto com esse. Esses canais vêm se proliferando em todas as empresas, ganhando força e servindo para demonstrar o respeito organizacional pela voz dos seus públicos preferenciais, entre esses está o funcionário. Ou seja, aqui o que se busca, cada vez mais, é a valorização e o acesso

a informações deste através de um veículo de comunicação interna da organização que auxilia a melhoria das relações dos funcionários entre si e com a empresa.

Portanto, o que foi observado é que o *ethos* do Unibanco é o de uma organização que se preocupa com a sua imagem junto a sua equipe de funcionários, bem como é também uma empresa cujo traço predominante seria o senso de equipe, de corporação, não desprezando o indivíduo como um ser que possui problemas e preocupações por estar inserido numa comunidade.

Pode-se ainda afirmar que o *ethos* construído serve de forma preponderante para persuadir o co-enunciador do discurso, trazendo este para perto da organização. Aquele elemento retórico foi elaborado a partir tanto das escolhas linguísticas quanto da dos argumentos.

Salienta-se que os pesquisadores advogam que análises, como a empreendida neste trabalho, podem auxiliar os profissionais do Curso de Letras – uma vez que esses lidam com a produção e recepção de textos em geral, bem como faz com que aulas ministradas por esses sejam algo vivo e com que os estudantes do vernáculo entendam que este é um instrumento que o auxiliará no seu dia a dia como cidadão de um mundo cada vez mais comunicacional e persuasivo –, como também os da área da Comunicação Social (CS) – já que conferem, aos que desempenham essa atividade, uma maior consciência do uso adequado de ferramentas que possibilitem uma persuasão às ideias apresentadas em suas produções textuais. Podendo ainda ajudar na prática dos administradores, principalmente os da área de Recursos Humanos, uma vez que saberão como atingir seus colaboradores internos e os problemas que os afligem.

Por último, ainda deve-se afirmar que os textos da área empresarial, como o que foi analisado neste breve artigo, são um rico material de estudo não só para os profissionais da CS como também para os de Letras. Saber como eles são elaborados e como devem ser lidos, principalmente, usando-se as pistas neles deixadas pelo enunciador, deve ser tarefa desses dois profissionais – um tendo consciência do que está produzindo e o outro tendo capacidade de ler este tipo de material – e essa é a pequena contribuição deixada por este breve estudo.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Antônio Suárez. **A arte de argumentar**: gerenciando razão e emoção. 7. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

ARAÚJO, Ellis Regina; SOUZA, Elizete Cristina de. **Obras jornalísticas**: uma síntese. 2. ed. Brasília: Vestcon, 2004.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior et al. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, [V a.C.] 1998.

- BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luísa Neri. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 1995.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral II**. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas, SP: Pontes, 1989.
- BRETON, Philippe. **A argumentação na comunicação**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Rev. Tec. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1987.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. **La enunciación**: de la subjetividade en el language. Trad. Gladys Ânfora e Emma Gregores. 2. ed. Buenos Aires: Edicial, 1993.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Argumentação e linguagem**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique; CHARAUDEAU, Patrick. **Dicionário de análise do discurso**. Coord. Tradução de Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.
- MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quenti. **Os meios são as massa-gens**. Tradução de Ivan Pedro de Martins. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- MEYER, Michel; CARRILHO, Manuel Maria; TIMMERMANS, Benoit. **História da Retórica**. Lisboa: Temas e Debates, 2002.
- MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Org.). **Introdução à lingüística**: domínio e fronteira. v. 2. São Paulo: Cortez, 2001.
- PERELMAN, Chïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação**: a nova retórica. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, [1958] 2002.
- RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo Guimarães. **Dicionário de comunicação**. São Paulo: Ática, 1987.
- UNIBANCO. Unibanco em revista: Comunicação: Interatividade. **Revista Unibanco**, São Paulo, 341. ed., ano XV, p. 18. mar. 2007.

## DIALOGISMO BAKHTINIANO COMO FERRAMENTA MUSICOLÓGICA

*Data de aceite: 26/04/2021*

*Data de submissão: 04/02/2021*

**Felipe Mendes de Vasconcelos**

UFMG

Belo Horizonte – MG

<http://lattes.cnpq.br/2022728825503778>

**Oilliam José Lanna**

UFMG

Belo Horizonte – MG

<http://lattes.cnpq.br/7029488754722821>

**RESUMO:** Este texto apresenta o dialogismo – conceito base da obra de Bakhtin – como ferramenta de investigação musicológica. Ressalta que os processos composicionais e analíticos estão envolvidos em uma rede complexa (SALLES, 2014) de referências mútuas. Os enunciados (musicais ou verbais) são um tipo de resposta aos enunciados anteriores ao mesmo tempo que propõem questões para o futuro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dialogismo, Enunciado musical, Inspiração.

### BAKHTINIAN DIALOGISM AS MUSICOLOGICAL TOOL

**ABSTRACT:** This text presents the dialogism - basic concept of Bakhtin's works – as a tool of musicological investigation. It points out that the compositional and analytical processes are wrapped in a complex net (SALLES, 2014) of mutual references. The utterances (musical

or verbal) are a kind of response to previous utterances while proposing questions for the future.

**KEYWORDS:** Dialogism. Musical utterance. Inspiration.

### 1 | DELIMITANDO A INTERLOCUÇÃO

Durante o processo multifacetado da composição musical, o compositor atua acolhendo e tolhendo um sem-fim de ideias que lhe bombardeiam a mente. Seu processo de tomada de decisões passa por separar os materiais que farão parte da nova obra daqueles que não serão presentes; talvez esse seja o procedimento mais evidente no ambiente da criação musical.

Porém, além da seleção da matéria sonora e conformação do material musical, um recorte maior é feito de antemão pelo compositor pois se trata do estabelecimento da sua interlocução. Dentro do percurso de tomada de decisões – da centelha inicial à conclusão da obra – o diálogo entre o indivíduo criador e seus interlocutores baliza todas as escolhas que estão presentes no processo de composição musical. A determinação dessa interlocução vai além dos rudimentos entre o artista e seu público imediato, para Celso Chaves (2012, p. 238), são decisões de cunho ideológico – o nível mais amplo de tomada de decisões –, elas “envolvem a eleição objetiva de um repertório

pelo compositor ou um repertório que é atingido por ele na busca por uma voz criativa e individual que abraça alguns idiomas enquanto evita outros”:

Neste nível ideológico, o compositor constrói um diálogo com o seu repertório de escolha que dá sentido e contexto às suas composições e as subjaz. Sombras desse repertório de escolha serão entrevistadas na composição terminada, pois estão no âmago de qualquer processo criativo em música (CHAVES, 2012, p. 238).

O toque pessoal diante do universo coletivo cria um caminho de conexões, a obra individual traz para dentro de si vozes presentes no repertório selecionado com as quais o compositor troca informações – se impõe e acata-as – constantemente. A cada ponto do percurso de criação musical, mesmo nos menores passos – ou seja, nas decisões pontuais – vê-se o compositor e seu repertório eleito atuando dialeticamente um sobre o outro.

Assim, ao abarcar um repertório com o qual dialoga, no qual intervém e pelo qual é guiado nas decisões pontuais, o compositor em seu processo criativo molda e solidifica suas concepções “dentro de uma moldura mais ampla determinada por responsabilidades sociais e culturais” (CHAVES, 2012, p. 238). José Luiz Fiorin (2007, p. 29), em seu livro *Linguagem e Ideologia*, afirma que “todo conhecimento está comprometido com interesses sociais”, desta forma, a interlocução é parte indispensável de qualquer composição, uma vez que propõe vínculos que estendem o trabalho individual para o coletivo (CHAVES, 2010, p. 83), caracterizando ideologia como “a expressão, a organização e a regulação das relações histórico-materiais dos homens” (MIOTELLO, 2013). Se se toma o indivíduo como uma “reapropriação singular do universo social e histórico que o rodeia”, como afirma Franco Ferrarotti (1988), e, diante do trabalho singular do compositor, se enxerga a composição musical como produção de conhecimento capaz de revelar uma coletividade, é possível “conhecer o social a partir da especificidade irreduzível de uma práxis *individual*” (FERRAROTTI, 1988).

A escolha ideológica do compositor faz com que ele se auto-confine nas paredes do seu repertório eleito. A decisão deliberada de circunscrever sua obra dentro de um perímetro das obras de outros, daqueles que por afinidade comportam um mesmo gênero, estilo, material etc, reforça a ideia da inspiração como uma reformulação (mesmo que não intencional), um diálogo, uma resposta a essas obras (ou simplesmente, aspectos dessas obras) retidas na memória (COOKE, 1989). A atuação criativa dentro das fronteiras, ao mesmo tempo que é uma resposta, é uma solicitação para integrar-se nesse macro diálogo com o repertório.

O compositor geralmente recorre às músicas precedentes e as traz para um diálogo com a nova obra em formação, obras oriundas de diferentes contextos espaço-temporais que se embatem na mente criadora e alimenta o processo composicional. O compositor dá ouvidos a uma multiplicidade de vozes durante seu processo de criação, dialoga com elas e as deixa falarem através dele; essa conversa é parte constituinte e perceptível na

obra finalizada, pois transparece a presença de outros compositores e suas obras (outras vozes). As vozes de outros compositores são apenas uma parte da quantidade total das vozes assimiladas pelo compositor, porém porção significativa em uma investigação na área composicional, são testemunhos de diferentes realidades que o compositor tem às mãos; esses testemunhos – materializados nas obras anteriores – são parte indissociável da criação musical, o compositor atua sobre eles ao mesmo tempo sofre influências ou deixa-se influenciar e é nessa arena que o compositor decide por atribuir determinadas características (e não outras) sobre o novo universo da obra em construção.

(...) pode-se dizer que os compositores retornam continuamente a músicas já ouvidas anteriormente e, com elas, aos mundos imaginários que se abriram em sua escuta, mas em cada nova obra encontram um caminho diferente ou uma trilha nova dentro do território musical coletivo (BARBOSA, 2014).

A linguagem musical não é algo de particular utilização e não pode ser vista como uma manifestação recém-criada, mesmo olhando sob uma ótica vanguardista. A própria linguagem se cria e se constitui pela acumulação de seu uso histórico e se desenvolve como organismo vivo, fruto da manifestação humana. Ao eleger a música como canal para suas concepções, o compositor automaticamente lida com toda a música precedente e se obriga, por coerência, a abraçar um repertório enquanto evita outro. É dessa zona conflituosa entre eu e o outro que decanta a voz individual inteligível, portadora de uma mensagem sensitiva; essa voz leva consigo a opção ideológica de seu locutor, atua como uma resposta ao diálogo que se enreda ao fio histórico:

Esta abordagem do movimento criador, como uma complexa rede de inferências, reforça a contraposição à visão da criação como uma inexplicável revelação sem história, ou seja, uma descoberta sem passado, só com um futuro glorioso que a obra materializa. (SALLES, 2014, p. 25)

Da mesma maneira, o trabalho da análise musical pode trilhar pelas vias do coletivo musical e recuperar esses traços ideológicos que evidenciam relações dialógicas entre obras musicais, compositores e realidades sociais, firmar nexos de sentido e de compreensão dentro da realidade ficcional particular da obra artística ao mesmo tempo que estende para a realidade que lhe é externa, interindividual. Para isso, “textos produzidos por compositores, a respeito de obras próprias ou de outrem, ocupam lugar de destaque” (LANNA, 2014, p.15), e, tanto em um como em outro, a identificação desse diálogo entre compositores permite um aprofundamento no estudo do fazer criativo do próprio indivíduo que fala, sem desvinculá-lo do “território musical coletivo”.

Na obra musical existe sempre uma zona de irrealidade que só pode ser apreendida através da mediação de obras assimiladas e de experiências vividas, com as quais não precisamos necessariamente identificar-nos, mas que apreendemos e observamos – quer dizer, amamos – porque acreditamos que sobre elas, mais do que outras, está colada a história e, mais livremente,

somos levados a investir nelas talvez a parte melhor e não revelada de nós próprios e, mais abertamente, o nosso inconsciente musical. Schumann escrevendo sobre Chopin completava e imaginava a si próprio, Berlioz escrevendo sobre Beethoven, projetava a si próprio, Debussy escrevendo sobre Mussorgski descrevia a si próprio, do mesmo modo que Schoenberg escrevendo sobre Brahms e Boulez escrevendo sobre Berg. (BERIO, 1981, p. 6).

Esses textos nos permitem observar os elos que unem compositores, testemunham em certo sentido o exercício da responsabilidade social e cultural dentro de uma coletividade musical, assim podem, na mesma medida, revelar também uma interpenetração entre os textos musicais respectivos, ou seja, iluminam o caminho do analista que busca entender seu objeto dentro de um nível ideológico e estendê-lo para (além de um olhar individual e restrito) uma abordagem interindividual no território musical amplo.

## 2 | DIALOGISMO NO CAMPO MUSICAL

Ao desvelar a presença da voz alheia no discurso próprio (musical ou verbal) em forma de homenagem, concordância, discordância ou outro tipo de resposta, esses (diria, todos) compositores apresentam enunciados (sejam enunciados musicais ou verbais propriamente ditos) que podem ser compreendidos e investigados com suporte nas contribuições dos estudos linguísticos, mais precisamente à luz do *dialogismo bakhtiniano*. Como sublinha Rosa Stella Cassoti (2011), embora Mikhail Bakhtin tenha focado sobre a “criação literária e sobre textos verbais, seu conceito de dialogismo pode ser aplicado a qualquer trabalho artístico entendidos como textos não-verbais”.

Dialogismo é pilar base na obra de Bakhtin, ele o toma como fator constitutivo da linguagem e, como conclui Oiliam Lanna (2014, p.15): “surpreendente encontrar, nas falas dos compositores, reflexões próximas ao conceito de dialogismo, mesmo quando o termo não é empregado”. Segundo o *Dicionário de Análise do Discurso*, o dialogismo refere-se “às relações que todo enunciado mantém com enunciados produzidos anteriormente, bem como os enunciados futuros que poderão os destinatários produzirem” (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2014, p.160). Desta forma, Bakhtin (2014, p.88) delega somente ao Adão mítico e solitário, primigênio da humanidade, a condição de evitar por completo essa reorientação mútua com o discurso alheio; o personagem bíblico seria o único capaz de irromper com o primeiro enunciado sobre silêncio virgem da humanidade recém-criada. A partir de então todos os enunciados (verbais e não-verbais) se entrelaçam formando uma cadeia de respostas e referências aos discursos alheios. Na visão de dialogismo de Bakhtin, a palavra é sempre interindividual e reúne em si as vozes de todos aqueles que a utilizam ou têm utilizado historicamente, bem como contempla as vozes futuras que poderão usufruí-la no porvir. Assim, a respeito do enunciado, Bakhtin encerra sob um mesmo golpe o nascimento original bem como a morte definitiva.

O compositor György Ligeti (2010, p. 152) compara as transformações do “sistema da forma musical” a um tecido tramado por fios que criam laços entre compositores. Estes, cada um a seu modo, contribuem alinhavando uns pontos a outros; mesmo que, por alguma razão, parte desse tecido se rompa (com aquelas chamadas “obras inovadoras” ou similares) os retalhos podem facilmente ser costurados por novos fios que surgem:

Há lugares em que o tecido não continua, mas, ao contrário, é rasgado: ele é retomado, em seguida, com novos fios e um novo ponto aparentemente sem ligação com a estrutura anterior da rede. Mas, se se observa com bastante recuo, percebe-se um fio quase transparente se enrolar, sem que se observem os rasgões em volta: mesmo o que parece desprovido de relação e de tradição mantém uma relação secreta com o passado.

A metáfora feita por Ligeti equivale à do próprio Bakhtin (2014, p. 86):

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto.

O enunciado, sob quaisquer de suas formas, surge como continuação (uma resposta) de enunciados anteriores, ao mesmo tempo ele é elo e um ponto de contato com enunciados futuros. Dessa forma, o enunciado raramente pode ser observado como limítrofe pois sua atuação está no centro, circunscrito pelos enunciados dos outros, sobre um fundo social. Por essa razão é que pensadores que se interessam pela compreensão dos processos de criação estão falando em uma rede que se constrói, por esse motivo também abordam o movimento criador sob um paradigma relacional (SALLES, 2014, p. 23). Significa que o pensamento individual – um enunciado musical, por exemplo – há de surgir em conjunto com as vozes daqueles que falaram sobre o mesmo assunto. Ele também antecipa as respostas dos possíveis interlocutores e os enunciados que esses poderão produzir.

Os artistas – sujeitos construídos e situados – agem em meio à multiplicidade de interações e diálogos, e encontram modos de manifestação em brechas que seus filtros mediadores conquistam. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o locus da criatividade não é a imaginação do indivíduo. Surge, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o artista e os outros. É uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro (SALLES, 2014, p. 152)

O emaranhado no qual o compositor se encontra envolto revela as diversas conexões que ele pode estabelecer. O caminho inusitado que ele encontra nas “brechas” da tradição e percurso enredado de alteridade trilhado pelo compositor podemos denominar inspiração. Seguir essa linha do tecido dialógico significa dialogar com os diversos fios subjacentes.

A inspiração, que seria a fonte que alimenta as ideias, é, por sua vez, abastecida por um repertório já instaurado de previamente. Inevitavelmente, o compositor estabelece um diálogo com tudo aquilo que o atinge durante seu processo de criação e com enunciados proferidos antes dele, os quais compõe conjuntamente a trama desse tecido dialógico. Para Deryck Cooke (1989, p. 169), inspiração – “a súbita materialização de uma ideia musical na mente do compositor” – não é algo que surge do nada, mas é fruto de um acúmulo de experiências sobre as músicas de outros compositores, tanto os antigos como seus contemporâneos (e até de sua própria obra), retidas num tipo de inconsciente. “Em outras palavras, é uma reformulação criativa de materiais já existentes na tradição” (COOKE, p. 171). “Longe de implicar a repetição daquilo que foi, a tradição pressupõe a realidade daquilo que tolera. Surge-nos como uma herança, um legado que se recebe com a condição de o fazer frutificar, antes de o passar para nossos descendentes” (STRAVINSKY, 1996, p. 78). É assim que vamos compreender a relação do artista com a tradição:

Cada obra ou cada manuseio de determinada matéria estabelece uma interlocução com a história da arte, da ciência e da cultura de uma maneira geral, assim como se remete ao futuro. Em jogos interativos, o artista e sua obra se alimentam de tudo que os envolve e indiciam algumas escolhas (SALLES, 2014, p. 42)

J.S. Bach – que tinha um grande fluxo de trabalho (além de compor) e passava as noites copiando partituras, preparando partes, passando a limpo suas obras...– tinha no contato com as partituras de outros compositores (até dele mesmo) alimento para suas ideias. É como Anna Madalena Bach (1938), sua esposa e quem o ajudava nessa tarefa de copista, deixa transparecer:

Eu calava-me tanto quanto podia, porque, ao copiar com sua bela mão ágil (sua escrita tinha aos meus olhos uma expressão ao mesmo tempo viva, justa e apaixonada) as partituras de Buxtehude ou do senhor Haendel, (cujas composições muito admirava, mas não achava comparáveis às suas, apesar de serem cheias de mérito), ou as próprias obras para seus alunos, muitas vezes a inspiração lhe vinha (op. cit., p. 93)

Bach – a quem Claude Debussy (1989, p. 92) chamou de o “pai de todos nós” – observava na música de seus predecessores e contemporâneos possíveis diálogos dentro dos quais uma nova obra poderia participar como resposta. Demonstra que a observação da tradição não quer dizer ater-se às coisas do passado, de uma realidade morta e soterrada pelos anos, mas vê-la como uma “força viva que anima e nos informa do presente” (STRAVINSKY, 1996, p.78). Os pioneiros da música nova do século XX tinham uma relação íntima com as músicas anteriores. Alban Berg (2014, p. 225) diria: “Nada da música anterior foi perdido. Ela apenas necessita ser repensada na nova”. Seu colega Anton Webern (1984, p. 85) aclama: “nós não abandonamos as formas dos clássicos. O que aconteceu mais tarde foi apenas sua transformação, ampliação, redução, mas as formas permaneceram, mesmo em Schoenberg!”. Arnold Schoenberg (1950, p.71) mesmo coloca que:

As pessoas que olham de forma incrédula para mim, pensando que fiz uma piada de mal gosto, agora entenderão por que eu me denominava um “pupilo de Mozart”, agora precisam entender minhas razões. Isso não vai ajudá-los a apreciar a minha música, mas a entender Mozart. E vai ensinar os jovens compositores quais são coisas essenciais que se tem para aprender com o mestre e a maneira de como se pode aplicar essas lições sem perder a personalidade.

A inspiração vista por esse ângulo revela o outro em mim, pois se apresenta como um enunciado ao qual devo responder; ao respondê-lo, esse enunciado (doutro) se torna parte do meu próprio enunciado (se torna parte de mim) e nisso se constrói o diálogo artístico. A maneira de expressá-lo, contudo, ainda precisa levar em conta uma linguagem (que não é privada, mas propriedade comum), o que significa que minha obra será ouvida, apreendida, sobre uma sinfonia (na acepção etimológica desta palavra) de obras de outros que escreveram antes de mim. Mas não é só isso, eu mesmo escreverei (em diálogo) subjugado pelas vozes dos outros compositores (sejam eles do passado, contemporâneos, ou que ainda surgirão). A obra expõe a relação entre mim e o outro em forma de um conjunto de enunciados musicais vindos de todas as direções.

Uma visão simplificadora do gesto criador mostra um percurso que tem sua origem em um *insight* arrebatador, que se concretiza ao longo do processo criativo. Um caminho do caos inicial para a ordem que a obra oferece. Esta perspectiva contém uma linearidade que incomoda aqueles que convivem com a recursividade e a simultaneidade desse fenômeno. Seria uma forma limitadora de olhar para esse trajeto. Uma representação que não é fiel à complexidade do percurso (SALLES, 2013, p. 29)

O percurso multifacetado não tem uma componente horizontal ou diacrônica somente, mas “um sentido vertical ou sincrônico em que as camadas sonoras aparentes escondem os conteúdos latentes provenientes das múltiplas lapidações de seus vários atores” (SEINCMAN, 2008, p. 26), ou seja, as conformações que outros compositores realizaram e continuam realizando sobre o material musical (coletivo). Sem essas atuações, essa “polifonia oculta” – a obra nova e as obras do passado que entram em contraponto – “não haveria comunicação: a música tornar-se-ia ‘objeto em si’, mera sequência de notas atrás de notas” (SEINCMAN, 2008, p. 26). Quando o compositor confronta seu trabalho com obras do passado ele procura inscrever-se dentro de uma tradição histórica (*historical tradition*), e nesse processo (sem necessariamente querer) revela origens de certas inspirações, confrontando o pensamento errôneo de isolamento e individualismo (NATTIEZ, 1990, p. 184).

### 3 | COMENTÁRIOS FINAIS

A investigação musicológica que ressalta o dialogismo existente nas manifestações musicais (seja nas próprias músicas ou nos textos sobre música) tende a enriquecer seu

conteúdo. A multiplicidade de visões que se abre nos diálogos possíveis iluminam relações obscurecidas e permitem estender o trabalho individual para uma coletividade. Todo enunciado, como postula Bakhtin, é ao mesmo tempo uma resposta e é dotado de uma responsividade – passível de ser respondido –, essa resposta tanto do lado do locutor como do lado do ouvinte assume posições como de concordar – como Beethoven (2006, p.71) falando de Cherubini: “Estou também completamente de acordo com sua concepção do Requiem, e se porventura vier algum dia a escrever um, servir-me-ei de muitas passagens *ad notam*”; ou discordar – como Debussy que procura compor uma ópera diferente, buscando um “depois de Wagner e não um segundo Wagner”. Ao tratar da construção melódica em *Wozzeck*, Berg deixa claro sua postura ideológica ao abraçar alguns idiomas enquanto evita outros, sobretudo, como compositor germânico: “nessa área vamos para a escola com Bach e não com Puccini” (BERG, 2014, p.224). Nisso vê-se a qualidade responsiva do enunciado no diálogo estabelecido, tanto em um (Bach, pela adesão) como em outro (Puccini, pela recusa).

O falante seja quem for é sempre um contestador em potencial: ele não é o primeiro falante que violou pela primeira vez o eterno silêncio do universo; ele não apenas pressupõe a existência do sistema da língua que utiliza como conta com a presença de certos enunciados anteriores – dos seus e alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (se apoia neles para problematizá-los ou simplesmente os supõe conhecidos de seus ouvintes). Todo enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados (BAKHTIN, 2011, p. 272).

Quanto mais se estende as relações com os outros mais próximos estamos de uma compreensão holística do enunciado examinado. A decisão mais ampla por parte do compositor – sua posição ideológica – já se faz em um enunciado rico para ser problematizado por nós mesmos que escrevemos sobre música (ou escrevemos música). Berio, que atua dos dois lados – escreve música e sobre ela – desvela essa rede na qual se enlaçam enunciados de todas as direções. Seja como compositor ou musicólogo, Berio mantém uma relação evidente com as obras dos outros, como observa-se em seu exemplo musical mais emblemático, a *Sinfonia*. Em seu processo composicional de abarcar materiais de diversas procedências, ele mesmo, como musicólogo, localiza processo similar em *Agon* (Stravinsky) que tem um pouco de cada coisa: diatônica, atonal, serial, canônica, politonal, neo-barroca, referências ao op. 24 de Webern (BERIO, 2006, p.75). “Em *Agon*, Stravinsky não se submete à história, mas ele a reconta de várias maneiras diferentes” (BERIO, 2006, p. 77). Dessa forma que obras de arte permanecem, participam do diálogo vivo e podem ter um novo significado a cada novo contexto *dialogizado*.

## REFERÊNCIAS

BACH, Ana Madalena. **Memórias Íntimas**. São Paulo: Cultura Brasileira, 1938.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 6ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance**. 7ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

BARBOSA, Rogério Vasconcelos. **Sobre a Composição Musical: metamorfoses entre escuta e escritura**. In: NASCIMENTO, Guilherme et al. (org.). *A Música dos Séculos 20 e 21*. Barbacena: Universidade do Estado de Minas Gerais, 2014. pp. 111-120.

BEETHOVEN, Ludwig Van. **Cartas, Diários, Cadernos de Conversação e Reminiscências de Contemporâneos**. São Paulo: Editora Veradas, 2006.

BERG, Alban. **Pro Mundo – Pro Domo: the writings of Alban Berg**. New York: Oxford University Press, 2014.

BERIO, Luciano. **Entrevista sobre a Música Contemporânea** (realizada por Rossana Dalmonte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BERIO, Luciano. **Remembering The Future**. Cambridge/London: Harvard University Press, 2006.

CASSOTI, Rosa S. Music, **Answerability, and Interpretation in Bakhtin's Circle: reading together M.M.Bakhtin, I. I. Sollertinsky, and M. V. Yudina**. In: Festschrift for Nikolay Pan'kov. 2011. Disponível em <http://nevmenandr.net/scientia/festschrift/cassotti.pdf>

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. 3ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

CHAVES, Celso Loureiro. **Por uma pedagogia da composição musical**. In: Freire, Vanda Bellard (org.). *Horizonte da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. pp. 82-95

CHAVES, Celso Loureiro. **Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES EM CRÍTICA GENÉTICA, 10., 2012, Porto Alegre. Anais... Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Celso.Chaves.pdf>>.

COOKE, Deryck. **The Language of the Music**. Nova York: Oxford University Press, 1989, 289 p.

DEBUSSY, Claude. **Monsieur Croche: e outros ensaios sobre música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FERRAROTTI, Franco. **Sobre a autonomia do método biográfico**. In: Nóvoa, António; Finger, Mathias. *O método (auto)biográfico e a formação*. Lisboa: MS/DRHS/CFAP, 1988

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e Ideologia**. 8ed. São Paulo. Ática, 2007.

LANNA, Oiliam. **Aventuras Dialógicas**. In: NASCIMENTO, Guilherme et al. (org.). *A Música dos Séculos 20 e 21*. Barbacena: Universidade do Estado de Minas Gerais, 2014. pp. 13-19

LIGETI, G. **La forme dans la musique nouvelle** - I partie. In: *Neuf essais sur la musique*. Tradução: Fourcassié, C. Éditions Contrechamps. Genève, 2001. pp. 147-152.

MIOTELLO, Valdemir. **Ideologia**. In. BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2013

NATTIEZ, Jean-Jaques. **Music and Discourse: toward a semiology of music**. Princeton, Princeton University Press, 1990.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de Criação Artística**. 6ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2014.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and Idea**. Nova York: Philosophical Library, 1950.

SEINCMAN, Eduardo. **Estética da Comunicação Musical**. São Paulo: Via Lettera, 2008.

STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical em Seis Lições**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

# CAPÍTULO 13

## O PAPEL DA ARTE EM TEMPOS DE PANDEMIA: MÚSICA E “INDÚSTRIA DO ISOLAMENTO”

Data de aceite: 26/04/2021

Data de submissão: 01/02/2021

### Eder Flávio Moura Bonfim

Escola de Artes, Ciências e Humanidades da  
Universidade de São Paulo, São Paulo - SP  
<http://lattes.cnpq.br/5648812379984206>

### Camila Cristina dos Santos

Escola de Artes, Ciências e Humanidades da  
Universidade de São Paulo, São Paulo - SP  
<http://lattes.cnpq.br/5901010637595386>

### Maria Flávia Silveira Barbosa

Escola de Artes, Ciências e Humanidades da  
Universidade de São Paulo, São Paulo - SP  
<http://lattes.cnpq.br/4100924523864321>

**RESUMO:** Neste texto, buscamos compreender o papel da arte e dos artistas, na sociedade capitalista, especificamente, durante a pandemia de Covid-19. Nosso recorte metodológico abarca *lives* e outras postagens de músicos representantes de diferentes gêneros e estilos musicais, no período de 21.04 a 08.08.2020, na tentativa de compreender o uso que os artistas fizeram de ferramental tecnológico como, plataformas de compartilhamento de vídeos, redes sociais etc. (possibilidade quase inescapável, por conta da necessidade de isolamento físico). Sobre esse material empírico, desejamos saber: têm os artistas se valido de tais recursos para concretar a função da arte? O fundamento que orienta a compreensão de arte e função da arte

que assumimos são as elaborações de Lev Vigotski. Para ele, o verdadeiro efeito da obra de arte é a *catarse* – uma transformação qualitativa dos sentimentos, entendida como *elaboração superior da consciência*; sentimentos comuns, contraditórios, caóticos têm, na fruição estética, a possibilidade de ser reelaborados no sentido de uma compreensão mais elevada da própria vida. Buscamos ainda o suporte teórico de autores do campo marxista, como Adorno, Sánchez Vázquez, Silva, entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Psicologia histórico-cultural, Arte/Música, Formação humana.

### THE ROLE OF ART IN PANDEMIC TIMES: MUSIC AND “ISOLATION INDUSTRY”

**ABSTRACT:** In this text, we seek to understand the role of art and artists, in capitalist society, specifically, during the Covid-19 pandemic. Our methodological approach includes live streams and other posts by musicians representing different genres and musical styles, from 21.04 to 08.08.2020, in an attempt to understand the use that artists made of technological tools such as video sharing platforms, social networks etc. (almost inescapable possibility, due to the need for physical isolation). About this empirical material, we want to know: have the artists used these resources to realize the function of art? The foundation that guides the understanding of art and the function of art that we assume are Lev Vigotski's elaborations. For him, the real effect of the work of art is a catharsis - a qualitative transformation of feelings, understood as a superior preparation of consciousness; common, contradictory, chaotic have, in aesthetic fruition,

a possibility of being reworked in the sense of a higher understanding of life itself. We also seek theoretical support from authors in the Marxist field, such as Adorno, Sánchez Vázquez, Silva, among others.

**KEYWORDS:** Historical-cultural psychology, Art/Music, Human formation.

## INTRODUÇÃO

Ante a maior crise do capitalismo, de todos os tempos (cf., por exemplo, Botelho, 2019; 2020 e Gouvêa, 2020), vivenciamos, desde o início de 2020, uma pandemia de proporções inesperadas. São quase 100 milhões de casos confirmados, em todo o mundo; quase 9 milhões, em nosso país. Em número de óbitos, mais de 2 milhões e perto de 220 mil, respectivamente, no mundo e no Brasil<sup>1</sup>, no momento em que finalizamos este artigo. O vírus, contudo, não é o responsável pela atual crise, como vem sendo justificado por alguns meios de comunicação e alguns governantes. Diz Botelho (2020, online),

não é a primeira vez que se aponta a causa da crise econômica em elementos alheios aos processos econômicos básicos – baseando-se no pressuposto circulatório perfeito [refere-se à comparação entre a circulação sanguínea e o funcionamento da economia, proposto por François Quesnay], qualquer evento ou coisa podem ser responsabilizados. A própria história das crises poderia ser reconstituída por essas falsas atribuições. [...] Com o coronavírus se repete a constante externalização de causas. Embora seja motivo para grande preocupação, o vírus está longe de ser a razão da crise. Somente o positivismo sedimentado como forma corriqueira do pensamento pode estabelecer um vírus como causa de uma crise econômica: a prisão cognitiva a um mundo factualmente articulado por causas e efeitos imediatos é parte da estrutura mecânica abstrata da ciência moderna. [...] A crise que se anuncia não resulta de uma interferência externa, muito menos é o mecanismo de “limpeza de terreno” de sempre. Aqui temos problemas estruturais em processo há quatro décadas que têm empilhado soluções mundiais fracassadas.

Evidentemente, não é o caso de afirmar que a pandemia não está provocando danos ou não irá trazer outros ainda maiores às já combalidas economias nacionais, em especial, para os países da periferia do capital. Os desdobramentos da próxima ofensiva capitalista para recuperar suas taxas de lucro – que certamente virá – dependerão da correlação de forças, no âmbito da luta de classes; nada autoriza a pensar que será um período fácil, o pós-pandemia.

Considerando a gravidade da situação, o leitor pode se perguntar: por que falar sobre arte, nesse momento? Outros temas não seriam mais urgentes? Dúvida certamente válida, mas o fato é que a pandemia tem provocado reflexões em e sobre os mais diferentes setores da vida social. E assumindo, como nós assumimos, uma concepção de arte que a considera como algo muito além de mero entretenimento, consideramos importante levantar aqui algumas questões. Assim, começaremos explicitando a concepção de arte

1. Dados da Johns Hopkins University. Disponível em: <https://coronavirus.jhu.edu/map.html>. Acesso em: 26.01.2021.

que aqui se assume, para tentar deixar delimitada a nossa compreensão acerca de sua função na vida das pessoas. Será preciso, também, localizar a produção artística na forma específica de organização societária em que vivemos – qual o sentido da produção artística no capitalismo e quais relações artista e obra de arte estabelecem com o público (ouvintes, leitores, espectadores etc.)? A seguir, traremos algumas informações sobre o trabalho de artistas, a partir de meados de março; mais especificamente, lançaremos um olhar para o uso (quase que exclusivo, por conta da necessidade de isolamento físico) de tecnologias como, plataformas de compartilhamento de vídeos, redes sociais etc., por músicos brasileiros. Esse material empírico será o ponto de partida para a reflexão sobre como os artistas têm se valido de tais recursos para concretar (ou não) a função da arte, que explicitamos.

## UMA CONCEPÇÃO DE ARTE

Em consonância com a perspectiva teórica que matrizava este artigo, chamaremos ao debate dois autores marxistas que refletiram também sobre arte. São eles: Adolfo Sánchez Vázquez e Lev S. Vigotski; suas concepções vão nos ajudar a compreender 1) a essência da arte, 2) a natureza da reação estética e 3) sua função na vida dos homens. Sánchez Vázquez, em oposição a autores que entendem arte como ideologia e como forma de conhecimento, de um modo estante segundo sua análise, formula a ideia da *arte como criação*: “reduzir a arte à ideologia ou a uma mera forma de conhecimento é esquecer que a obra artística é, antes de mais nada criação, manifestação do poder criador do homem” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 45). Evidentemente, não se deve vislumbrar nessa afirmação nem um átomo de idealismo; ao contrário, o autor formula essa ideia a partir de Marx, em seus *Manuscritos econômico filosóficos de 1844*. Nessa obra, Sánchez Vázquez encontra subsídios para compreender a “natureza criadora comum” (Idem, p. 47) entre arte e trabalho; esse seria o “extrato mais profundo e originário [da arte]: o de ser uma forma peculiar de trabalho criador” (Idem, p. 47). Esse entendimento abarca, na opinião do autor, o reconhecimento da arte como forma de ideologia e como forma de conhecimento, sem excluir a sua verdadeira substância: a criação; e põe em relevo que arte e trabalho não são atividades antagônicas, mas partilham essa mesma essência<sup>2</sup>.

O psicólogo russo Lev S. Vigotski, ao formular sua teoria da reação estética, postula a arte como *técnica social do sentimento*. Vamos tentar compreender a ideia, destrinchando seus elementos. *Técnica*: acreditamos que Vigotski esteja se fundamentando em Marx para considerar a arte como objetivação de forças essenciais humanas, da mesma forma que o são os dispositivos técnicos, o conhecimento científico etc. O termo *técnica* coloca a arte em relação com outras técnicas e objetos criados pelo homem; o que a diferencia deles é tratar dos sentimentos. *Social*: diz o autor russo, em uma emblemática passagem, “a arte

2. A um só tempo, postula arte como trabalho e trabalho como atividade criadora humana. Da configuração que ambos assumem no capitalismo, trataremos adiante.

é o social em nós” (VIGOTSKI, 1998, p. 315); social é, pois, a raiz e a essência da arte. Na obra de arte, o artista objetiva seus sentimentos (que são de origem social, sempre) e um receptor deles se apropria, formando assim, um duplo vetor: objetivação <-> subjetivação de sentimentos (sociais por sua natureza). *Do sentimento*: designa a especificidade da arte.

Continuemos um pouco mais com Vigotski. Para ele, o material que serve de base à criação da obra artística é a própria vida (acontecimentos, relações, caracteres, lugares, sentimentos etc.). O trabalho artístico consiste justamente em tomar esse material e transformá-lo em algo novo, que não estava nele, *a priori*. Ao elaborar a obra de arte, o artista torna objetivos, dá concretude, aos sentimentos, o que possibilita ao fruidor se relacionar objetivamente com eles, quer dizer, como se fossem objetos, de maneira objetiva. Esse processo provoca naquele que aprecia a obra de arte uma transformação qualitativa dos próprios sentimentos, o que Vigotski entende como o verdadeiro efeito da obra de arte: a *catarse*. Essa transformação qualitativa dos sentimentos (catarse), é por nós entendida como *elaboração superior da consciência*; em outras palavras, sentimentos comuns, contraditórios, caóticos têm, na fruição estética, a possibilidade de ser reelaborados no sentido de uma compreensão mais elevada da própria vida.

A vivência estética aproxima o indivíduo da experiência constituída historicamente por todo o gênero humano; esse compartilhar de experiências *humanas* permite a superação da “nossa vida comum”, como diz Vigotski em uma passagem sobre *Hamlet*, de Shakespeare:

a tragédia pode obter esses efeitos incríveis [a catarse] sobre os nossos sentimentos precisamente porque os leva a transformar-se constantemente em seus opostos, a enganar-se em suas expectativas, a esbarrar em contradições, a desdobrar-se; e quando vivemos Hamlet temos a impressão de que vivemos milhares de vidas humanas em uma noite e, de fato, conseguimos experimentar mais emoções do que em anos inteiros da nossa vida comum (VIGOTSKI, 1998, p. 243).

Contudo, não é toda criação no campo da arte que carrega esse potencial de promover catarses. Na sociedade capitalista, a produção e o consumo de uma arte cuja função é apenas o entretenimento são infinitamente maiores. Não se trata de banir essa produção do campo da arte – esse seria o caminho fácil –, mas é preciso distinguir entre essa e a arte que promove a elevação das consciências – “as duas esferas desempenham papéis diferentes em suas relações com a vida cotidiana” (FREDERICO, 2013, p. 136). Arte-entretenimento, em oposição ao que foi dito anteriormente, mantém o indivíduo nos limites da cotidianidade e da individualidade alienada; não possibilita a apropriação de toda a riqueza do gênero humano.

Vejamos como Sánchez Vázquez analisa as relações entre arte e capitalismo, a partir da afirmação de Marx: “assim se pode explicar que a produção capitalista seja hostil a certas produções de tipo artístico, tais como a arte e a poesia” (MARX *apud* SÁNCHEZ

VÁZQUEZ, 1978, p. 169). Marx não desenvolve essa ideia, por isso, Sánchez Vázquez se dedica a desvelar-lhe a origem e a essência. Apresentar aqui todas as descobertas do autor espanhol, mesmo que sucintamente, fugiria aos nossos propósitos; assim, traremos apenas algumas delas, para ajudar em nossas reflexões. Em primeiro lugar, é necessário deixar claro que a arte tem se desenvolvido, apesar da hostilidade capitalista. Isso é inegável! O entendimento marxiano é válido, portanto, para a produção artística que se encontra, por diferentes razões, sob o jugo dos critérios de produtividade capitalistas – trabalho assalariado, mercado, lucro etc.; também é verdade que alguns setores da arte estão mais sujeitos a essas leis que outros.

Quanto mais profundo é o interesse pela produtividade material da obra de arte – interesse determinado, por sua vez, pelo montante do capital investido e dos lucros ou perdas em jogo – tanto mais limitada é a liberdade de criação, tanto mais dirigido é o processo de criação e tanto mais se tenta ajustá-lo a prescrições que assegurem sua aceitação por um público de massa (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 245).

Dois pólos podem ser observados, de acordo com Sánchez Vázquez: por um lado, a hostilidade do capitalismo e, por outro, o desenvolvimento da arte. Esses pólos não se relacionam de maneira estanque, imutável ou unidirecional; variam quanto ao período histórico, o grau de desenvolvimento da sociedade e as características de cada ramo artístico. Porém, a hostilidade se configura mais agressiva quanto mais se impõe à criação artística o jugo da produção material capitalista. Apesar de certa dificuldade em reduzir o trabalho artístico ao trabalho geral abstrato, na sociedade capitalista, a obra de arte tem, além de valor de uso – o que faz com que possa satisfazer necessidades humanas –, também, valor de troca.

Convertida em mercadoria, a obra de arte perde sua significação humana, sua qualidade, sua relação com o homem. Seu valor – sua capacidade de satisfazer uma necessidade humana específica mediante suas qualidades estéticas – já não se funda nela mesma, e, portanto, em suas qualidades estéticas específicas, mas em sua capacidade de produzir lucro (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 216).

Analisemos ainda um outro ponto, com a ajuda de Sánchez Vázquez: a relação entre produção e consumo. Seguindo as formulações de Marx, o autor espanhol afirma a reciprocidade dessas relações; o consumo determina, em parte, a produção, porém, a produção não se submete passivamente ao consumo e o determina sob três aspectos: 1) a produção engendra o consumo – sem a criação artística não haveria fruição; 2) a produção produz o modo de consumir o objeto; e 3) a produção estabelece a necessidade do produto criado. Sobreleva, aqui, a dupla capacidade criadora da arte: cria, ao mesmo tempo, o objeto e o sujeito da fruição. E, nesse sentido, coloca-se a possibilidade de criar justamente obras que promovam a elevação das consciências.

A lógica da propriedade privada, contudo, se sobrepõe a essa dupla capacidade; premida pela necessidade de lucro, a criação artística vê-se tolhida em sua liberdade de expressão, diante da exigência de ser consumida por um público sempre maior. Ocorre o que Sánchez Vázquez nomeia “estandardização”; o objeto artístico torna-se próprio para o consumo dos homens-massa<sup>3</sup> – de fato, é produzido com essa finalidade –; torna-se, portanto, arte de massas. O autor assim delimita a arte de massas:

neste tipo de produção pseudo-artística, os grandes problemas humanos e sociais são afastados, em favor de uma suposta necessidade de satisfazer um legítimo desejo de entretenimento, e, quando algum deles é mencionado, transita-se sempre pela superfície, com soluções que não abalam a confiança na ordem existente, empobrecendo as ideias, rebaixando os sentimentos e barateando as mais profundas paixões (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 278).

E logra alcançar tudo isso graças a

uma linguagem astutamente fácil, que corresponde à sua [do homem-massa] falta de profundidade humana; uma linguagem que assegura uma inteligibilidade e comunicação tão mais extensas quanto mais superficial e vazio for o seu conteúdo e quanto mais pobres, banais e débeis forem seus meios de expressão (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 278).

Finalizamos por aqui, com essa rápida apresentação do estudo de Sánchez Vázquez sobre os problemas da arte no capitalismo. Antes de passar para o próximo item, convém esclarecer que as colocações do autor acerca da arte de massas vão muito além da simples oposição erudito *versus* popular. De fato, não haveria interpretação mais equivocada de suas elaborações do que reduzi-las a esse falso binômio. Mas essa questão terá que ficar para uma outra oportunidade.

## REFLEXÕES A PARTIR DO CONCEITO DE *INDÚSTRIA CULTURAL*

Também T. W. Adorno e M. Horkheimer, ambos da Escola de Frankfurt, ajudam a compreender o problema da arte sob o capitalismo. A expressão *indústria cultural* foi utilizada originalmente no livro *Dialética do esclarecimento* (1985), com objetivo de identificar um fenômeno característico do capitalismo presente nas sociedades industriais do século XIX: a criação de um mercado consumidor de bens culturais, massificado, alienante e reproduzidor, que vinha se estabelecendo há algumas décadas. Equivalente ao fetichismo da mercadoria, configura-se como a penetração do valor mercantil na produção dos bens culturais, sobretudo, a partir da concentração do capital; essa indústria surge, então, juntamente com o capitalismo monopolista. Adorno e Horkheimer, ao pensar nesse conceito, se preocuparam com o modo como a indústria cultural deformava a consciência

3. “O homem ideal, do ponto de vista dos interesses deste capitalismo voraz, é o homem engendrado por suas próprias relações: isto é, o homem despersonalizado, desumanizado, oco por dentro, esvaziado de seu conteúdo concreto, vivo, que pode se deixar modelar docilmente por qualquer manipulador de consciências; em suma, o homem-massa” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 276).

do sujeito, pois com esse instrumento o capitalismo seria aceito, reproduzido e desejado. O mesmo conceito tem correspondência na *indústria ideológica*, desenvolvido por Ludovico Silva em seu livro *A mais-valia ideológica* (2017). De acordo com o autor venezuelano, com a expressão cunhada por Adorno e Horkheimer, ainda se pode ter a impressão de que existe cultura nessa indústria, mas, na verdade, apenas é a deformação e justificação dos interesses de classes; logo, inteiramente ideológica. Podemos também observar uma correspondência em Pier P. Pasolini (1968) em uma das suas obras mais memoráveis, o filme *Teorema*<sup>4</sup>, onde já se mostra o pensamento do autor na denominada *homologação cultural*, baseada no conceito de hegemonia de Antonio Gramsci, em que o sujeito afirma e deseja a ideologia dominante, tornando-se conformista e alienado.

Um pouco antes disso, J. Ortega y Gasset utilizou o conceito do *homem-massa*, em seu livro *Rebelião das massas* (1929), para se referir ao sujeito que ele identificava, naquele momento, na sociedade, como uma expressão do conformismo em relação às determinações exteriores. O indivíduo e sua individualidade saem de cena e dão lugar ao sujeito que busca enquadrar-se nas determinações genéricas do mundo social massificado (RODRIGUES, 2020). Sentindo-se confortável quando se vê igual a todo mundo, em conformidade com aqueles que o rodeiam, tornando-se passivo à vida cotidiana. Sánchez Vázquez também se refere ao *homem-massa*, como vimos anteriormente, considerando a arte de massa, em sentido pejorativo, como uma pseudo-arte produzida de cima para baixo. De acordo com Sánchez Vázquez, ao contrário, a classe proletária, por estar em posição de reivindicação da essência humana, mereceria uma arte superior, emancipatória e não seu antônimo.

Com a pós-revolução industrial (século XX), a produção se torna mecanizada, a maior parte dos operários e trabalhadores manuais em geral passa a poder desfrutar do tempo livre, havendo assim uma maior procura por atividades de entretenimento. Consequentemente, uma maior necessidade das classes dominantes controlarem e assegurarem, não só seu poder na luta de classes, mas também impulsionar a soberania do capital, pelas mesmas vias. Ou seja, percebe-se mais um caminho para a disseminação da ideologia burguesa nos tecidos sociais, por meio do consumo de entretenimento baseado nas artes integradas como um produto, estabelecendo assim uma *cultura de massa*, na qual prevalece a orientação mercantil e em que o sucesso material é o valor predominante. Segundo Erich Fromm (2015), pouca razão há para surpresa no fato de seguirem as relações do amor humano os mesmos padrões de troca que governam os mercados de utilidades e de trabalho. Na concepção da indústria cultural, o homem é simplesmente um instrumento de trabalho e de consumo, transformando-se em objeto – sua coisificação. Trata-se de processo tão bem manipulado que até mesmo seu lazer se torna uma extensão do trabalho.

4. O filme italiano de 1968, retrata a história de um indivíduo e a sua influência em uma família burguesa. Curiosamente, cada membro da família representa uma instituição e um segmento da sociedade italiana. Através de suas personagens o filme critica a futilidade, o comodismo e a alienação da burguesia.

Ludovico Silva, no livro anteriormente referido, traz a reflexão de que esse entretenimento na verdade, é preenchido pelo capital com mensagens de justificação do sistema; que aliena e impele o sujeito a continuar, não só a ser explorado materialmente, como também o transforma em uma espécie de guardião da ordem burguesa. Ou seja, o trabalhador passa a ser defensor de uma ideologia que o prejudica e o mantém de joelhos. Logo, o processo de exploração do trabalho, não somente extrai o trabalho excedente, mas também uma energia psíquica excedente.

Com o advento dos meios de comunicação de massa, alinhados à globalização, tornou-se possível a homogeneização cultural, importada das grandes potências mundiais, causando um enfraquecimento e ameaçando a cultura popular. Dentro do campo das artes, um exemplo prático disso seria o consumo da cultura veiculada por meio de plataformas de filmes e séries de TV. Nas telenovelas, destinadas aos homens-massa, a arte imita a vida e/ou a vida imita a arte, pois vendem-se personagens idealizados que, se aparecem fora do mundo televisivo (na “vida real”), serão aceitos, independente do meio em que estão inseridos.

O modelo e estilo de vida hollywoodiano, a presença majoritária de músicas em inglês nas rádios, ou até mesmo essa idealização falsa nas telenovelas, supracitada, em que, na maioria das vezes, não se retrata a realidade e a cultura do povo, e quando se faz é de forma romantizada, maquiando a desigualdade e tantos outros meios de propaganda, persistem incansavelmente em um projeto de hegemonização de determinados aspectos culturais, voltados para a sustentação e manutenção do sistema capitalista.

Se é verdade que a oferta condiciona a demanda, oferte-se sistematicamente o *Programa do Faustão*, aos domingos à noite, e a massa aceitará; ofertem-se filmes do cineasta marxista Jean-Marie Straub ou do brasileiro Glauber Rocha, por exemplo, da mesma forma, e o *Faustão* poderá sair de cena. A televisão produz o esquecimento, já o bom cinema - do ponto de vista da crítica marxista, desalienador - produz a reminiscência daquilo que não deve ser lembrado para continuação da dominação cíclica. Walter Benjamin, em seu livro *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1987), introduz o conceito de *aura*: afirma que a arte tem aura, a qual representa sua singularidade e, quando a tornamos mecanizada e a copiamos, essa aura vai se perdendo. Ou seja, a aura é o que torna a obra única, original e contendo a essência de seu criador, e isso acaba se perdendo na medida em que passa a ser reproduzida de forma serial. Pois já não tem mais o intuito de despertar emoções e reflexões, apenas o ato de comércio. Não deixa de ser arte, mas sua aura é destruída.

Benjamin também destaca o cinema como um grande agente da indústria cultural. Originou-se no final do século XIX, já dentro de um capitalismo moderno, conseqüentemente com a necessidade de atingir grandes públicos consumidores e se tornando um instrumento importante como fator de alienação – principalmente, o produzido na grande indústria cultural, como Hollywood e Disney. As artes plásticas sofreram um processo

de transformação, nesse período, pois antes os artistas, ao concluírem as suas obras, desejavam que elas fossem vistas por uma ou poucas pessoas, porém, com o advento da fotografia, que atingia maior número de pessoas, devido a sua reprodução, os artistas necessitam alcançar maiores mercados, saindo da exclusiva relação com os mecenas. Entretanto, o cinema se diferencia das artes plásticas e da literatura, pois se trata de uma criação coletiva para a sua produção, o que dá uma exigência de atingir grandes públicos, tornando-se uma cultura de massas.

O potencial de alienação e de atingir grandes públicos foi fator preponderante para regimes totalitários com apelos nacionalistas usarem o cinema para propagar ideais. A Alemanha nazista é um grande (senão, o maior) exemplo desse tipo de cenário. O uso controlado da cultura e da arte foi uma grande arma para a manipulação do povo alemão, não só o cinema, mas também livros, peças teatrais, programas de rádio, exposições em museus, galerias de artes etc., todos com a finalidade de tornar natural a violência cotidiana do regime, além de disseminar os valores e ideais a serem assimilados à sociedade. Durante o Terceiro Reich, os nazistas se empenharam profundamente naquilo que eles acreditavam ser uma “guerra cultural” (CARVALHO, 2020). Uma espécie de embate simbólico, no plano das letras e imagens, uma maneira de ganhar mentes e corações, já que são os meios em que é dado um rosto ao país, seu povo e sua realidade. Tornando assim a cultura como mais um recurso político.

Na atualidade, vemos que esse tipo de propaganda se transferiu para a internet de modo geral, seja em redes sociais, em plataformas de vídeos ou por qualquer busca dentro desse mundo virtual, onde não se pode ter controle das informações e sua veracidade. A tecnologia é a ideologia da contemporaneidade. O uso da tecnologia se tornou mais recorrente como uma das consequências da pandemia do novo coronavírus. Durante esse período, houve inúmeras discussões em fóruns na internet e nas próprias redes sociais, sobre questões antifascistas, que se tornaram mais presentes, como, por exemplo, as decorrentes da onda de protestos anti-racistas estadunidenses, iniciados pelo assassinato de George Floyd<sup>5</sup> e de movimentos anti-democráticos presentes no Brasil, alguns apoiados pelo próprio Presidente da República.

Em um momento histórico atípico como o da pandemia atual, querendo ou não, para uma maior parte da população, tornaram-se visíveis as falhas do capitalismo, mesmo que muitos não o vejam como real âmbito das opressões e da desigualdade, seja de classe, racial ou de gênero. De um lado, percebemos que, os que lutam contra a ideologia vigente e todo o aparato desse sistema classicista, ainda não são suficientes para a ruptura dessa ordem; de outro, observamos cada vez mais uma *anestesia social*, em que a grande massa segue mantida sob controle, mesmo vivenciando em suas vidas e tendo acesso todos os

5. George Floyd foi um afro-americano assassinado em Minneapolis, no dia 25 de maio de 2020, estrangulado por um policial branco que se ajoelhou em seu pescoço durante uma abordagem por, supostamente, usar uma nota falsificada de vinte dólares em um supermercado. Floyd morreu asfixiado. Sua morte desencadeou uma onda de protestos anti-racistas pelos EUA e outros países ao redor do mundo.

dias a informações sobre acontecimentos sociais, econômicos e políticos, cujo alcance nunca foi tão dinâmico, graças ao avanço tecnológico. Apesar da aparente insatisfação geral, a indignação e sensação de mudança se limita a isso, um acontecimento que te deixa com raiva ou triste e logo após um vídeo engraçado que te faz rir e esquecer o mundo real, como só mais uma informação que se viu rolando, incansavelmente, no *feed* de notícias nas redes sociais ou que se ouviu sem muita atenção na TV, fato que torna muito mais preocupante o nosso futuro como civilização.

A forma de dominação organizadamente articulada é tocada por todos os instrumentos rigorosamente afinados e regidos pelas mãos fantasmagóricas do Capital, tornando-se uma sinfonia da destruição, aos ouvidos dos lúcidos; mas soando como um belo canto da sereia, para os leigos e para quem assiste de camarote a esse concerto. Tomemos um dos produtos da própria indústria cultural para expressar esse pensamento. No filme *Matrix* (1999), Morpheus diz para Neo: “Você precisa entender, a maioria dessas pessoas não está preparada para despertar. E muitas delas estão tão inertes, tão desesperadamente dependentes do sistema, que irão lutar para protegê-lo”.

As subjetividades que no coletivo constituem o que denominamos de sociedade e dão significados ao mundo objetivo estão seguindo um caminho para ficarem padronizadas, como modelos uniformes em uma linha de produção. Imaginam que existe um livre arbítrio, já que se produz tanto e de tantas maneiras, mas não se percebem moldados pela sociedade em que vivem. Portanto, o que existe é a falsa sensação de liberdade, por apenas fazer escolhas entre A, B ou C e não reparar na possibilidade de questionar ou negar o sistema alfabético em si. Diz Marx, em seu discurso sobre o problema do livre-câmbio, em *Miséria da Filosofia* (1946, p. 194):

vocês, milhares de trabalhadores que sucumbem, não se desesperem. Vocês podem morrer tranquilos. Sua classe não desaparecerá. Será sempre suficientemente numerosa para que o capital possa dizimá-la, sem o temor de liquidá-la totalmente.

Aqui, neste comentário ácido, parece-nos que Marx está falando dos dias atuais. Pois, o descaso com as vidas perdidas de incontáveis trabalhadores (não devemos nos esquecer da subnotificação) por parte de governantes, locais e mundo afora, nos permite inferir que não fazem falta. São também incontáveis os homens-massa, como diria Sánchez Vázquez (1978); os que se vão, não chegam sequer a dificultar a reprodução do Capital.

A seguir, vamos nos voltar para a produção de músicos brasileiros, buscando desvelar as estratégias que têm sido usadas na divulgação de trabalhos artísticos, durante a pandemia. Mais especificamente, queremos compreender o uso que artistas têm feito do ferramental tecnológico disponível, no sentido de efetivar (ou não) a função da arte na vida das pessoas. Estamos supondo que a condição de isolamento físico, necessária ao controle do vírus da Covid-19, ampliou o uso dessas tecnologias pela impossibilidade

da realização presencial de *shows*, concertos etc. Pensamos, pois, que, neste momento histórico, configura-se uma “indústria do isolamento”, como apontado no título deste artigo. Entende-se essa “indústria” como uma adaptação da *indústria cultural* para a conjuntura que se pôs durante a pandemia, com o objetivo de continuar e até implementar o consumo de bens culturais como mercadorias; porém, agora mais que antes, de forma virtual ou até mesmo em situações restritas, como o reavivamento dos antigos *drive-in*, não apenas para o consumo do cinema, mas também eventos artísticos diversos, como *shows*, por exemplo. A nosso ver, é possível falar em “indústria do isolamento” com o apoio de Ludovico Silva (2017), quando elabora o seu conceito de “mais-valia ideológica”. Vejamos.

Pois se trata [a indústria cultural], em primeiro lugar, de uma *indústria*: indústria material, como qualquer outra indústria capitalista, com suas relações de produção e sua mais-valia material: um dos ramos da indústria do capitalismo contemporâneo. Mas, além disso, é cultural: se dedica à produção de todo tipo de valores e representações (“imagens”) destinadas ao consumo massivo, ou seja: é uma indústria ideológica, produtora de ideologia no sentido estrito, destinada a formar ideologicamente as massas, a dotá-las de “imagens”, valores, ídolos, fetiches, crenças, representações etc., que tendem a preservar o capitalismo (SILVA, 2017, p. 179 - grifo do autor).

E é *do isolamento*, pois se trata de explorar (no sentido capitalista: econômica e ideologicamente), sem muitos escrúpulos, a condição de isolamento físico a que fomos constrangidos, desde o agravamento do contágio (aqui em nosso país, a partir de meados de março de 2020)<sup>6</sup>.

A principal questão que gostaríamos de responder pode ser assim formulada: considerando a obra de arte como trabalho criativo humano que encerra a possibilidade de elevação das consciências; mas, por outro lado, a submissão dessa possibilidade, sob o capitalismo, à lógica da mercantilização; e, desse modo, entendendo que o consumo mais extenso e profundo é o da arte de massas; têm os artistas se valido desses instrumentos tecnológicos para promover a superação da alienação?

## MÚSICA NA QUARENTENA: REFLEXÕES

Aqui, não é nosso objetivo apresentar um vasto levantamento estatístico acerca da produção artística *on line*. Faremos, outrossim, algumas reflexões a partir dessa produção, na tentativa de desvelar o papel do artista e da arte, sobretudo, nesse momento que estamos vivenciando. Desde o início da pandemia, com a imposição de isolamento físico, adiamentos e cancelamentos de eventos, artistas reforçaram o uso de redes sociais e plataformas de compartilhamento de conteúdo. Nesse sentido, assistimos algumas *lives* e também outras formas de produção, como postagens e videocliques, de artistas brasileiros, de diferentes gêneros e estilos musicais, que aconteceram no período de 21.04

6. Não ignoramos que, para a vasta maioria da população, esse isolamento não se pode se realizar. Entretanto, no que toca às apresentações musicais ao vivo, as restrições estão mantidas, até o momento.

a 08.08.2020. Aqui, apresentaremos as que consideramos as mais representativas para as questões que nos movem, neste texto.

Considerando as diferenças entre esses formatos de publicação ou divulgação dos trabalhos artísticos, o foco da análise precisou se voltar também para diferentes elementos no trato do material coletado. Assim, nas *lives*, quisemos desvelar e compreender o conteúdo das mensagens transmitidas pelos artistas ao seu público: trataram de questões ligadas à pandemia? Em caso afirmativo, quais questões foram colocadas? Já nos videoclipes, voltamo-nos para as letras das músicas, uma vez que não há, nesse veículo, o contato simultâneo com o público. Vejamos.

De acordo com Souza Júnior *et al.* (2020), Sabia (2020) e Lives (2020), a cantora, compositora e instrumentista brasileira Marília Mendonça aparece, em primeiro lugar, entre as *lives* da plataforma *Youtube*, com maior número de espectadores simultâneos em todo o mundo, no ano de 2020, até do dia 08.08. Foram 3,3 milhões de espectadores. Esse número, porém, não chega a ser tão espantoso, uma vez que o sertanejo, é o estilo musical mais apreciado, em nosso país (ECAD, 2020). A *live* à qual nos referimos foi a do dia 08.05, intitulada “Live Marília Mendonça - #LiveLocalMariliaMendonca”<sup>7</sup>. A *live* fez parte da campanha “*Fique Em Casa e Cante #Comigo*” e teve 3h30 de duração. Vejamos no quadro abaixo o conteúdo das falas da artista, na *interação possível* com o seu público presente-distante.

Destaques da <i>live</i>		
Mensagem	Contexto	Momentos
Indica e instiga para que o público <b>doe para o programa de impacto social Mesa Brasil</b> por meio do QR Code disponível na <i>live</i> .	Nos intervalos das músicas a artista convida os espectadores a colaborarem e comenta ações do <i>Mesa Brasil</i> e outros programas de impacto social. Nos momentos finais da <i>live</i> , em 139:39, traz a informação de quantidades de alimentos arrecadados durante a <i>live</i> .	36:57 70:00 87:50 124:37 139:39 160:30
Comenta sobre programas de <b>apoio ao pequeno empreendedor e pequeno negócio</b> , programa <i>Cuide do Pequeno Negócio</i> da empresa <i>Stone</i> , anunciada como parceira da <i>live</i> .	Surge como gancho após os comentários sobre a importância e demais informações referente às doações. Além de se tratar de uma plataforma de apoio e incentivo ao consumo do comércio local, a artista incentiva o uso de redes sociais para aumentar a visibilidade desses pequenos empreendimentos locais.	36:00 107:28 117:14 187:50
Apontamento de <b>ações de impacto social de grandes empresas</b> e também das “parceiras” da <i>live</i> .	Essas empresas surgem destacadas como associadas a ações de impacto social, tanto envolvidas com as doações e o programa de apoio ao pequeno empreendedor ( <i>Stone</i> ), quanto envolvidas com ações não relacionadas a <i>live</i> ( <i>Havaianas</i> ).	36:00 36:57 117:14 124:37 166:21

7. MENDONÇA, Marília. **Live Marília Mendonça**. 2020. (3h29m49s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s-aScZtOfbM>. Acesso em: 14.06.2020.

Durante a *live* a artista recebeu uma mensagem do então ministro da saúde Henrique Mandetta, “Marília Mendonça, nosso cumprimento, que você faça uma boa *live* e que as pessoas curtam em casa, e que a gente não aglomere”. Respondendo a esse comentário a artista comenta, uma única vez durante a *live*, sobre a importância de os espectadores seguirem as recomendações do Ministério da Saúde. As empresas patrocinadoras da *live*, que aparecem como parceiros, são extensamente citadas e apontadas como promotoras das ações de impactos sociais.

No dia 21.04 aconteceu a *live* “Sandy e Junior I LIVE”<sup>8</sup>, com a participação dos artistas Sandy, Júnior e Lucas Lima. A transmissão ao vivo, na plataforma *Youtube*, foi excluída; assim, para a nossa tomada de dados, foi utilizada a cópia da *live*, disponível no mesmo *Youtube*. Também fez parte da campanha “*Fique Em Casa e Cante #Comigo*”. Na maior parte dos intervalos, os artistas leram os comentários dos espectadores e comentaram a quantidade de alimentos arrecadados. Vejamos no quadro abaixo.

Destaques da <i>live</i>		
Mensagem	Contexto	Momentos
Reforço da ideia de que o <b>objetivo da <i>live</i> é arrecadar doações</b> para pessoas em situação de vulnerabilidade. <b>Instigaram os espectadores a doar</b> por meio do QR Code da empresa <i>PicPay</i> , responsável por receber o dinheiro das doações.	Majoritariamente, em todos os intervalos entre músicas, os artistas comentaram ou receberam mensagens da empresa <b>parceira da <i>live</i>, Casas Bahia</b> , sobre a quantidade de alimentos arrecadados e instigaram os espectadores a atingirem determinadas metas de doações.	2:02 16:48 23:00 26:00 37:20 53:20 85:40 106:00 113:40
Recomendações para que os espectadores quanto ao <b>uso de máscara e isolamento social</b> . Os riscos de exposição e a importância do trabalho dos <b>profissionais de saúde</b> .	Em alguns intervalos, os artistas comentaram <b>sobre experiências próprias ou de pessoas próximas quanto ao isolamento</b> . Essas experiências envolvem a necessidade do uso de máscara, ajuda às pessoas do grupo de risco quanto a necessidade de sair de casa e também a importância do trabalho dos profissionais de saúde.	53:50 109:40 155:14

Apesar de ter características comuns a várias outras *lives* que ocorreram no contexto de isolamento físico, como a presença de empresas patrocinadoras promovendo ações de doação ou responsáveis pelo destino das doações arrecadadas, a *live* “Sandy & Junior” tocou diretamente em questões da realidade de pessoas que vivem com maiores riscos de contágio. Por outro lado, assim como nas outras *lives* que assistimos, as questões de ordem política, como a responsabilidade dos nossos governantes ante a situação trágica que vivenciamos, em momento algum, foram abordadas.

Vejamos agora algumas produções musicais de outro estilo, dentro do campo popular, conhecido como cultura hip hop. O sentido é ampliar o espectro de análise e

8. SANDY & Junior. **Sandy e Junior I LIVE**. 2020. (2h40m26s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=8f-TOh\\_sM36I](https://www.youtube.com/watch?v=8f-TOh_sM36I). Acesso em: 26.06.2020.

desvelar possíveis contradições entre os conteúdos da cultura de massa consumidos no Brasil. Trouxemos, então, produções musicais<sup>9</sup> que tratam diretamente de questões do momento de crise atual.

Artista/música/ estilo	Data de lançamento/ número de visualizações	Sobre o que trata a letra da música
Mc Robs - Vidas negras importam/ Funk consciente	13 de junho de 2020/ 35.373 (vídeo clipe oficial)	O cantor relata a violência policial sofrida especificamente pelos negros. Cita a pandemia e a dificuldade das comunidades e periferias de enfrentar o vírus. Também é mencionado o caso da morte de George Floyd, que desencadeou os protestos recentes antirracismo. Trazendo a contradição e pedindo mudanças da realidade vivida.
Daniel Ordem Própria - Apocalipse poético/ Rap	21 de abril de 2020/ 14.092 (vídeo clipe oficial)	O cantor cita a luta indígena por suas terras contra grandes fazendeiros/latifundiários. Trata diretamente da pandemia atual, com fortes críticas ao posicionamento do governo, aos que batem painéis como protesto, as <i>lives</i> pretensivas cheias de propagandas e a angústia humana vivida nesse momento.
Rinco Sapiência - Quarentena (Verso livre)/ Rap	8 de maio de 2020/ 245.471 (vídeo clipe oficial)	O cantor fala da impossibilidade de exibição do consumo, como carros e roupas caras, já que se recomenda ficar em casa. Cita a impossibilidade da televisão produzir conteúdo, optando pela repetição de programas e jogos de futebol. Alega que “votaram errado na urna”, criticando a posição do governo atual. Além de ressaltar as dúvidas que surgem sobre a vida pós-pandemia.

As músicas do quadro acima<sup>10</sup>, apesar de fazerem parte de estilos considerados como cultura de massas (funk e hip hop/rap), foram, em comparação com as *lives* que apresentamos anteriormente, muito menos acessadas. Como já vimos, a cantora Marília Mendonça conseguiu alcançar 3,3 milhões de visualizações simultâneas, enquanto o vídeo clipe mais visto do quadro, de Rinco Sapiência, teve cerca de 245,4 mil visitantes (considerando que essa contagem é cumulativa quando se trata de um conteúdo postado no *YouTube*, permanentemente; diferente dos conteúdos ao vivo, que muitas vezes saem do ar logo após o término do evento).

9. Mc Robs. Vidas negras importam. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iw6RLrHOIXE>>. Acesso em: 28.01.2021

Daniel Ordem Própria. Apocalipse poético. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hmbMDDwtbL4>>. Acesso em: 28.01.2021

Rinco Sapiência. Quarentena (Verso livre). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=k\\_gsUc7LD10](https://www.youtube.com/watch?v=k_gsUc7LD10)>. Acesso em: 28.01.2021

10. Seria interessante e pertinente fazer uma análise estética aprofundada dessas letras. Mas fugiria aos limites deste trabalho; fica, portanto, para uma próxima oportunidade.

Poderíamos ainda citar outras produções musicais da cultura hip hop que foram identificadas durante nossa busca: *Traidor*, de Eduardo Taddeo (ex-Facção Central), *Quarentena*, de Mv Bill, *Pela paz e pra guerra*, de Daniel Ordem Própria e Mv Bill e *O pobre tem seu lugar*, de Theus Costa e Mc Robs.

Pararemos por aqui com a exposição desse material empírico. Acreditamos que, mesmo sendo limitado, serviu para dar ao leitor um panorama representativo das produções musicais que vêm sendo feitas por artistas de diferentes gêneros e estilos, durante a pandemia que vivenciamos. Pensemos, agora, sobre essas produções à luz do referencial teórico que assumimos.

Na maioria das vezes, o objetivo explicitado pelos próprios artistas foi o de entreter as pessoas que estão em isolamento. Isso poderia ser entendido como um ponto positivo; por outro lado, aponta para uma perspectiva da arte como entretenimento, com função de fazer as pessoas se “desligarem” dos problemas; como algo que opõe: trabalho/desprazer/razão *versus* entretenimento/prazer/emoção. Como afirma Frederico (2013), essa arte também é importante e tem um lugar na vida humana, mas é forçoso reconhecer que não promove conscientização. Manter o sustento dos artistas e obter doações para pessoas em situação de vulnerabilidade também são outros pontos que poderíamos considerar positivos. Entretanto, da perspectiva materialista histórica e dialética, que fundamenta nossas reflexões, é preciso desvelar os múltiplos determinantes de tais ações - sem desmerecer seu valor premente para aqueles que delas vieram a se beneficiar.

Em alguns casos, sobretudo quando se enfatizou repetidas vezes o apoio dos patrocinadores, essas ações denotam o processo de mercantilização que sofre a arte e, também, o artista, na sociedade capitalista (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, ADORNO; HORKHEIMER, 1985, SILVA, 2017). Embora se possa pensar que alguma necessidade humana estivesse sendo satisfeita, nesse caso, o processo assumiu uma feição ainda mais estranhada: ao mesmo tempo em que é mercadoria, a arte ajuda a vender (convencer?) - estamos nos referindo ao papel dos artistas na promoção da imagem de seus patrocinadores como benfeitores, filantropos etc. Não deixa de se configurar como ocultamento das relações sociais engendradas pelo sistema capitalista - a exploração dos trabalhadores por aqueles que detém os meios de produção.

Ludovico Silva, ao postular a ideia de “mais-valia ideológica”, como a expropriação da *consciência* dos indivíduos, da sua “*força de trabalho intelectual*” (SILVA, 2017, p. 188 - grifos do autor), afirma ainda que alguns artistas são, eles mesmos, “*os maiores produtores de mais-valia ideológica* para o sistema” (SILVA, 2017, p. 191 - grifos do autor). São, ao mesmo tempo, explorados e exploradores a serviço do sistema; arte e artista tornam-se, assim, os melhores ideólogos do capital; por isso, o filósofo venezuelano parte do termo “*indústria cultural*”, de Adorno e Horkheimer, e o expande, afirmando tratar-se de “*indústria ideológica*”.

Voltemos ao material empírico. Como vimos, a questão da pandemia e tudo o que a cerca não foi tocada, em profundidade - exceção feita às produções da cultura hip hop e do funk. Quando apareceu, o enfoque foi a questão da sobrevivência: na *live* de Sandy & Júnior, referiram-se aos profissionais de saúde, à necessidade de cuidados e às “obrigações” daqueles que podem ficar em isolamento, foram feitos agradecimentos aos que estão trabalhando etc.; na *live* de Marília Mendonça, referiu-se às pessoas que precisam continuar trabalhando e à necessidade de contribuir com os pequenos negócios locais. Essas questões são importantes, mas tocam apenas a superfície do problema que vivenciamos, além de se correr o risco de naturalizá-lo; ademais, promovem uma total desresponsabilização dos governantes frente às dificuldades pelas quais passa a maioria esmagadora da população. Não apontando para a função dos governantes, ante a pandemia, e dando destaque à atuação das empresas na solução dos problemas sociais, são reforçadas, subliminarmente, concepções muito caras à ideologia neoliberal que tem orientado a nossa política econômica<sup>11</sup>. Além disso, ao tirar a responsabilidade dos governantes, passa-se a responsabilizar o indivíduo - são as pessoas, individualmente, que têm que tomar os cuidados, manter o comércio ativo etc.

Embora reconheçamos que as pessoas estão precisando de alento, essas ações podem reforçar um certo conformismo diante da situação – uma perspectiva de que é só ter calma e esperar porque “vai passar” etc. Não estamos postulando a máxima “quanto pior, melhor”; isso seria tripudiar sobre as angústias e os sofrimentos daqueles que não estão podendo satisfazer suas mínimas necessidades de sobrevivência. Mas não vimos reveladas, no material empírico, as possibilidades da arte como instrumento de superação da alienação - exceção feita à produção da cultura hip hop, sobre a qual já falaremos. Na maior parte das *lives* e postagens, a atuação dos artistas não chega a promover a elevação das consciências, no sentido de uma compreensão superior da vida; não promove, tampouco, a ação de transformação da realidade. Sendo assim, não há, na maioria dos casos, um uso contraditório dos instrumentos tecnológicos da indústria cultural, a favor da ampliação das consciências, como era a nossa preocupação inicial.

Como dissemos, a exceção fica por conta das produções da cultura hip hop (nas letras dos rap e do funk, como se pode conferir no quadro 3) que tratam diretamente dos problemas enfrentados, sobretudo, neste momento, pelas populações periféricas. De fato, as manifestações culturais do hip hop têm, desde o início, esse caráter especificamente conscientizador. O quanto se alcança, efetivamente, em termos de conscientização nas comunidades de onde os artistas são oriundos, é assunto para um outro estudo.

É importante ressaltar que estamos cientes de que a situação apontada em nossas análises não é inédita ou conjuntural. Arte e artista, na sociedade capitalista, só a duríssimas penas conseguem se desvencilhar da lógica mercantilizante. Neste momento,

---

11. Não estamos afirmando que os artistas tenham (ou não) consciência disso. Esse não é o aspecto em análise. Entretanto, lembramo-nos de que, sob a égide do capital, nenhum trabalhador é verdadeiramente livre.

porém, de agudização das contradições, a produção artística aqui apresentada - mais uma vez, com exceção dos rap e do funk - revela uma face ainda mais obscura da vida humana, sob esse modo de organização societária. Em algumas das *lives* que aqui apresentamos, configura-se a mercantilização da própria tragédia que vivemos, neste momento - o que se viu, em alguns casos, foi *venda*, com fim de obter lucro (ainda que, no momento, esses lucros possam não ser financeiros). Além disso, por se fundar na ideia de entretenimento, de fazer as pessoas espairecerem, se esquecerem das dificuldades, ao fim e ao cabo, distanciamos-nos (alienamos-nos) de todos os que não estão em condições de usufruir do entretenimento (os que não tem casa, os que não tem televisão, celular, internet, os que não tem o que comer, os que não tem como lavar as mãos, os que estão trabalhando, os que estão nos hospitais, nos cemitérios); isso nos entorpece o espírito e nos desconecta de nossa *condição humana*. Tudo diverge da função da arte e do artista na vida das pessoas, conforme os autores que trouxemos ao debate (VIGOTSKI, 1998; SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como palavras finais, vamos retomar rapidamente o percurso que traçamos, neste texto. Para responder à nossa questão sobre o uso dos aparatos da indústria cultural na superação da alienação, sobretudo, durante a pandemia de Covid-19, assumimos como fundamento teórico o materialismo histórico e dialético, nas formulações de Vigotski (1998) - sua concepção de arte e papel da arte na vida humana - e de Sánchez Vázquez (1978) - sobre as determinações da arte no capitalismo. Buscamos também a contribuição de Adorno e Horkheimer (1985), para a explicitar o conceito de *indústria cultural*, e de Ludovico Silva (2017), que postula a ideia de *mais-valia ideológica* como a energia intelectual *sequestrada* do trabalhador, em seus momentos de não-trabalho.

A resposta que alcançamos, neste estudo, não pretende ser definitiva; mas, sem dúvida, expressa algo sobre a sociedade em que vivemos. Não conseguimos vislumbrar, na maioria do material analisado, aquela força transformadora, aquele potencial catártico, anti-alienação ao qual se refere Vigotski (1998). O artista submetido à lógica da mercantilização, coisificado, não pode oferecer ao público uma criação que seja, efetivamente, expressão de sua *humanidade*, de suas forças essenciais; tampouco, pode atuar de maneira revolucionária. Ao contrário, acreditamos que suas ações apenas podem gerar conformismo e acomodação, submissão e passividade - alienação. Quem perde e quem ganha com isso? Indiscutivelmente, ganha a ideologia dominante. Perde a arte, e perdem todos os homens. As exceções, porém, denotam as possibilidades da arte e do artista na elevação das consciências, mesmo sob a égide do capital. A tarefa, entretanto, é complexa. Não nos iludamos! “Para arrancar os homens coisificados, alienados, da *arte de massas* - que consomem diariamente - e fazê-los gozar uma autêntica arte, deve-se

primeiro arrancá-los de sua coisificação ou alienação” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1978, p. 299 - grifos do autor).

Finalizamos com a emblemática frase de Lênin, “sem teoria revolucionária, não há movimento revolucionário” (LÊNIN, 2010, p. 81). O autor expressa aqui a importância da produção teórica, tão necessária quanto a prática, nas lutas econômicas e políticas pela transformação social. Isso não exclui a arte; muito pelo contrário.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOTELHO, Maurílio Lima. **Epidemia econômica: Covid-19 e a crise capitalista**. *Blog da Boitempo*, 2 Abr, 2020. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2020/04/02/epidemia-economica-covid-19-e-a-crise-capitalista/?shared=email&msg=fail>. Acesso em: 16.06.2020.

\_\_\_\_\_. **Um mundo afogado em capital: a queda global da taxa de juros e a nova rodada da crise estrutural do capitalismo**. *Blog da Boitempo*, 29 Nov, 2019. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2019/11/29/um-mundo-afogado-em-capital-a-queda-global-da-taxa-de-juros-e-a-nova-rodada-da-crise-estrutural-do-capitalismo/>. Acesso em: 16.06.2020.

CARVALHO, Bruno L. P. **O controle da cultura e da arte na Alemanha nazista**(Artigo). In: Café História – história feita com cliques. Disponível em: <<https://www.cafehistoria.com.br/o-controle-da-cultura-e-da-arte-na-alemanha-nazista/>>. Acesso em: 08.08.2020

**ECAD comprova: sertanejo é o ritmo mais ouvido no Brasil**. *Ecad*. 2018. Disponível em: <<https://www3.ecad.org.br/em-pauta/Paginas/ecad-comprova-sertanejo-e-o-ritmo-mais-ouvido-no-brasil.aspx>>. Acesso em: 10.06.2020.

FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

FROMM, Erich. *A arte de amar*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GOUVÊA, Marina Machado. **A culpa da crise não é do vírus**. In: MOREIRA, Elaine et al. (org.). *Em tempos de pandemia: propostas para a defesa da vida e de direitos sociais*. Rio de Janeiro: UFRJ. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Escola de Serviço Social, 2020. p. 19-28. Versão online disponível em: [http://www.cress-es.org.br/wp-content/uploads/2020/05/1\\_5028797681548394620.pdf#pandemia.indd%3A.22648%3A229](http://www.cress-es.org.br/wp-content/uploads/2020/05/1_5028797681548394620.pdf#pandemia.indd%3A.22648%3A229). Acesso em: 16.06.2020.

LÊNIN, Vladimir I. *Que fazer? Problemas candentes do nosso movimento*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

**LIVES sertanejas dominam ranking mundial de audiência**. *Estadão*, São Paulo, 20 de maio de 2020. Seção Cultura. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/divirta-se/lives-sertanejas-dominam-ranking-mundial-de-audiencia/>. Acesso em: 10.06.2020.

**MATRIX.** Direção: Lana Wachowski e Lilly Wachowski. Produção: Village Roadshow Pictures e Silver Pictures. Estados Unidos: Warner Bros, 1999. 1 DVD

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2010.

\_\_\_\_\_. *Miséria da filosofia: resposta à Filosofia da Miséria do Sr. Proudhon*. São Paulo: Flama, 1946.

\_\_\_\_\_. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

RODRIGUES, Lucas de O. **Sociedade de massa**. *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/sociologia/sociedade-massa.htm>. Acesso em: 21.05.2020.

**SAIBA quem são os artistas sertanejos que dominam a lista das 10 lives musicais mais vistas do mundo**. Movimento Country, 2020. Disponível em: <https://www.movimentocountry.com/10-lives-mais-vistas>. Acesso em: 10.06.2020.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Convite à estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. *As ideias estéticas de Marx*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Ludovico. *A mais-valia ideológica*. Florianópolis: Insular, 2017.

SOUSA JÚNIOR, J. H. de *et al.* “# FIQUEEMCASA E CANTE COMIGO”: ESTRATÉGIA DE ENTRETENIMENTO MUSICAL DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19 NO BRASIL. *Boletim de Conjuntura (BOCA)*, v. 2, n. 4, p. 72-85, 2020.

**TEOREMA.** Direção: Pier P. Pasolini. Itália, 1968. 1 DVD

VIGOTSKI, Lev S. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

## ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE EM UM QUINTETO DE METAIS: TEMPO E SINCRONIA NA PREPARAÇÃO DE REPERTÓRIO

*Data de aceite: 26/04/2021*

*Data de submissão: 05/02/2021*

**Gabriel Ferraz da Silva**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)  
Niterói – Rio de Janeiro  
<http://lattes.cnpq.br/4321870017508091>

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo examinar como as ferramentas interpretativas de manutenção do tempo e sincronia são primordiais na construção interpretativa de um quinteto de metais. Para isso, utilizou-se gravações de ensaios e apresentações do quinteto Five Brass e, a partir da análise auditiva do material coletado, avaliou-se como estas ferramentas podem ser aplicadas para uma melhor compreensão interpretativa. Como referencial teórico foram utilizados conceitos trazidos por Rudolf A. Rasch, Elaine King e outros autores que correlacionam com as ideias de ambos a fim de uma construção interpretativa sólida.

**PALAVRAS-CHAVE:** Quinteto de Metais, Performance, Música de Câmara, Sincronia e Tempo.

### ASPECTS OF CONSTRUCTION IN A BRASS QUINTET PERFORMANCE: TIME AND SYNCHRONY IN THE REPERTOIRE PREPARATION

**ABSTRACT:** This research intends to verify how the interpretative tools of time and synchrony maintenance are essential in the interpretative construction of a Brass Quintet. For this purpose, recordings from rehearsal and performances of the Five Brass quintet was used, and from the hearing analysis it was evaluated how these tools can be applied for a better interpretive understanding. As theoretical reference concepts from Rudolf A. Rasch, Elaine King were used, among other authors who dialogue with both, to building a better interpretive understanding.

**KEYWORDS:** Brass Quintet, Performance, Chamber Music, Synchrony and Time.

### 1 | INTRODUÇÃO

A prática da música de câmara agrega muito valor no desenvolvimento musical, visto que traz a oportunidade de trabalhar criteriosamente aspectos da performance que, em grandes grupos, por vezes, passam despercebidos. Sendo assim, é inevitável que os integrantes de um grupo de câmara se atentem para questões como: equilíbrio entre as vozes, afinação, concordância rítmica e estilística, interpretação (fraseado), articulação e diversos outros aspectos performáticos que ficam mais aparentes nesse tipo de formação.

Camerísticamente, a coordenação do tempo é fundamental para que as partes individuais do conjunto estejam juntas, combinem, se encaixem e assim, toquem no mesmo andamento. Segundo Priolli (2006), ‘andamento’ caracteriza-se como “o movimento rápido ou lento dos sons, guardando sempre a precisão dos tempos do compasso” (PRIOLLI, 2006, p. 6) e ‘ritmo’ seria “o movimento dos sons regulados pela sua maior ou menor duração” (PRIOLLI, 2006, p. 109). Diante disto, entende-se que é difícil se expressar e sincronizar ideias em um ambiente ritmicamente instável, e na música de câmara, com a inexistência de um condutor, pensar nestes conceitos marca o início de qualquer trabalho<sup>1</sup>.

Além desta ferramenta, King (2012) trata de um outro interessante conceito que é o de sincronia em conjunto, ou melhor, Ilusão de Sincronia. Para a autora, nunca estamos – de fato- tocando juntos, o que ocorre é uma ilusão de sincronia que nos permite pensar que estamos soando juntos.

O sucesso na manutenção do andamento resulta idealmente na coordenação das notas entre os indivíduos do conjunto, mas a realidade de se tocar junto não é tão simples. De fato, a execução das notas exatamente na mesma hora por um grupo de músicos está além dos limites da percepção e das habilidades humanas. Existirão sempre mínimas discrepâncias de andamento – ou seja, uma assincronia – entre notas que se pretendia tocar simultaneamente. (KING, 2012, p.162-163)

Sendo assim, considera-se que ter em mente estes conceitos básicos no gerenciamento dos ensaios e na preparação do repertório de um quinteto de metais pode agilizar o processo de construção da identidade interpretativa do grupo e, conseqüentemente, ajudar a sanar problemas técnicos-interpretativos.

Exposto isso, o registro em áudio dos ensaios e apresentações de um quinteto de metais foi realizado com intuito de realizar um mapeamento inicial do grupo. A partir da identificação de déficits na construção da performance, podemos sistematizar os caminhos interpretativos adequados.

Por fim, com este trabalho objetiva-se exemplificar como essas ferramentas de manutenção do tempo e sincronia do grupo podem se tornar ferramentas interpretativas que agregarão ao grupo caminhos sustentáveis na construção de suas performances, se associados na preparação dos repertórios.

---

1. Cabe ressaltar que ritmo e andamento são considerados conceitos que andam juntos nos objetivos deste trabalho visto que eles coexistem quando pretende-se sincronizar as vozes na prática da música de câmara. Ritmo é a distribuição/subdivisão (regular ou não) dos lapsos de tempo dentro dos compassos e andamento é a velocidade em que essas pulsações são executadas. Diante dos conceitos apresentados por King (2012) subentende-se que para atingirmos uma sincronia entre as vozes, pensar no andamento é o ponto chave para sincronizar todas subdivisões (iguais ou não) de quando se toca junto.

## 21 COORDENAÇÃO DO TEMPO: A HABILIDADE DE MANUTENÇÃO DO ANDAMENTO

Quando um regente está à frente de um grupo, cabe a ele assinalar o andamento do tempo para todos os músicos que estão diante de sua batuta e assim, dirigir todas as movimentações que a música exigirá. Contudo, em uma formação de câmara, a inexistência de um condutor, coloca sob os próprios integrantes do grupo a responsabilidade de encontrar e manter claro o tempo/andamento durante toda a obra, incluindo suas variações que podem ou não existir. Por isso, “conclui-se que [encontrar] o andamento geral funciona como o relógio do grupo porque provê a fonte de coordenação e controla a batida interna do tempo para cada músico” (KING, 2012, p. 160), possibilitando assim, um ponto de partida para a construção da interpretação.

Simões (2001) aborda o ritmo<sup>2</sup> como ferramenta crucial na construção da performance de um músico. Com isso verificamos como esta ferramenta vai nos possibilitar preparar um diálogo musical consistente e coeso quando estamos tocando em pequenos grupos.

O papel do ritmo na música não se limita a pulsação e a métrica, estendendo-se a elaboração do fraseado, constituindo assim um importante elemento interpretativo, muito além da mera duração das notas, conferindo profundidade e consistência ao discurso musical. (SIMÕES, 2001, p. 30)

No momento em que estão tocando juntos, os membros de um conjunto musical vão interagir de diversas formas para que o relógio do grupo (andamento) se mantenha. Diante disso, faz-se necessário aos intérpretes do grupo “habilidades e capacidade de antecipação complexas que estão profundamente ligadas às reações gerada através de *feedback*, da resposta ao que está acontecendo com os outros, baseadas na nota anterior” (KING, 2012, p. 161). Este conceito de reação àquilo exposto anteriormente conceitua um grupo de câmara, observa-se que grupos conceituados da atualidade realizam esta habilidade com bastante sensibilidade e precisão<sup>3</sup>. Dessa forma eles estão sempre atentos àquilo que está sendo tocado, o que possibilita uma constante reciclagem das mesmas obras, e assim, cada interpretação possui os seus adjetivos (possibilidade de variação e disposição dos rubatos sem comprometer a performance do grupo, adequação dos limites de dinâmica de acordo com a acústica de um ambiente e/ou cansaço durante a performance, por exemplo).

O sociólogo Alfred Schutz trata especificamente de questões de interação e de performance em grupo no seu ensaio *Making music together: a study in social relationship*, que podemos associar a essas correspondências de antecipação e reação que King nos traz, Schutz acredita na relação mútua de ajuste que “significa o engajamento de dois ou mais indivíduos dentro de um tempo interno compartilhado” (COOK, 2007, p. 8).

2. A associação de ritmo como ferramenta interpretativa sustenta-se na ideia de quais caminhos o intérprete deve tomar para que as subdivisões do tempo no compasso permitam uma construção satisfatória do fraseado melódico, que na nossa discussão é primordial quando se tem como objetivo sincronizar vozes distintas e a manutenção do andamento.

3. Canadian Brass, Empire Brass, Gomalán Brass, The Philadelphia Brass Ensemble, Quinteto Brassil, Quinteto UNI-RIO Metais, Quinteto Porto Alegre, dentre outros.

Cada performer 'tem de prever o Outro por meio da audição, atrasos e antecipações, qualquer virada na interpretação do Outro, é estar preparado, a qualquer momento, para ser líder ou acompanhador' (SCHUTZ apud COOK, 2007, p. 8)

### 3 | ILUSÃO DE SINCRONIA

Quando não estamos tocando sozinhos, estamos sempre preocupados em estar o mais sincronizado possível com aqueles à nossa volta. Contudo, se olharmos para questões como as particularidades de cada instrumento do conjunto, fatores externos como acústica da sala e posição dos músicos em relação ao público, percebemos que “a arte de se tocar junto é criar a ilusão de uma sincronia perfeita” (DUNSBY apud KING, 2012, p. 163). Assim sendo, a nossa missão enquanto interpretes é buscar recursos que diminuam cada vez mais essa assincronia entre as notas que deveriam soar juntas.

Rasch (1988) nos diz que a sincronia perfeita, de fato, nunca vai existir, o que existe são assincronias e os inícios “simultâneos”, na verdade, são “quase-simultâneos”. Rasch detalha um modelo que descreve a sincronização das performances em conjunto baseados nos desvios dos tempos de início de trechos simultâneos<sup>4</sup>.

Quando músicos tocam juntos em um conjunto, eles tentam sincronizar o máximo possível os inícios dos sons que devem ser simultâneos. Por uma série de razões, como a imprecisão do desempenho motor humano e sua percepção do tempo, a dificuldade na produção dos sons entre os instrumentos, e o lapso de tempo entre a produção do próprio som e a percepção dos sons produzidos por outros, uma sincronização perfeita não é possível em uma performance ao vivo. Sempre haverá algum grau de assincronização. (RASCH, 1988, p.71, tradução minha)<sup>5</sup>

Por fim, notamos que o sucesso na manutenção do andamento e sincronia resulta idealmente na coordenação das notas entre os indivíduos de um conjunto, ou seja, uma ilusão de sincronia eficaz.

### 4 | FIVE BRASS: LABORATÓRIO DE EXPERIMENTAÇÃO DA PRÁTICA MUSICAL

Five Brass é um quinteto brasileiro de metais formado em 2016 na cidade de Volta Redonda/RJ. Todos os seus membros começaram a estudar música no Projeto Volta Redonda Cidade da Música, mas foi após deixarem o projeto que surgiu a ideia de formar este grupo. Tal iniciativa surgiu através da vontade de seus integrantes aprofundarem os

4. O autor propõe diversos modelos para medirmos a assincronia de trechos simultâneos. Segundo o autor, a qualidade de sincronização é menor em conjuntos maiores.

5. When musicians play together in an ensemble, they will try to synchronize as much as possible the tones meant to be simultaneous. For a number of reasons, such as the restricted accuracy of human motor performance and time perception, the relative ease of tone production within or between instruments, and the time lag between the production of a player's own tones and the perception of the tones produced by others, a perfect synchronization is not possible in a live performance. There will always be some degree of assynchronization. (RASCH, 1988, p.71)

estudos técnicos do instrumento em música de câmara. Inspirados em grandes nomes como Art Metal, Quinteto Brassil, Empire Brass, Canadian Brass, entre outros, o repertório do grupo é extenso e variado, abrangendo desde transcrições a composições originais para a formação.

Apesar de ser uma formação recente, o grupo possui um portfólio vasto e de apresentações como aberturas de encontros acadêmicos, festivais, apresentações em universidades, escolas, igrejas, teatros e lares filantrópicos pelo Estado do Rio de Janeiro. Tendo sido selecionado a participar por três anos consecutivos do Festival Villa Lobos, no ano de 2018, juntamente com outros 4 grupos, foram finalistas do VIII Concurso de Música de Câmara. Além disso, em 2019, o grupo foi convidado para participar da 57ª Edição do Festival atuando na série Jovens Cameristas e em decorrência da mesma concederam entrevista à rádio MEC, onde puderam contar sobre a sua trajetória e o caminho do grupo pelo Festival.

Após a criação do grupo, todos os integrantes perceberam como era primordial a busca por referências e aprimoramentos técnicos que auxiliariam a prática da interpretação musical. Com melhor preparo e planejamento dos ensaios seria possível atingir níveis cada vez mais satisfatórios para o discurso do grupo.

Em seu trabalho sobre prática e interpretação musical, Lima (2006) nos diz que a performance exige do executante esclarecimentos que estão além do fazer inconsciente. Sendo assim, evidencia-se a importância de um gerenciamento e a procura por mecanismos que facilitarão a prática, principalmente quando se está em conjunto.

A execução musical pressupõe, por parte do executante, a aplicação de padrões cognitivos que extrapolam um fazer inconsequente. Ela traz à tona o próprio sentido do verbo latino *facere* (criar, eleger, estimar, ser conveniente), exigindo do intérprete escolhas pré-avaliadas que subsidiarão e legitimarão a sua exposição (LIMA et al, 2006, p.11)

Esta argumentação da autora assemelha-se ao que King (2012) prioriza em uma performance em conjunto no que tange ao preparo do grupo:

A interação musical precisa ser planejada, até um certo ponto, durante o próprio ensaio: os músicos podem querer decidir quem vai seguir quem durante uma passagem específica, ou quem vai liderar a passagem seguinte (KING, 2012, p. 162)

Exposto isso, o conjunto tem como característica a busca pela difusão de repertório para quinteto de metais e suas diversas possibilidades, além da promoção a acessibilidade musical a todos os públicos.

## 5 I ANÁLISE DAS GRAVAÇÕES DO QUINTETO

A partir da análise auditiva para buscar inconsistências de tempo e sincronia do material coletado nas gravações dos ensaios e apresentações do quinteto do qual faço parte – Five Brass – pretende-se organizar os caminhos para um melhor gerenciamento dos ensaios do grupo e a preparação de repertório, identificando onde se aplicam os conceitos trabalhados por King nos resultados obtidos da pesquisa até o momento.

Para este trabalho, debruçarei minha análise sob as gravações do *Quintet I*, de Victor Ewald (1860-1935), e Ônix, primeiro movimento da suíte *O Caminho das Pedras*, de Gilson Santos (1977).

Durante a preparação da obra de Ewald, percebe-se alguns déficits constantes que passam despercebidos pelo grupo, tanto em apresentações quanto nos ensaios. Lopes (2007) nos diz que “o quinteto de metais – constituído por dois trompetes, trompa, trombone, tuba ou trombone-baixo – é uma formação camerística em que estão representados os principais instrumentos da família dos metais de uma orquestra sinfônica” cuja característica fundamental “é que neles o som é produzido pela vibração dos lábios do instrumentista” (LOPES, 2007, p. 5-6). Desta forma, cada instrumento possui um calibre, um timbre, um processo diferente na produção do som, colocando sobre os seus executantes a responsabilidade de dominar essas particularidades para que o resultado sonoro produzido pelo grupo seja sempre satisfatório. KING (2012) nos fala disso quando trata da responsabilidade que os músicos assumem ao tentar sincronizar suas execuções:

Então, o desafio para os membros do conjunto é controlar a percepção dessas notas de cada instrumento e de cada músico, particularmente quando se trata de combinar instrumentos diferentes. (KING, 2012, p 163)

Diante das gravações, verificando a sincronização das entradas do quinteto, percebe-se que as entradas da tuba, instrumento de maior porte do grupo, soavam sempre após as do restante do grupo, principalmente em trechos em que o andamento era mais lento, ou na dinâmica pianíssimo (figura 1), e também depois de silêncios, neste último, a trompa também apresentava um tempo de assincronia maior<sup>6</sup>. Estes dados nos permitem correlacionar essa dificuldade do conjunto ao que King (2012) alega quando diz que “as passagens musicais que envolvem mudanças de andamento e entradas que acontecem depois de silêncio são mais difíceis de se tocar juntos” (KING, 2012, p. 164). Desta forma, tendo em vista a ausência de som durante a pausa para o tubista, a subdivisão do tempo pode auxiliá-lo a deixar o seu relógio interno aliado ao do restante do grupo e, além disso, os músicos precisam contar com a comunicação visual para ajudar na coordenação da finalização da última nota.

---

6. Rasch (1988) utilizava este conceito para medir as variações existentes entre os inícios em um conjunto musical.



Figura 1: Quintet I, de Victor Ewald. Compassos finais da primeira seção do segundo movimento.

Outro aspecto notável nas performances, são os tempos de reações àquilo exposto anteriormente. A textura da peça – *Quintet I* – contém passagens melódicas similares circulando entre as vozes do grupo em que as mesmas séries intervalares, articulação e fraseados devem ser tocadas pelos músicos. Desta forma, uma outra correlação àquilo trazido por King (2012) pode ser feita, associando os dados ao conceito de antecipação e reação (figura 2). No caso do quinteto, percebe-se que o trombone, onde particularidades técnicas do instrumento colocam seu instrumentista diante de situação de maior dificuldade em trechos ligados se comparadas aos outros instrumentos do grupo que possuem os sistemas de pistões e rotores, sempre retarda os finais de suas progressões melódicas fazendo com que o instrumento que se segue, o corresponda de forma similar. No entanto, quando o mesmo instrumento que correspondeu ao trombonista reage a estímulos diferentes ou então é a origem de uma movimentação que será repetida posteriormente, esse retardo não ocorre.

Em casos como este, o conceito de *Note Grouping*, apresentado por James M. Thurmond, pode ser aplicado. Para Thurmond (1991), *Note Grouping* é um sistema de agrupamento de notas numa sucessão de *arsis-thesis*, que se usado apropriadamente aumentará o movimento imaginário produzido pela música nas mentes de ambos, o intérprete e o ouvinte. Devido isso, no *Note Grouping* deve-se enfatizar as notas do *arsis* (tempo fraco), para mostrar a alternância contínua entre tensão e repouso (*arsis e thesis*), criando a ideia de movimento durante a interação das frases musicais.

A execução do agrupamento de notas resulta em uma execução 'fora do tempo' ou 'entre os tempos', uma vez que o verdadeiro motivo ou grupo

de notas consiste na última parte de um tempo mais a primeira parte do próximo. Mesmo que alguém tenha se 'formado' na leitura e no pensamento de padrões métricos, ainda é necessário estar ciente do tempo para participar de qualquer tipo de execução em conjunto. O resultado é uma consciência interior em todos os momentos do tempo e do pulso métrico, enquanto ao mesmo tempo toca-se o agrupamento de notas 'entre os tempos' para fazer a música 'ganhar vida' e expressar a emoção que se está tentando transmitir à audiência. (THURMOND, 1991, p. 62, tradução minha)<sup>7</sup>

Se aliado a questão de antecipação/reação trazida por King (2012), este recurso pode ajudar a minimizar os problemas com andamento do quinteto. Se pensarmos a melodia sendo conduzida do tempo fraco (*Arsis*) impulsionando para o tempo forte (*Thesis*), estes retardos nos fins dos motivos podem ser controlados para assim haver uma unidade entre todos que irão executar esta mesma frase. No caso do trombone, pensar na condução 2-3-4-1 (Sol bemol, Mi bemol, Dó, Lá bemol) que impulsiona *Arsis* para *Thesis* culminando no tempo forte do próximo compasso – nota Lá- que é ao mesmo tempo o seu ponto de elisão com a tuba, vai ajudá-lo a não realizar esse “travamento melódico” que vem ocorrendo, possibilitando assim, uma fluidez entre todos que completarão o tema.

Figura 2: Quintet I, de Victor Ewald. Trecho de finalização da seção A do primeiro movimento.

7. The playing of note groups actually results in one playing 'off the beat' or 'between the beats', since the true motive or note group consists of the latter part of one beat plus the first part of the next. Even though one has 'graduated' from reading and thinking metrical patterns, it is still of course necessary to be aware of the beat at all times in order to participate in ensemble playing of any kind. The result is an inner consciousness at all times of the beat and pulse of the meter, while at the same time purposely playing note groups 'between the beats' to make the music 'come alive' and express the emotion one is trying to convey to the audience. (THURMOND, 1991, p. 62)

Na obra de Santos, os déficits interpretativos do quinteto não fogem dos já apresentados. O primeiro movimento da música está estruturado, em sua maior parte, na repetição de um tema entre as vozes que são acompanhados de uma textura rítmica e percussiva, ou seja, enquanto acontece um diálogo melódico solista, a outra parte do grupo conduz a melodia de forma articulada e rítmica (figuras 3 e 4).

Ao analisar as execuções do quinteto durante esses trechos, percebe-se que o tempo de reação/antecipação dos músicos deve ser rápido para não comprometer a performance, contudo, notamos que o andamento não se mantém. Sendo assim, o relógio do grupo se perde ao desenrolar da música, ocasionando flutuações no andamento que prejudicam a performance do conjunto<sup>8</sup>. O mesmo conteúdo melódico não é executado somente com variações timbrísticas, o que seria esperado, tendo em vista que o compositor o transcreve em todas as vozes do quinteto, ocorre também modificações no andamento o que compromete o discurso musical.

A sincronia rítmica dos músicos também é outro fator que pode comprometer a performance. Rasch (1988) diz que em seções complicadas, o que diz respeito a ritmo e métrica, induzem a assincronia das vozes. Diante disso, analisando a suíte de Gilson Santos, percebe-se que o compositor trabalha com uma textura rítmica de repetição entre os instrumentos, permitindo um ostinato no decorrer da obra. Este ostinato está presente em quase todas as seções do primeiro movimento, variando somente seus padrões rítmicos e sua disposição (figuras 3 e 4). Portanto, a existência de um padrão que transita entre os naipes, coloca sobre os integrantes do grupo uma necessidade de sincronia, ou ilusão de sincronia, eficaz. Contudo, a performance vem encontrando dificuldade nessa sincronia rítmica, principalmente quando existe ostinato entre os extremos do grupo.

Para gerir problemas como este necessita-se da junção de algumas ferramentas apresentadas até então, os problemas de andamento vêm associados a dificuldade do grupo em manter todas essas subdivisões rítmicas sincronizadas (ostinato com os temas melódicos), que por sua vez, ocorrem devido à falta de hierarquização melódica e falta de comunicação entre os músicos do conjunto. Deste modo, a aplicação de uma hierarquização rítmica por parte das vozes que executam o ostinato pode ajudar na manutenção do andamento, que por sua vez, vai auxiliar na sincronia de melodia com ostinato. Além disso, a comunicação visual entre as vozes que executam a melodia pode ajudar a solucionar suas entradas.

---

8. As flexões no andamento não são consideradas ruins em nossa perspectiva, rubatos e flexões melódicas são bem-vindas na prática em grupo o que possibilita uma reciclagem constante daquilo que está sendo executado além de trazer movimento e musicalidade para a música. Nossa discussão aborda os problemas de manutenção de andamento quando estamos na fase de preparação e solidificação do conteúdo e quando estas flutuações ocorrem de forma que prejudique a performance do grupo. Após a interpretação estar consolidada, cabe aos músicos incluir e decidir a melhor forma da melodia transitar, respeitando as particularidades e processos que a música de câmara exige.

The musical score consists of five staves. The top two staves (trumpet and trombone) feature a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mf*. The third staff (tuba) is mostly silent, marked with a slash, but has a solo section starting in the fifth measure with a dynamic of *mf*. The bottom two staves (bass) show a rhythmic ostinato with triplets and a dynamic of *mf*. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (*mf*, *mp*), and articulation marks.

Figura 3: O Caminho das Pedras, I movimento, de Gilson Santos. Transição do solo entre os naipes (tuba e trompetes), a linha de ostinato rítmico (trompa e trombone) e o início de um novo padrão rítmico pela tuba.

The musical score consists of five staves. The top two staves (trumpet and trombone) feature a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mf*. The third staff (tuba) is mostly silent, marked with a slash, but has a solo section starting in the fifth measure with a dynamic of *mf*. The bottom two staves (bass) show a rhythmic ostinato with triplets and a dynamic of *mf*. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (*mf*, *mp*), and articulation marks.

Figura 4: O Caminho das Pedras, I movimento, de Gilson Santos. Ostinato entre os trompetes e tuba e início do tema nas vozes do trombone e trompa.

## 6 | CONCLUSÃO

Os conceitos de tempo e sincronia trazidos por King e Rasch, tem iluminado a elaboração de propostas interpretativas para o grupo visando um melhor resultado sonoro no decorrer desta parte da pesquisa de mestrado (em andamento) que é a catalogação de dados para o mapeamento inicial do grupo.

Nota-se que a teoria se alinha com a prática em diversos pontos, quando aplicados na análise auditiva dos materiais sonoros produzidos pelo quinteto Five Brass, nos permitindo identificar problemas na performance do grupo e facilitando a busca por mecanismos que possibilitarão a ascensão do discurso sonoro do grupo.

Diante dos problemas que o quinteto está enfrentando na execução e no preparo das obras analisadas, subentende-se que o grupo necessita aprimorar, primordialmente, seus mecanismos de comunicação aurais e visuais. Os aurais estão fortemente ligados as ideias de reação/antecipação, já os visuais dizem respeito a quem vai guiar a entrada no início de um trecho ou quais dos músicos vão estabelecer contato visual entre si depois de uma grande pausa.

Até o momento, as ferramentas selecionadas para analisar o material coletado estão atendendo as expectativas. A busca por ferramentas que unifiquem a linguagem interpretativa do grupo possibilitando assim uma manutenção constante do andamento e a sincronia interpretativa (articulação, timbre, fraseado) são mais palpáveis à luz destes conceitos.

Tendo em vista todas as correspondências positivas mediante a atenção ao tempo e a sincronia no gerenciamento das construções interpretativas do grupo, acredita-se que poderemos seguir aplicando aos outros movimentos da obra de Santos ou até mesmo que as ideias alcançadas podem se estruturar de forma que possam ser aplicadas em texturas, fraseados, articulações em execuções distintas.

Os próximos passos da pesquisa nos guiam para a busca da formalização de uma estrutura interpretativa que acrescente aos músicos um léxico interpretativo, permitindo-os conversarem em idiomas musicais distintos, ou seja, nos mais variados repertórios, estilos musicais e formações (camerísticas ou não).

Portanto, averigua-se que os caminhos existentes para se atingir um discurso musical satisfatório quando não estamos sozinhos, envolvem um alto grau de comunicação (musical, gestual, aural, visual) e sensibilidade dos intérpretes. É importante destacar que a identidade do conjunto é a combinação de todos os envolvidos no processo da performance cujo sucesso, está condicionado a capacidade dos executantes saberem negociar (dar e receber) ideias interpretativas.

## REFERÊNCIAS

COOK, N. **Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros**. Per Musi, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 07-20.

EWALD, Victor. **Quintet I**. Edition Buffalo, N. Y. Nova York, 1973.

KING, Elaine G.. **Performance em Conjunto**. In: CHUEKE, Zélia (org.), *Leitura, Escuta e Interpretação*. Curitiba: Editora UFPR, 2012. p. 159-181.

LIMA, Sonia Albano de (red.); APRO, Flávio (col.); CARVALHO, Márcio (col.). **Performance, Prática e Interpretação musical**. In: LIMA, Sonia Albano de (org.). *Performance & interpretação musical: uma prática Interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006, p. 11-23.

LOPES, M. V. **A Música Brasileira para Quintetos de Metais do Rio de Janeiro a Partir de 1976**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

PRIOLLI, M. L. M. **Princípios Básicos da Música para Juventude**. 48. ed. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicas LTDA, 2006. 1v.

SANTOS, Gilson. **O Caminho das Pedras**. Manuscrito (2013)

SIMÕES, N. A. **Uma abordagem técnico-interpretativa e histórica da escola de trompete de Boston e sua influência no Brasil**. In.: Debates. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO (nº 5). Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 2001. p. 18-43.

RASCH, Rudolf A. **Timing and synchronization in ensemble performance**. In.: SLOBODA, John A. (Ed.). *Generative processes in music: the psychology of performance, improvisation, and composition*. Oxford: Clarendon Press, 1988, p. 70-90.

THURMOND, James M. **Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance**. Lauderdale: Meredith, 1991.

# CAPÍTULO 15

## A CASTA DE LIÇÕES, OBRA DIDÁTICA E MUSICAL DE PEDRO LOPES NOGUEIRA (CA. 1720)

Data de aceite: 26/04/2021

**Gustavo Medina**

UEA

<http://lattes.cnpq.br/4829233813389894>

**Márcio Páscoa**

UEA

<http://lattes.cnpq.br/3633926295444257>

**RESUMO:** A *Casta de Lições* de Pedro Lopes Nogueira é um raro manuscrito cuja conteúdo e posição histórica o colocam num alto nível de interesse para a pesquisa musical, especialmente no contexto ibero-americano. Trata-se de documento capaz de revelar o pensamento e o proceder pedagógico para o ensino do violino na primeira metade do séc. XVIII em Portugal, que se valoriza a nível ocidental pela profundidade da abordagem e pelo exíguo número de similares para comparar. Com data de nascimento em 1686 e sem data precisa de morte, sabe-se, que Nogueira foi um violinista e pedagogo que atuou em Lisboa e Coimbra. Registros históricos revelados pela primeira vez neste trabalho, descrevem detalhadamente seu relacionamento com destacados músicos do período, mostrando seu âmbito de atuação. Este escrito mostra a pesquisa, ora em andamento, descrevendo e comparando o manuscrito com obras similares do período e contribuindo com uma contextualização histórica mais detalhada da que ora se conhece.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pedro Lopes Nogueira, Pedagogia da Performance, Violino Barroco.

### THE *CASTA DE LIÇÕES*, EDUCATIONAL AND MUSICAL WORK OF PEDRO LOPES NOGUEIRA (CA. 1720)

**ABSTRACT:** The Pedro Lopes Nogueira's *Casta de Lições* is a rare manuscript whose contents and historical meanings arise it to a high level of interest for musical research, especially in the Iberic and Latin American context. This is a document, capable of revealing the pedagogical thinking and proceed of the violin teaching in the first half of the XVIII century in Portugal, which values level in Western culture by the depth of the approach and the insignificant number of similar works to compare. With date of birth in 1686 and still no precise date of death, it is known however that Nogueira was a violinist and pedagogue who served in Lisbon and Coimbra. Historical records revealed for the first time in this work, describe in detail his relationship with prominent musicians of the period, showing its scope of action. This writing shows the research, now in progress, describing and comparing the manuscript with similar works of the period and contributing to a more detailed historical contextualization of that well known.

**KEYWORDS:** Pedro Lopes Nogueira, Performance Teaching, Baroque Violin

A Biblioteca Nacional de Lisboa contém um dos documentos mais surpreendentes e intrigantes da literatura violinística a ser devidamente estudado. Trata-se de um manuscrito, identificado com a cota M.M. 4824, em que corresponde o nome de portada *Consta*

*este Livro de toda a casta de Lisões, que servem / para se fazer estudo na Rabeca: ao que seguem todos / os tons, várias Cadencias, diferentes Arpeggios e outras / coriozidades. He de / Pedro Lopes Nogueira.* No serviço de aquisições da biblioteca, onde estão registradas as obras e documentos que entraram a partir de dezembro de 1948, não há qualquer informação sobre sua procedência, indicando claramente que sua incorporação ao patrimônio foi em data anterior.

O livro a que se refere o título acima está encadernado em couro com um desenho em relevo na capa, tendo o papel uma marca d'água em forma de uma "bota italiana", característica de inícios do séc. XVIII (NOBES, 2000). O papel é de excelente qualidade para o padrão da época o que foi um fator decisivo para sua boa conservação, permitindo também a consideração sobre uma possível finalidade comercial ou de circulação do manuscrito em meios mais abonados.

O manuscrito está organizado da seguinte forma:

Partes	Descrição	Páginas
<b>Capa</b>	Inscrição "Jozé Máximo" e cota do documento MM 4824	1
<b>Primeira parte</b>	Consta este Livro de toda a casta de Lisões, que servem / para se fazer estudo na Rabeca: ao que seguem todos / os tons, várias Cadencias, diferentes Arpeggios e outras / coriozidades. He de / Pedro Lopes Nogueira	2
	Composições numeradas de 1 a 13: Peças para violino com baixo contínuo	4-24
	Composições numeradas de 14 a 253: Lições ou exercícios	26-180
<b>Segunda parte</b>	<i>Seguemce varias cadencias:</i> quatro cadências	182-183
<b>Terceira parte</b>	<i>Seguemce os tons, prencipiando cada hum / delles por um prelude, em que se descobren sua / naturalidade, e facilita o modo de os seguir fina / lizando com huma fantezia.</i> Inclui três <i>filhotas</i> nas páginas 190, 194 e 195 com uso de <i>scordatura</i> e uma <i>Gaita de Folle</i> na página 209	185-239
	Arpejos: Doze formas de interpretar Arpejos	240-243
	Pequena Peça: Peça com contínuo	244

Tabela 1: Descrição do conteúdo do manuscrito M.M. 4824

O conjunto de peças com baixo contínuo (da 1 a 13) não parece seguir uma sequência progressiva ou algum critério específico, porém cabe destacar sua grande variedade. Considerando apenas a extensão, os estudos vão de uma pequena peça de 21 compassos como a lição 2 até a lição 6 de 137 compassos. Em termos compositivos tais peças com baixo contínuo abrangem tópicos de Fantasia, ou Estilo Fantástico como também era conhecido (peças 3, 4, 11 e 12), de Estilo Aprendido, quando as estruturas consolidadas pela prática condicionam os argumentos musicais escolhidos pelos autores, e

neste caso observam-se predominantemente dois tipos, o Coral e a Fuga, ou ainda tópicas de Dança, como a Corrente (9) e a Folia e mesmo de Estilo Cantabile, típico do Galante onde uma melodia muito elaborada se apoia em um baixo de lento desenvolvimento harmônico (7 e 10) (MIRKA, 2014 pp. 301, 525, 360). Em todos estes casos se faz algum tipo de exigência técnico-interpretativa do violinista. Por exemplo, no caso das lições 6 e 13, com argumento de Fuga, aparecem imitações a três vozes em que o executante se vê diante o desafio de grande complexidade e exigência técnica para tocar cordas duplas e triplas. Destaca-se ainda a lição 5, com o nome de *Folias* no manuscrito. Esta segue exatamente o padrão harmônico característico desta estrutura de origem portuguesa e cuja referência mais antiga na sua forma de progressão harmônica remonta-se a 1546 (GRIFFITHS, 1986 p. 30) . Nogueira explora esta fórmula de grande difusão no período barroco com 11 variações do tema proposto, usando a tonalidade tradicional de Ré menor, da mesma forma que foi seguida por autores como Arcângelo Corelli, Antônio Vivaldi e muitos outros (GJERDINGEN, 2007 p. 30) (BOYDEN, 1990 p. 213). As Fantasias por sua vez possuem intensa carga modulatória e sugerem alta liberdade rítmica para a interpretação. Assim, em termos gerais temos uma uniformidade estilística característica do barroco considerando tanto o tratamento motivico como os esquemas harmônicos e formais.

O conjunto de todas as lições revela um conhecimento elevado da técnica do violino exigindo do executante o domínio de altas posições, arpejados, cruzamento rápido de cordas, cordas duplas e triplas em difíceis sequências harmônicas de grande comprimento, ricas em retardos contrapontísticos e complexidade imitativa.

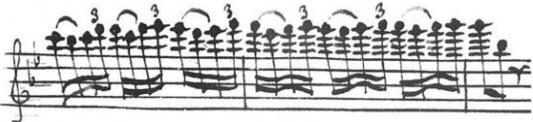
Lição e técnica	Exemplo
Lição 242: altas posições	
Lição 159: cruzamento de cordas	
Lição 3: cordas triplas em contraponto	

Tabela 2: Fragmentos das lições 3, 159 e 242

O livro apresenta ainda lições numeradas da 14 a 253, sem acompanhamento. Se compararmos a extensão deste material didático para o violino com outras produções do período, apenas em extensão e descrição do conteúdo, temos:

Autor	Publicação	Ano	p.p.	Descrição de Conteúdo
Francesco Geminiani	<i>The art of playing on the violin</i>	1751	51	Explicações sobre a técnica do violino e descrições breves sobre os “exemplos” (lições ou exercícios), explicações sobre ornamentação, 7 exercícios técnicos, 24 lições (6 com baixo contínuo) e 12 peças chamadas de <i>composições</i>
Leopoldo Mozart	<i>Versuch einer gründlichen Violinschule</i>	1756	225	12 Capítulos divididos em seções contendo: Introdução sobre os instrumentos de cordas com ênfase no violino, explicação sobre a origem da música e a música instrumental, breve história da música, fundamentos de teoria musical, pequeno dicionário de termos musicais, explicação técnica básica do violino, instruções antes de tocar, explicação sobre as arcadas, 12 breves peças com baixo contínuo, instruções mais avançadas sobre o arco e a sonoridade, divisões ternárias, mais sobre arcadas, sobre as mudanças de posição e dedilhados em posições ímpares, sobre as posições pares, mistura de posições, cordas duplas e arpejados, ornamentação, o trinado, o trémolo, o mordente e outros ornamentos improvisados, sobre a leitura musical e a correta execução Exemplos explicativos
José Herrando	<i>ARTE, y puntual Explicación del modo de Tocar el Violín con perfección y facilidad siendo Muy útil para cualquiera que aprenda asi Aficionado como Profesor aprovechandose los Maestros en la enseñanza de sus Discípulos con mas brevedad y Descanso</i>	1757	35	Fundamentos de teoria musical, fundamentos da técnica do violino, explicação sobre as arcadas e 12 lições com baixo contínuo

Tabela 3: Comparação com tratados de violino até 1760

Nesta tabela comparativa podemos observar uma diferença notória quanto à extensão da produção em termos compositivos. Cabe destacar que, de todos os tratados expostos, o de Nogueira é o único sem textos explicativos sobre a maneira de tocar ou com material instrutivo de teoria musical; isto talvez poderíamos especular que dos livros citados é o único que não chegou a ser publicado, presumindo-se que uma parte escrita pudesse vir a ser agregada caso fosse destinado à edição impressa. Quanto ao propósito das obras, Leopoldo Mozart e José Herrando especificam que seu trabalho tem como público alvo alunos iniciantes, e até mesmo diletantes no caso deste último. Já Geminiani recomenda seu livro como contentor das regras necessárias para aperfeiçoar-se no instrumento, apontando para um nível mais elevado e provavelmente seja esta a razão pela qual estudiosos do violino o considerem o primeiro livro avançado da produção pedagógica para

a prática profissional do instrumento (STOWELL, 1992 p. 224). Neste sentido, o estudo do material legado por Nogueira obriga a uma revisão desta ideia.

Na *Casta de Lições*, o nível de exigência geral, e sobretudo nos Prelúdios e Fantasias, revela uma complexidade e domínio técnico bem distante do alcance do aluno iniciante. As lições, de 14 a 253, claramente mostram o objetivo de incorporar e desenvolver sistematicamente habilidades técnicas no instrumento em busca de alto desempenho tais como indicam os dedilhados, a execução em altas tessituras e mudanças de posição de todo tipo usando todas as cordas e complexas combinações com cruzamento das mesmas.



Fig. 1: Fragmento Lição 253

A sistematização da proposta revela-se mais evidente nas lições 14 a 92, em que se observa um padrão de dedilhados sequenciais. Os dedilhados não aparecem permanentemente, mas são indicados quando necessário para orientar o padrão desejado com o intuito de impostar a forma da mão ou *frame*, formatando a mesma no espaço da oitava formada em cada posição, criando uma postura básica referencial (GALAMIAN, 1962 p. 20). Observando com mais detalhe o progresso dos dedilhados podem se observar três tipos específicos de posição da mão:

1. Básica, dentro da extensão da oitava
2. Estendida, ultrapassando a oitava
3. Contraída, em espaço menor que a oitava

Todas estas posições têm consequências em relação ao uso dos dedos guias ou dedo condutor no deslizamento da posição usados nas mudanças. Embora não haja um texto explicativo sobre como fazer as ditas mudanças, como no caso de Geminiani, a prática interpretativa do material leva a considerar a necessidade de usar os três tipos de mudanças detalhadas por Galamian a fim de poder executar devidamente as exigências técnicas do material. Assim podemos diferenciar quatro casos:

1. Quando o dedo usado na última nota da passagem ou dedo de partida antes da mudança é o mesmo da nota de chegada.
2. Quando o dedo de chegada é distinto do dedo de partida e são trocados no percurso.

3. Quando o dedo de chegada se antecipa como guia e realiza a mudança.
4. Quando a mudança se produz por uma extensão fora da postura básica e não por deslizamento, juntando posteriormente o restante da mão na nova posição (retarded shift) (GALAMIAN, 1962 p. 25)

O estudo, já incorporado e desenvolvido na minha Tese de Doutorado<sup>1</sup>, detalha os usos em cada caso das lições, porém fica claro que estudos com sequências em cordas triplas não podem ser executados devidamente sem a exploração destas técnicas (Nogueira lição 3, fl. 5 e 6) assim como a escalada para as posições 7ma e 8va como nas lições 10 e 242 para citar alguns exemplos pontuais.



Fig. 2: Fragmento Lição 10

Em geral o grupo das lições 14 a 253 podem ser divididas em duas grandes categorias, a saber, exercícios (14 a 92) e estudos (93 a 253). Os exercícios são aqueles cuja estrutura e repetição explora uma mecânica que pretende desenvolver uma habilidade específica, e os estudos aquelas composições que apresentam melodias e estruturas de interesse musical para aplicar as técnicas aprendidas. Considerando isto, vemos que as primeiras 13 lições que são acompanhadas por baixo contínuo, acrescentam um patamar adicional no propósito musical de aplicação das destrezas aprendidas similarmente ao recomendado por Geminiani quando recomenda no título inicial “com grande variedade de composições também muito úteis para aqueles que tocam violoncelo, cravo & c”. Isto reforça o entendimento de uma formação que pretendia alcançar não apenas o domínio do instrumento, mas a idiomática estilística do período.

Em relação ao uso do arco, as indicações são exíguas e parecem em muitos casos apenas sugerir um padrão de articulação. Assim a ênfase na mão esquerda parece dominar a proposta. Mesmo assim, fica claro que não há como executar alguns estudos com mudanças de cordas amplas e velozes sem um domínio suficiente do arco o que faz pensar que este quesito seria uma condição já superada pelo aluno potencial usuário das lições. Os livros de Geminiani, Mozart e Herrando mostram a preocupação de indicar a maneira de usar as arcadas mostrando também o quanto é importante o uso correto na direção para produzir a acentuação própria do estilo da época e seu discurso musical.

1. <http://hdl.handle.net/1843/34543>

A maioria das lições não tem armadura de clave, porém se define claramente pelos acidentes privilegiando as tonalidades de Sol maior, Dó maior, Ré menor e Lá menor. A mais usada é a de Sol maior talvez porque esta permite o uso extensivo do registro do instrumento. Em relação a formulação de compasso o conjunto de 253 estudos se compõe da seguinte forma:

Compasso	Quantidade de lições	Compasso	Quantidade de lições
4/4	122	6/8	8
3/4	35	2/2	6
2/4	33	9/8	5
12/8	22	3/2	2
3/8	18	6/4	1
		12/16	1
Total		253	

Tabela 4: Relação de formulação de compassos das 253 lições

A abrangência e variedade da estruturação dos compassos obriga ao executante a distribuir por conta própria ou com o auxílio do professor arcadas das quais não aparece nenhuma indicação. As ligaduras, em alguns casos apenas sugeridas, orientam para tocar segundo a acentuação musical requerida, assim como as diferentes condições de trocas e cruzamentos de cordas, reforçando o objetivo didático-pedagógico.

A segunda parte do livro contém quatro breves cadências, duas em ré menor e duas em Sol maior, ambas escritas sem barra de compasso, indicativo da liberdade metro-rítmica, característica destes fragmentos musicais. Estas possivelmente sugerem a maneira de proceder com progressões improvisadas caso a peça venha a requerer de alguma cadência. A primeira está numerada 254, o que faz pensar que a numeração seria contínua e numa ordem desejada, mas foi interrompida por razões desconhecidas.



Fig. 3: Exemplo das cadências de Nogueira

A terceira parte consta de um conjunto de Prelúdios e Fantasias com três *Filhotas* e uma denominada *Gaita de Folle*. Esta parte está organizada de acordo com as tonalidades

usando a nomenclatura hexacordal<sup>2</sup>. Em comparação com o entendimento moderno que considera todas as oitavas iguais quanto à sua relação intervalar, delimitadas e centralizadas no Dó, as tonalidades eram construídas pela superposição de três hexacordes com a sequência *ttstt*<sup>3</sup>. O primeiro deles vai desde o Sol, se solfeja de Ut (Dó) a Lá e era chamado de *Naturale*, o segundo de Sol a Mi, chamado de *Durum*, e o terceiro de Fá a Ré com a alteração para Si bemol chamado de *Molle*.

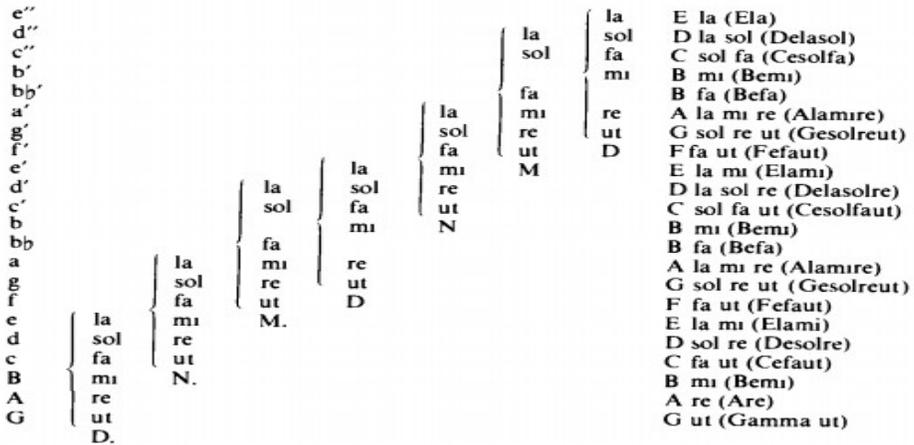


Fig. 4: Relação de nomenclaturas de tonalidades hexacordais. (APEL 1974, 384)

Considerando apenas os Prelúdios e Fantasias, estes abrangem um total de 24 tonalidades, 12 menores e 12 maiores, iniciando todas com um acorde de tônica arpejado, possivelmente para destacar a percepção da tonalidade *em que se descobren sua naturalidade e facilita o modo de os seguir* como indica o autor no início desta parte. Na seguinte tabela temos as tonalidades de acordo com a sua sequência, destacando a condição da terça que define o modo, a armadura de clave usada e sua equivalência tonal na nomenclatura moderna:

2. Na teoria medieval as tonalidades se construíam por superposição de hexacordes. (APEL 1974, 383)  
 3. Onde *t* e *s* são tom e semitom respetivamente.

	Nomenclatura hexacordal	Condição da terça	Armadura de clave	Nomenclatura moderna
1	<i>Dlasolre: primeiro tom</i>	menor	1 bemol	Ré menor
2	<i>Gsolreut: segundo tom</i>	menor	1 bemol	Sol menor
3	<i>Elami: terceiro tom</i>	natural	1 sustenido	Mi menor
4	<i>Alamire: quarto tom</i>	menor	nenhuma	Lá menor
5	<i>Csolfaut: quinto tom</i>	natural	nenhuma	Dó Maior
6	<i>Ffaut: 6° tom</i>	natural	1 bemol	Fá Maior
7	<i>Dlasolre: 7° tom</i>	maior	2 sustenidos	Ré Maior
8	<i>Gsolreut: 8° tom</i>	maior	1 sustenido	Sol Maior
9	<i>Alamire: 8° p. de alto</i>	maior	3 sustenidos	Lá Maior
10	<i>Alamire Bmolado</i>	-----	4 bemóis	Lá bemol Maior
11	<i>Csolfaut: 1 p. de baixo</i>	menor	2 bemóis	Dó menor
12	<i>Ffaut</i>	menor	3 bemóis	Fá menor
13	<i>Bfami</i>	natural	2 sustenidos	Si menor
14	<i>Bfa: 5° p. de baixo</i>	natural	2 bemóis	Si bemol Maior
15	<i>Elami Bmolado</i>	natural	2 bemóis	Mi bemol Maior
16	<i>Ffaut sustenido</i>	natural	4 sustenidos	Fá sustenido menor
17	<i>Csolfaut sustenido</i>	natural	4 sustenidos	Dó sustenido menor
18	<i>Elamim</i>	maior	4 sustenidos	Mi Maior
19	<i>Bfa</i>	menor	4 bemois	Si bemol menor
20	<i>Ffaut sustenido</i>	maior	5 sustenidos	Fá sustenido menor
21	<i>Lafa</i>	menor	5 bemois	Mi bemol menor
22	<i>Bfami</i>	menor	4 sustenidos	Si Maior
23	<i>Gsolreut sustenido</i>	-----	4 sustenidos	Sol sustenido menor
24	<i>Dlasolre Bmolado</i>	-----	5 bemois	Re bemol Maior

Tabela 5: Relação de tonalidades dos Prelúdios e Fantasias e sua correspondência moderna

Os prelúdios e fantasias compilam as exigências técnicas desenvolvidas nas lições. Sua escrita virtuosa explora as dificuldades treinadas em um contexto musical juntando a habilidade técnica com a expressividade musical. A liberdade esperada na sua interpretação sugere-se claramente pela ausência de barras de compasso para outorgar aos prelúdios um caráter de cadência similar as escritas na segunda parte do volume, porém, nesta oportunidade com uma escrita mais extensa para lhe conferir a condição de peça para violino solo em duas partes ou movimentos. Curiosamente esta também poderia

ser a condição das *Filhotas*, as quais finalizam com a dominante da tonalidade da fantasia seguinte (ou anterior como no caso da primeira) podendo indicar uma continuidade como a sugerida nos prelúdios. Esta apreciação também explicaria sua localização no conjunto dos Prelúdios e Fantasias.

Chama a atenção a indicação de afinar alguma das cordas do violino usando como referência alguma corda do *Machinho*<sup>4</sup>. Esta é uma indicação de *scordatura*, ou seja, uma afinação do violino diferente daquela estabelecida (mi-lá-ré-sol) fazendo do violino um instrumento transpositor. Neste sentido a pesquisadora Pauline Nobes considera que a mudança de afinação seja apenas na corda sugerida (ou em duas) mudando a configuração do instrumento como o exemplo seguinte:

a)

*Filhota f.104*

b)

*Filhota f.104*

Fig. 5: Interpretação da scordatura de Nogueira (NOBES, 2000 p. 141)

Porém, consideramos que no caso de Nogueira parece mais um ajuste de altura do conjunto de cordas do violino para ajustar-se à tonalidade do *Machinho*, possivelmente em Sol (OLIVEIRA, 1986 p. 333). Isto porque as *Filhotas* quando executadas como estão escritas revelam uma integridade tonal que se perde, caso a relação de quintas das cordas fosse trocada. Desta forma, se a segunda corda do violino, lá, fosse afinada pela quarta corda do *Machinho*, Sol, o conjunto de cordas do violino ficaria em Ré-Sol-Dó-Fá (do agudo

4. *Machinho*, v. *Machete*, s. m. Pequena viola que o vulgo de Lisboa chama *cavaquinho*, instrumento popular que nas ilhas das Açores é muito usado... arma-se com quatro cordas de tripa afinadas em quintas como o bandolim e o violino... se presta aos acompanhamentos, dando acordes de três e de quatro notas, mas somente nos tons de dó, sol, ré, lá e mi; o seu tom favorito é o de sol maior (VIEIRA 1899, 322, 323).

ao grave) e assim a tonalidade da filhota como um todo seria um tom mais baixo, ou seja, sol, compatível com o *Machinho*. O caso da *Gaita de Folle* já seria distinto porque sua construção é a de uma peça independente considerando a dimensão e sua finalização com cadência autêntica claramente conclusiva.

Fica evidente logo nas primeiras observações musicais do material de Nogueira, a complexidade e a exigência técnica instrumental requerida para a execução das lições e composições relacionadas no volume, levantando uma série de questionamentos de ordem pedagógica e musical. Entretanto, o nível de elaboração e exigência discutidos acima não estão ligados à autoria de qualquer dos presumíveis mestres do instrumento ao longo do século XVIII. Não há correspondências com nenhuma música conhecida. O seu autor, inclusivamente, é uma figura que chegou até este momento praticamente incógnita, a ponto de ser suspeitável se ele teria sido o compositor ou um compilador. Enquanto este fato ainda carece de prova cabal que o encerre, o que parece incontornável é que, como compositor ou intérprete e educador, Pedro Lopes Nogueira devia dominar um elevado nível de técnica e musicalidade e ostentar posição respeitável no meio musical que professou.

Não obstante nenhuma notícia bibliográfica ter sobrevivido aos nossos dias, a existência de um documento deu início a uma investigação mais sólida sobre o músico e o manuscrito. Trata-se do Processo de Solicitação de familiar do Santo Ofício, movido pelo médico João Xavier Nogueira em 1770, documento hoje guardado na Torre do Tombo, em Lisboa (PT-TT-TSO-CG-A-008-001-13784). Nele, o postulante precisou dar provas de cristão velho por parte de pais e avós, além de ver coligidos depoimentos de pessoas próximas, que privando do longo convívio consigo e sobretudo a sua família e ambiente de criação, atestassem as condições de probidade para o sucesso do pleito.

Através deste processo sabe-se que o postulante, João Xavier Nogueira, é filho de Pedro Lopes Nogueira, que se confirma mais adiante em muitas páginas do processo, como o violinista de quem aqui se trata. Assim sendo, desvela-se ali que Pedro Lopes Nogueira nasceu em Tavira, no Algarve. Era filho de Baltazar Nogueira e Maria de Oliveira Nogueira, ele oriundo da freguesia de Santa Maria, ela da de São Tiago, onde o filho foi batizado. Partindo das informações aqui relatadas, a pesquisa nos levou a encontrar a certidão de batismo de Pedro Lopes Nogueira que registra seu nascimento no dia 11 de março de 1686.

Algumas das testemunhas que o conheceram, lembram-se de Pedro Lopes Nogueira ter exercido a profissão de sapateiro ainda em Tavira, assim como a de músico. Não está claro quando se mudou para Lisboa e porque o fez. Mas já em 1720 seu nome aparece pela primeira vez em um documento que confirma sua existência associada à profissão. Ele assinou o *Rol dos devottos q dão suas esmollas p. se fazer hum sitial p. a capella da nossa sancta a gloriosa Virgem Mártir S<sup>a</sup> Cecilia*<sup>5</sup>, contribuindo com uma módica quantia de

5. O *Rol dos devottos* forma parte de um documento composto chamado *Pratas da ISC danificadas em Santa Justa, com justificativos desde 1705* com a cota G02.07 do acervo da Irmandade de Santa Cecília na Igreja dos Mártires em Lisboa

140 reis, o que pode evidenciar uma carreira musical ainda em início na capital portuguesa, ou de modestos vencimentos (se consideradas outras contribuições ali registradas) mas já legalizada perante a irmandade regulatória dos músicos da cidade.



Fig. 6: Assinatura de Pedro Lopes Nogueira, com identificação de 'tangedor de rabequa' e valor de contribuição no Rol dos Devottos ... de Santa Cecilia, de 1720

O citado processo de João Xavier Nogueira permite mais contribuições biográficas. Em Lisboa, Pedro Lopes Nogueira casou-se com Plácida Tereza Xavier no dia 16 de novembro de 1722, na freguesia da Encarnação, onde esta morava desde o nascimento. Ela havia nascido nesta mesma cidade no ano de 1704, tendo sido batizada em 15 de outubro. O filho do casal que seria o médico postulante a familiar do Santo Ofício, nasceu em 1728 e foi batizado em 9 de outubro deste mesmo ano, na mesma freguesia da mãe. Entretanto, Pedro Lopes Nogueira e família passaram a viver na rua dos Ferreiros, na freguesia de Santos onde esteve também a família da esposa.

Todas as testemunhas arroladas no processo de solicitação de João Xavier Nogueira reconhecem Pedro Lopes Nogueira como rabequista, tocando em festividades religiosas ou pelas casas da cidade, onde também ensinava instrumentos. Algumas testemunhas dizem tê-lo visto diversas vezes a tocar na igreja mãe do habilitando do processo, provavelmente o bairro onde mais tempo se demorou ou com o qual manteve mais estreita relação, pois aí teria nascido e crescido o filho.

Na altura do processo de João Nogueira, o ano de 1770, menciona-se que Pedro Lopes Nogueira ainda era vivo e estava ativo, mas já havia se mudado para Coimbra, em data que nenhum depoente ou documento identificou. Mas mesmo depois de estar ali residindo, vinha a Lisboa tratar de diversos assuntos. É o que se depreende do testemunho de Pedro Ferreira de Oliveira:

[...]mestre violeiro, morador da freguesia de São Quintino deste Patriarcado e morador na rua Fremoza, freguesia das Mercês desta Cidade de Lisboa, a quem o Reverendo Emissário mandou vir a sua presença lhe dar o juramento dos Santos Evangelhos... disse ser Cristão velho e de idade disse ser de setenta e oito anos...disse que conhece perfeitamente a Pedro Lopes Nogueira, vivendo o dito de tocar instrumentos nas festividades e de ensinar nas casas nesta cidade de Lisboa com a razão deste conhecimento é porque o dito Pedro Lopes Nogueira ia muitas vezes à casa afora do mestre dessa testemunha para lhe consertar alguns instrumentos no tempo em que era aprendiz e tratar-lhe com ele muitas vezes tanto em Coimbra como nesta cidade (Ob.Cit.fl.32)

Mais interessantes ainda na construção destas achegas biográficas do músico são os testemunhos do violinista e compositor Pedro Antônio Avondano (1714-1782) e sua mãe, cujo nome aparece grafado Maria Luisa Lampreli; deve-se ressaltar que num semelhante processo de 1750, de habilitação a familiar do Santo Ofício, movido por um dos filhos dela, o nome de família vai gravado Lompré, que se toma aqui por mais acertado tendo em vista o número de vezes que aparece escrito dessa forma.

Pedro Antônio Avondano vai identificado no processo de João Xavier Nogueira como ‘musico de câmara de El Rey, natural e morador na rua da Cruz, Pateo da Saldanha, freguesia das Mercês, e cavaleiro professo da Ordem de Cristo’. Na altura, declarando-se com 56 anos de idade, já movimentava as assembleias de estrangeiros em Lisboa, espaço de sociabilidade em que a música, incluindo a de sua autoria, tomava parte importante, além de ter sido ele uma das figuras proeminentes da reorganização da Irmandade de Santa Cecília, após o terremoto de 1755.

Pedro Antônio, que adquiriu fama e prestígio no meio local e no estrangeiro, disse ainda que ‘conhece o habilitando... e a razão deste conhecimento provém da boa amizade que tiveram entre si os pais do habilitando e toda sua família, com os pais dessa testemunha’, ou seja, as famílias Avondano e Nogueira, especialmente o patriarca da primeira, o também violinista Pietro Giorgio Avondano (1692-c.1754) e Pedro Lopes Nogueira. Pedro Antônio vai além, dizendo conhecer muito bem Pedro Lopes Nogueira e sua esposa Plácida Xavier Nogueira e ‘que o dito Pedro Lopes Nogueira vive de tocar instrumentos nas festividades e casas particulares e que ainda hoje vive na Cidade de Coimbra’. E é tudo ‘que sabe pela boa amizade que conserva com esta família o que há a esta parte quarenta anos’ (fl.70)

Os laços entre ambas famílias de músicos não param aí. Pedro Antônio Avondano afirma ainda ser parente de João Xavier Nogueira por afinidade de terceiro grau, por parte do pai, (fl.79) sem, entretanto, deixar esclarecidos maiores detalhes desta parentela. Casos de famílias amigas eram costumeiramente celebrados com casamentos entre membros, ainda mais quando alguns deles partilhavam a profissão. Os próprios Avondano casaram-se muitas vezes com os Mazza, também lígures emigrados de Novi para Lisboa, com muitos músicos na família. (CETRANGOLO, 2008 pp. 247-263)

O depoimento de Maria Luisa Lompré corrobora o do filho. De ascendência francesa, mas batizada em Lisboa em 1690, ela se identifica como viúva de Pedro Jorge Avondano (o nome aportuguesado do músico abunda em inúmeras referências documentais de época) e confirma que este havia sido ‘primeiro rabeca de câmara de El Rey’. Sobre Pedro Lopes Nogueira disse que o conhecia de:

[...] tocar instrumentos nas festividades e também ensinando pelas casas particulares e ser razão desse conhecimento é por ter sido companheiro de seu marido nas ditas funções e se tratarem com uma amizade muito grande e ter entrada em sua casa que haverá hoje **mais de quarenta anos** (grifo nosso) (Processo João Xavier Nogueira, ob.cit.)

A recolha destes dados permite organizar e deduzir alguns elementos importantes. A relação entre Pedro Lopes Nogueira e Pietro Giorgio (ou Pedro Jorge) Avondano começou muito certamente antes de 1720, pois o italiano também assinou o citado rol dos devotos acima. Ambos os violinistas conviveram muito proximamente, mas em nenhum momento é mencionado que Pedro Lopes Nogueira tenha integrado a orquestra da Capela Real, o que provavelmente não aconteceu, pelas repetidas vezes em que se diz que ele vivia de ensinar instrumentos nas casas onde tocava e nos festejos religiosos. Estes à propósito, mesmo sem registro pormenorizado na primeira metade do século XVIII, se revelam abundantes na segunda metade de setecentos para estes espaços, indicando que comumente se via ali uma atividade de alto nível evidenciando presença dos músicos envolvidos no rol de pagamentos, seja pelo repertório e algumas pontuais descrições que não deixam dúvidas da excelência com que a música era tratada em tais festividades, o que costumava incluir não apenas repertório religioso, mas instrumental.

As presentes lições compiladas em nome de Pedro Lopes Nogueira devem se referir muito certamente, portanto, à sua atividade pedagógica evidenciada nos depoimentos, e que pode ainda se dirigir à formação de quadros destinados aos agrupamentos que ele ajudou a compor. Podem tais lições ser ainda um material compilado por ele, haja visto o seu estreito relacionamento com a família de músicos Avondano, por conseguinte os Mazza, ambas abundante de intérpretes, alguns deles virtuosos, e outros ainda compositores, o que permite perceber que o ambiente criativo em que Pedro Lopes Nogueira se envolveu foi bem mais complexo.

Precisamente aqui se levanta a curiosa questão sobre que motivação teria feito Pedro Lopes Nogueira deixar Lisboa e se fixar em Coimbra. A especulação sobre o terremoto de 1755 não encontra amparo, pois no Termo de Compromisso da Irmandade de Santa Cecília de 1749/1750 já não é possível identificar o seu nome. Talvez a conveniência de amparar o filho na formação de médico na Universidade de Coimbra tenha sido a razão da mudança, embora nesse caso, João Xavier Nogueira poderia ter seguido o exemplo de Antônio José Avondano (1720-1794), outro filho de Pedro Jorge Avondano, que foi estudar cânones em Coimbra mas dava como domicílio legal a residência do pai em Lisboa. Se este foi o motivo, certamente o nível musical profissional de Coimbra deveria estar suficientemente aquecido e permeável para a incorporação de Pedro Lopes Nogueira sem maiores prejuízos do que ele já obtinha em Lisboa.

Assim, o mais provável para Pedro Lopes Nogueira é que uma proposta vantajosa de trabalho o tenha tirado da capital. Ainda há, como se vê, muito a descobrir sobre a carreira e as habilidades artísticas deste músico, que nos legou um dos mais importantes documentos sobre a prática instrumental do século XVIII. Isso nos deixa a evidência de atividade violinística em Portugal suficientemente desenvolvida e de excelente nível técnico e artístico, contrariando assim, a crença que a omite na relação dos grandes centros musicais europeus neste período histórico.

## REFERÊNCIAS

Acervo da Irmandade de Santa Cecília na Igreja dos Mártires. Lisboa (PT) **Pratas da ISC danificadas em Santa Justa, com justificativos desde 1705**. Documento composto: cota G02.07

Apel, Willi. **Harvard Dictionary of Music**. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974.

Arquivo da Torre do Tombo. Lisboa (PT) **Diligência de habilitação de João Xavier Nogueira**. Documento composto: cota Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações, João, mc. 147, doc. 2178, 1771

Boyden, David. **The history of violin playing from its origins to 1761**. New York: Oxford Press University, 1990.

Cetrangolo, Aníbal Enrique. Familias de músicos ligures migran hacia oeste: nuevos datos sobre los Avondano y los Mazza. **Inter-American Music Review XVIII/1-2**, no. Summer 2008 (2008): 243-263.

Galamian, Ivan. **Principles of Violin Playing & Teaching**. Englewood Cliff: Prentice- Hall, 1962.

Geminiani, Francesco. **The Art of Playing Violin**. Edited by David Boyden. London: Oxford Press University, 1951.

Gjerdingen, Robert. **Music in the Galant Style**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Griffiths, John. La Fantasía que contrahaze la harpa de Alonso Mudarra; estudio histórico-analítico. **Revista de Musicologia** 9, no. 1 (1986): 29-40.

Mirka, Danuta. **The Oxford Handbook of Topic Theory**. Edited by Danuta MIRKA. New York: Oxford Press University, 2014.

Nobes, Pauline. **Neglected Sources of the Solo Violin Repertory before ca. 1750**: with special reference to unaccompanied performance, scordatura and other aspects of violin technique. Tese (Doutorado em Música) Exeter: University of Exeter, 2000.

Nogueira, Pedro Lopes. **Consta este Livro de toda a casta de Lisões, que servem / para se fazer estudo na Rabeca: ao que seguem todos / os tons, várias Cadencias, diferentes Arpegios e outras / coriozidades. He de / Pedro Lopes Nogueira**. Partitura manuscrita. Biblioteca Nacional de Portugal: cota M.M. 4824, 1720.

Oliveira, Ernesto Viega. **Instrumentos Populares Portugueses**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

Stowell, Robin. **The Cambridge Companion to the Violin**. New York: Cambridge University Press, 1992.

Vieira, Ernesto. **Diccionario Musical: ornado com gravuras e exemplos de música**. 2da. Edited by J.G. Pacini. Lisboa: Lambertini, 1899.

## PRECIPÍCIO DE FAETONTE: ANÁLISE PARA RECONSTRUÇÃO DA PARTE DE VIOLA E CANTO DA ÁRIA NAS PUPILAS DOS MEUS OLHOS

Data de aceite: 26/04/2021

**Gabriel de Sousa Lima**

Escola Superior de Artes e Turismo -  
Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

**Márcio Leonel Farias Reis Páscoa**

Escola Superior de Artes e Turismo -  
Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

**RESUMO:** O presente artigo apresenta o processo de reconstrução das partes de viola e canto da ária Nas pupilas dos meus olhos, do personagem Faetonte, pertencente ao Ato I da ópera Precipício de Faetonte, escrita por Antônio José da Silva - O Judeu (1705-1739), com música de Antônio Teixeira (1707-1774), a partir do manuscrito que se encontra no acervo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, sob a cota Pcug-MM876. Tal reconstrução paleográfica foi possível a partir de análises iconográfica e musical, a primeira para obtenção de mais detalhes sobre a época em que se utilizou tal manuscrito (cerca de 1780), a segunda para comparar os principais procedimentos composicionais utilizados durante o período chamado galante com a música escrita no acervo, procedimentos esses descritos por Gjerdingen (2007).

**PALAVRAS-CHAVE:** Ópera luso-brasileira, Precipício de Faetonte, Antônio José da Silva, Antônio Teixeira.

**ABSTRACT:** This paper presents the process of reconstruction of musical parts for viola and singing in *Nas pupilas de meus olhos* (*In the pupils of my eyes*), an aria of the character Faetonte (Phaeton), belonging to Act I of *Precipício de Faetonte* (*Phaeton's fall*) opera, written by Antonio José da Silva – O Judeu (1705-1739) with music composition by Antonio Teixeira (1707-1774), from the manuscript that is in the University of Coimbra General Library's collection, under the quota Pcug-MM876. Such paleographic reconstruction was possible from iconographic and musical analyzes, the first one to obtain more details about the epoch that was used this manuscript (about 1780), the second parsing was to compare the main compositional procedures used during the period called *gallant* with the music founded in that collection. These procedures were described by Gjerdingen (2007).

**KEYWORDS:** Luso-Brazilian opera, Precipício de Faetonte (Phaeton's Fall), Antônio José da Silva, Antônio Teixeira.

### 1 | INTRODUÇÃO

Antônio José da Silva, também conhecido pela alcunha de 'O Judeu' (1705-1739) estreou no Bairro Alto em Lisboa, entre 1733 e 1738, oito óperas em Português, das quais sete contam com provável autoria musical de Antônio Teixeira (1707-1774). Atualmente, são conhecidos os manuscritos musicais para apenas três delas: *Guerras do Alecrim* e

*Mangerona*; *As Variedades de Proteu e Precipício de Faetonte*<sup>1</sup>, sendo que para a última ainda estão perdidas todas as partes de viola, e com exceção de um quarteto, todas as partes vocais. A comprovação da autoria musical destes manuscritos requer um exame cuidadoso e aponta para resultados envolvendo a procedência documental, o contexto de seu surgimento e utilização, bem como do material musical e iconográfico nele contido, revelando um universo estético que remete a influências distintas, mas importantes para a compreensão do teatro musical luso-brasileiro do século XVIII (PÁSCOA, 2010: 43).

O conjunto manuscrito se constitui como o objeto iconográfico principal desta pesquisa e encontra-se no acervo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, sob a cota Pcug-MM876, em Portugal. Trata-se da reunião de partes cavas de violinos primeiro e segundo, baixo contínuo, oboés e um quarteto vocal com baixo instrumental, intitulado *Precipício de Faetonte*. Todos têm o mesmo ordenamento de árias e recitativos do tipo *obligato*, com seus respectivos títulos coincidindo quase totalmente com o que está disposto na obra homônima de Antônio José da Silva, publicada no *Theatro Cômico Portuguez* (AMENO, 1744:461-605). Estão ausentes todas as demais partes vocais, bem como as da viola e eventuais trompas.

Este artigo apresenta parte do resultado da pesquisa e análise realizadas para a conclusão de curso de mestrado, no qual a metodologia utilizada pretendeu estabelecer procedimentos seguros de reconstrução das partes de viola e canto, aqui aplicados nas árias que julgou-se serem de autoria de Antônio Teixeira, exemplificadas neste artigo pela ária *Naquela deidade galharda*. A reconstrução contribui para o resgate do patrimônio histórico-cultural, permitindo a conseqüente performance musical do manuscrito Pcug-MM876.

As únicas seções possíveis de se reconstruir são aquelas cuja autoria possa ser estabelecida, de modo a obter parâmetro estilístico. Dessa forma, foram analisadas as partituras das árias do conjunto manuscrito encontrado, sendo selecionada, por comparação de padrões estilísticos musicais, aquela intitulada *Naquela Deidade Galharda*, do personagem Mecenas, pertencente à Cena II do primeiro ato.

Outra fonte iconográfica se constituiu nas demais partituras de diferentes óperas compostas pela parceria do Judeu com Antônio Teixeira, que através do exame minucioso de tais obras esperou-se extrair elementos que possibilitassem a reconstrução da parte de viola e de canto das árias pretendidas. Para isso, fez-se necessária a análise dos procedimentos composicionais do autor, fazendo uso de outras obras do mesmo, a fim de reconhecer a maneira da distribuição orquestral de árias e *ensembles* que continham parte de viola. Posteriormente, pôde-se discriminar os elementos usados na maioria das composições, como distribuição de frases, quantidades de vozes, vozes dobradas com instrumentos, região comumente usada para os instrumentos, escolhas retóricas para o

1. Os manuscritos das óperas *Variedades de Proteu*, *Guerras do Alecrim* e *Mangerona* pertencem ao acervo da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, sob as cotas AMG-6 e AMG-7, respectivamente.

texto, predileção rítmica, harmônica e melódica.

Obtidos esses dados, os mesmos serviram de base para o reconhecimento dos elementos das árias, resultando numa gama de procedimentos aplicáveis na reconstrução da parte de viola, nos moldes estéticos composicionais do autor, o que possibilita que a mesma seja executada tendo a orquestração na sua textura adequada. Ainda para a reconstrução e a contextualização da obra foi necessário também que se fizesse um apanhado geral a respeito de fatores sociais da época, do estilo galante e dos pressupostos litero-visuais concernentes ao tema do mito de Faetonte.

## 2 | ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA E ANTÔNIO TEIXEIRA

Antônio José da Silva foi constantemente perseguido pela Inquisição — dada a sua origem judaica e de sua família — sendo obrigado a penitenciar-se em autos de fé e de conversão à Igreja Católica. Por esse motivo, a maioria dos escritos sobre ele relatam passagens de sua vida de sofrimento e perseguição. Sem pretender subtrair a importância de tais relatos, é possível também observar a vida do Judeu contextualizando sua realidade e ressaltando os valores de sua obra literária, sem necessariamente transformá-lo num mártir da Inquisição, pois assim se incorre no erro de desviar-se das questões realmente importantes, no que tange à originalidade e riqueza dos elementos literários e cênicos que ele elabora em suas paródias da Ópera Barroca (BARATA, 1998: 13-58).

A maioria dos escritos sobre o autor de *Guerras do Alecrim e Mangerona*, apresentam, de forma linear, momentos importantes de sua vida, divididas basicamente em quatro etapas: Sua crença judaica e a idéia tida pela Inquisição de uma ‘falsa conversão’ ao cristianismo; o estudo de cânones (direito), incompleto, impossibilitando-o de exercer a advocacia, o que pode ter condicionado seu processo criativo; o conhecimento mitológico-teatral e administrativo como *autor de comédias*, bem como suas influências dramáticas espanholas; e por fim, sua sentença à morte pela Inquisição, “divinizando-o”, o que termina por obscurecer as possíveis intenções do autor em suas obras (IDEM: 39-76).

As obras do Judeu inspiram-se em episódios da mitologia grega bem conhecidos e exaustivamente explorados pelos poetas *dramáticos*. Porém, ele reelaborou o material dos temas abordados, deixando transparecer sua capacidade inventiva, escrevendo em forma de comédia uma das mais fortes tragédias, que é o caso de *Medeia*, de Eurípides (IDEM: 117).

As comédias (assim eram denominadas todas as peças de teatro da época) do Judeu, que ele chamou de óperas joco-sérias, correm ao longo de dois planos e de uma dupla intriga: o fantástico e a realidade, o discurso sério e o gracioso, os poderosos e os criados, o amor nobre e o amor prosaico, o mundo sobrenatural e o mundo dos humanos. Assim se desenvolve uma estratégia dramatúrgica que permite um constante *zapping*<sup>2</sup>

2. Termo proveniente da língua inglesa, com significado de mudança repentina ou rápida entre situações, ou mesmo entre canais de televisão. Sua primeira utilização foi em 1942, podendo ser usado como verbo transitivo ou intransitivo (Merriam-Webster's Collegiate Dictionary, 2011).

entre espaços e situações, contribuindo para o progresso da intriga e para a comicidade da peça (CARDOSO, 2005).

O Judeu encontrou uma forma de popularizar as comédias, pois ao escrever suas peças para o teatro de marionetes, apresentava-se com um número ínfimo de atores, tornando mais econômico e viável as récitas em um bairro popular como o Bairro Alto (DINES, 2007). Tais peças ou óperas distanciaram-se do modelo italiano, pois eram constituídas de trechos falados e trechos musicais na forma de aberturas, árias, *ensembles*, acusando a influência espanhola das *zarzuelas* e, porventura, o impacto recente da *ballad opera* inglesa. Revestiram-se de excelente música composta sobre o texto em português, constituindo um gênero muito característico, próximo do futuro *Singspiel* (CARDOSO, 2010: 61).

Ainda que não se tenha comprovação de autoria, os escritos históricos levam a crer que Antônio Teixeira foi o compositor das músicas para as sete óperas de marionetes do Judeu. Pois além de Diogo Barbosa Machado, José MAZZA (1944-5:18) ratifica tanto os talentos de músico, referindo-se a Antônio Teixeira como “[...]Mestre do Seminário Real de Muzica, excelente Compozitor e Organista da Patriarcal[...]”, quanto a composição das sete óperas, dentre as quais apenas duas não são sobre temas mitológicos.

Apesar de sua suposta morte em meados do século XVIII, as obras de Antônio Teixeira continuaram a ser apresentadas, inclusive no Brasil, na cidade de Pirenópolis-GO<sup>3</sup>, onde existe pelo menos dois registros da montagem de *Guerras do Alecrim e Mangerona*, encenadas para a celebração da Festa do Divino, em 1842 e 1899 (SOUZA, 2010: 144-145).

Nos anos 40 do século XX, o compositor Luís de Freitas Branco descobriu no arquivo do Paço Ducal de Vila Viçosa a música original de duas peças de Antônio José da Silva: *Guerras do Alecrim e Mangerona e Variedades de Proteu* (PEREIRA, 2005: 135). Afirmava ele que as partituras foram escritas pelo compositor português Antônio Teixeira e que pertenciam ao período do barroco ornamental (SILVA, 1957-58: XXXII).

Mais tarde, os musicólogos Mário de Sampaio Ribeiro e Filipe de Sousa aprofundaram essas pesquisas, confirmando a autoria de Antônio Teixeira (SOUZA, 1974: 413-420), viabilizando uma montagem da ópera bufa *Variedades de Proteu*, em parceria com o pesquisador José Maria Neves<sup>4</sup> e a Orquestra de Câmara do Conservatório Brasileiro de Música, no Teatro Villa-Lobos, Rio de Janeiro, em outubro de 1984 (PEREIRA, 2005: 136).

Outro trabalho dedicado à pesquisa em música sobre as óperas do Judeu em parceria com Antônio Teixeira é desenvolvido, desde 2008, pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), através do Laboratório de Musicologia e História Cultural, sob

3. Cabe apontar que algumas obras de Antônio Teixeira (em parceria com o Judeu), além de obras de Metastásio ainda se encontram em Pirenópolis, no acervo particular da família Pompeu de Pina.

4. José Maria Neves foi compositor, regente, professor, musicólogo e pesquisador. Nascido em São João del-Rei, em 1943, e falecido em 2002. Mestre e Doutor em Musicologia pela Universidade de Paris IV —Sorbonne, foi professor titular e emérito da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Possui estudos sobre Caetano de Mello Jesus, Brasília Itiberê, Glauco Velásquez, Sigismund Neukomm, Heitor Villa-Lobos e a música sacra mineira.

coordenação do professor Márcio Páscoa<sup>5</sup>. Foi através desse projeto que desenvolvi a pormenorização do conjunto manuscrito em questão, analisando-o sob aspectos estilísticos composicionais, no intuito de selecionar as áreas coincidentes com os padrões utilizados por Antônio Teixeira, para que fosse possível, a partir daí, reconstruir as partes faltantes das seções de viola e canto.

### 3 I AS FONTES LITERO-VISUAIS DO *PRECÍPIO DE FAETONTE*

O Barroco europeu do século XVIII foi um período marcado pelo reflexo de uma sociedade e uma nobreza cortesã em mutação, governada por inúmeros regimes absolutistas, fortemente influenciados pelo poder religioso, o que resultou em conflitos de crença em que algumas pessoas eram perseguidas e sentenciadas, fato ocorrido com o dramaturgo luso-brasileiro Antônio José da Silva, morto pela Inquisição.

Tal mutação ocorria também na literatura e nas artes dos fins da centúria seiscentista, já que na Itália, em 1690, em honra à Rainha Christina da Suécia, viu-se florescer a Academia Arcadiana, ou *Arcádia*, como uma tentativa, tal qual a Academia Romana, de ‘purificar’ a literatura italiana dos excessos do barroco (leia-se barroco na literatura o período que compreende genericamente o século XVII). Por ser pupila de René Descartes (1596-1650) e correspondente de Pierre Corneille (1606-1684), a referida rainha tinha uma estreita ligação com a França, e sua influência, aliada ao poder político e cultural francês, combinou-se no sentido de proporcionar, na Itália, uma melhor recepção de dramaturgos franceses, como o próprio Corneille, e também de italianos como Jean Baptiste Racine (1639-1699). Este novo modelo, mais afastado dos dogmas estritos da religião, com a valorização da ciência e do racionalismo, e associado aos primeiros ideais libertários de simplicidade e igualdade franceses, fez com que os literatos adotassem uma escrita mais simples e fossem abandonando gradativamente o rebuscamento extremo do barroco, especialmente o da escola marinista (HEARTZ, 2003, p. 24).

Assim, esses novos dramaturgos, no intuito de fazer retornar a ópera à sua pureza “clássica”, expurgaram as cenas cômicas e indecentes, bem como os servos coniventes e as velhas amas, utilizados na ópera veneziana, e passaram a adotar os temas da antiguidade, sejam eles pastoris ou heróico-mitológicos, aproveitando-se desses temas para criar um teatro apólogo, com uma denotação educacional, fator que diferenciará esse chamado período *neoclássico* do classicismo antigo, onde as tragédias seguiam o modelo aristotélico, com um herói falho e um final aterrorizante (TARUSKIN, 2010, p. 150-151).

Essa mudança de postura temática da tragédia clássica para o modelo neoclássico, incorporando uma instrução moral, deu-se dentre outros fatores, à adoção do que ficou

---

5. Prof. Dr. Márcio Páscoa é mestre em Música pelo Instituto de Artes da UNESP, onde também se graduou. Desenvolveu tese de doutorado sobre a Ópera na Amazônia durante o século XIX, na Universidade de Coimbra, Portugal. Atuou no ensino de graduação e pós-graduação nas Universidades Federal do Amazonas e na Universidade do Estado do Amazonas, onde atualmente desenvolve projetos de formação e interpretação musical segundo uma abordagem historicamente informada. É autor de livros e vários artigos sobre a música e o teatro no norte brasileiro durante o século XIX.

conhecido como *lieto fine*, onde um libreto de ópera tinha que apresentar um final feliz, mesmo para as tragédias e mesmo contradizendo os fatos históricos, pois, como observou Marita McClymonds, historiadora especialista nesse período de reforma da ópera, “os poetas eram esperados para retratar o que, de acordo com um sistema moral ordenado, deveria ter acontecido e não o que realmente aconteceu” (McCLYMONDS, 2001, verbete *Opera Seria*) isto é, em outras palavras, a definição do que se entendia por “verossimilhança” no século XVIII.

Na sucessão dos fatos, a comédia voltou à cena através dos *intermezzi*, com introdução dos personagens cômicos e de cenas inesperadas herdadas da *commedia dell'Arte*, fazendo uso dos mesmos temas literários correntes na época. Com relação à função moral, foi influenciada pelo pensamento filosófico do século XVIII no intuito em que as óperas desse gênero também apresentassem caráter apólogo, misturado a uma postura de crítica social, porém o principal mérito das comédias são os acontecimentos inesperados em seu meio, não importando muito como terminará, pois o efeito cômico se dá simultaneamente na platéia e no palco (DAHLHAUS, 1998, pp. 142-146).

Nesse contexto literário surgem as obras de Antônio José da Silva, que tinham as mesmas características apólogas e críticas, utilizando-se majoritariamente de temas mitológicos (influência árquica e postura moralizante), recheadas de personagens graciosos que perfaziam a teia da trama. A última dessas óperas foi *Precipício de Faetonte*, que utiliza-se da fábula clássica de Faetonte para tecer uma história de amor e de intrigas.

A história de Faetonte, segundo a mitologia grega contada por Públio Ovídio em *As Metamorfoses* (séc. I a.C. – 1936, p. 53-77), conta que este era filho de Hélio, deus Sol, e da oceânide (ninha dos mares profundos) Clímene. O jovem era belo, porém arrogante e, um dia, foi desafiado por Épafo, filho de Zeus, que questionou sobre a origem de Faetonte. Este, indignado, e para provar que era filho legítimo de Hélio, foi ter com seu pai e, suplicando, lhe pediu permissão para conduzir o carro do Sol pelo menos uma vez. Hélio, assustado, recusou, mas perante as insistências de seu filho, acabou por ceder, fazendo-lhe, no entanto, todas as recomendações necessárias — dentre elas que ele se mantivesse no meio, entre o céu e a terra — as quais Faetonte prometeu cumprir. Porém, assim que o jovem decolou, constrangido talvez pela presença das figuras do Zodíaco que se encontravam ao longo do percurso traçado, ou simplesmente traído pelos cavalos que estavam acostumados com a condução de Hélio, desviou-se da rota fixada e conduziu desordenadamente, ora descendo demais e arriscando incendiar a terra, ora subindo muito alto e provocando a oscilação dos astros. Zeus, a fim de evitar uma possível revolução cósmica, viu-se obrigado a fulminar o imprudente, que se precipitou no rio Erídano, onde hoje, segundo Políbio (1971, p.16) seria o Rio Pó, no norte da Itália. Nas margens do rio, as suas irmãs, as Héliades, choraram durante muitos meses e os deuses transformaram-nas em choupos e das suas lágrimas fizeram grãos de âmbar. Cicno, rei da Ligúria e grande amigo de Faetonte, chorou também a morte do jovem perdendo-se em melancolia ao longo

das margens do Erídano, até que os deuses o transformaram em cisne. Os Gregos deram o nome de Faetonte ao planeta que nós conhecemos como Júpiter (HACQUARD, 1996, p. 127).

O mito de Faetonte representa, de maneira geral, a virtude, pois conduzir um carro pode ser a representação simbólica de usar as habilidades para ter controle sobre seus impulsos, tanto materiais quanto espirituais. No aspecto material, pode representar a posse e o controle dos bens materiais; e no espiritual, a busca pelo controle dos instintos e das paixões. No mito também, Hélio recomenda a Faetonte para que vá pelo caminho do meio, o que remete ao ditado antigo *In medio consistit virtus* (PEREIRA, 1655, p. 114), com a conotação de evitar os extremos, agindo com prudência e moderação, e não com orgulho, vaidade e sentimento de onipotência, sendo Faetonte “castigado” por não haver controlado seus excessos.

Antônio José da Silva trabalha o mito como um tema geral, já que ele valoriza especificamente a intriga amorosa, e aproveita-se precisamente apenas do final trágico de Faetonte — quando Zeus o derruba do carro. Assim, nota-se uma clara mudança de intenção para com a obra, se comparado à idéia de Ovídio.

Antônio José da Silva tece um final totalmente diverso ao ovidiano dando um certo ar de *lieto fine*, já que fica ambíguo o motivo da morte de Faetone, pois além da história canonizada pela mitologia, onde ele tem que ser castigado por sua teimosia e vaidade, ainda cai nos braços de Egéria, a quem ama, dizendo-lhe isso ser um castigo por ele ter faltado ao compromisso assumido com ela — ou ele precipitou-se justamente por sentir-se culpado. Egéria, por outro lado, sente-se culpada, pois foi ela quem enganou a ambos, Faetonte e Mecenas, perfazendo um lado da tramóia. Ao fim, retorna Faetonte, ressuscitado, anunciando que, “do abismo da humildade, em que me considerei abatido, me acho agora entronizado na glória de Apolo” (SILVA, 1958, p. 202), denotando que, como ele arrependeu-se da vaidade “aprendendo a lição” ao cair do carro de Hélio, retorna glorioso como semi-deus, filho do Sol.

É importante citar ainda a pintura do teto da Sala da Guarda (figura 1), no Palácio de Mafra (Convento de Mafra), em Portugal, realizada por Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) e homônima à obra do Judeu. Salienta-se essa obra por ela ter sido pintada por autor português de grande renome que, coincidentemente a Antônio Teixeira, autor musical das peças do Judeu, foi aprofundar os seus estudos de pintura e arquitetura em Roma, retornando a Lisboa e cidades vizinhas para realizar vultosa obra nos principais palácios e também nos teatros, com destaque para cenários no recém-inaugurado Teatro de S. Carlos, em 1787, e também no Teatro do Salitre, nessa mesma época, fazendo cenários para montagens de *Zenostres* (sic) [Sesostres], *rei do Egito* e também para o balé *Derrota de Dário*. Além disso, Cyrillo Machado pintou inúmeros coches e carruagens para a Casa Real, realizando trabalhos também no Palácio Nacional da Ajuda, prédio em que atuou

como pintor e arquiteto, profissão última que o fez ser autor do projeto do Palácio da Relação e Cadeia (MACHADO, 1823, p. 247-248).

Em cada prédio a ser trabalhado ele escolhia um tema, como no Palácio da Senhora Marquesa de Bellas, onde, pelas suas próprias palavras, pintou o “Valor Portuguez, a Idade do ouro, o triunfo das Artes, e tantos outros objetos [...]”, ou mesmo no Paço do Duque de Alafões, onde executou vários pensamentos poéticos; e no Palácio do Marquez de Loulé, onde “um baile de Deuses figuram no grande salão” (MACHADO, 1823, p. 247).



Figura 1. Cyrillo Volkmar Machado. *O Precipício de Phaetonte*. 1796 (palaciomafra.pt, 2013).

O Palácio de Mafra iniciou-se, por vontade do rei D. João V, com o projeto de um convento para 13 frades, estendendo-se para 40, 80 e posteriormente para 300 frades, além de uma Basílica e um Paço Real. D. João VI, ainda príncipe regente, em 1796, foi o grande responsável pela redecoração do palácio, antes adornado com tapeçaria flamenga e tapetes orientais, convidando Cyrillo Machado para uma mudança geral numa campanha de pintura das várias salas do palácio (Palácio de Mafra – História, 2013).

Em suas memórias, Cyrillo Machado diz ter se mudado para Mafra em 1796, e lá realizou a pintura do *Precipício de Faetonte* visto acima, pelo qual relata o seguinte: “só direi, que quando fiz o Phaetonte, tive em vistas o precipício que parecia estar destinado a hum mancebo menos illustre que o filho do Sol; mas tão audaz como elle até áquelle tempo”. Talvez estivesse se referindo a ele próprio, visto a solidão que sofreu nos anos passados em Mafra, ou até mesmo a Antônio José da Silva, que foi sacrificado por autos de fé, ainda sendo precocemente condenado à morte (MACHADO, 1832, p. 248-249).

Nas anotações feitas por Cyrillo Machado, em 1815, sobre o discurso de João Pedro Bellori, proferido na Academia Romana de S. Lucas, em 1677, a respeito das honras da pintura, escultura e arquitetura, Machado descreve como encontrou o teto da Sala da Guarda antes da pintura e faz referência ao tamanho da área que tem disponível, “O [...] tecto é uma superfície côncava, de 80 palmos de comprimento por 24 de largura, e consiste

em um só painel”. Depois relata o motivo da escolha desse tema, citando Despréaux, “*Quereis ganhar o amor do público? / Varie seu discurso constantemente / Um estilo muito igual e sempre uniforme / Em vão brilha a nossos olhos, e faz com que se durma*”<sup>6</sup> e afirmando que esse preceito dado aos poetas vale também aos pintores e a todos, assim Machado continua:

*Sem variedade ninguém pode contentar os sentidos e o espírito do homem; e havendo já nas outras peças objectos de votos, alegóricos e históricos, estava a galeria pedindo alguma coisa mais risonha. E como S. A. R. (Sua Alteza Real - sic) deixava à minha escolha também os assuntos, escolhi para ela algumas das Metamorfoses de Ovidio. [...] (MACHADO & BELLORI, 1815, p. 120-123).*

O discurso continua ratificando que o tema do Precipício de Faetonte era apropriado para essa pintura, pois pede um céu incendiado e luminoso e pode se representar num quadro estreito e comprido, além de ser um exemplo perfeito dos danos e precipícios que a Europa estava passando, visto a ascensão ilegítima dos Jacobinos ao poder, que com seu governo totalitário fez com todos se precipitassem em grandes abismos. Machado ainda continua a descrever o procedimento da pintura, afirmando ter acrescentado mais figuras que não despontam em outras obras desse tema, assim como personificando os planetas, os rios e o mar. E se desprende de outro livro do próprio Machado, a respeito das obras do Palácio de Mafra, o trecho onde há a descrição detalhada da pintura:

Vénus e Marte, sempre amantes e sempre inimigos de Apolo, depois que ele foi chamar os deuses para que os viessem ver embrulhados no laço com o qual Vulcano os enredara. São agora espectadores tranquilos da desgraça de seu filho e da muita aflição que lhe causa um tal incidente. Mercúrio parece tomar mais algum interesse e a terrível [...] Diana [...] que existe no 1.º céu via [...] do sol que gira no 2.º muito mais alto que o seu. Mas como Faetonte depois que abrasado pelo veneno do escorpião soltou as rédeas, os cavalos desenfreados ora se elevavam até ao firmamento ora desciam muito vizinhos à Terra e a Lua se admirava de ver o carro de Sol mais abaixo do seu [...]. Saturno está em [...] e pode ser interrompido o giro do Sol [...]. O relógio que mede as horas assim como as ninfas que as representam [...] (MACHADO, 1936-38, p. 210-211).

Em um trecho final das notas sobre o discurso de Bellori, Machado faz uma análise iconográfica e iconológica de sua obra, além de concluir com um comentário técnico sobre o aspecto da superfície trabalhada.

No painel do tecto fiz o precipício de Faetonte e, achando um campo vasto, segui em parte a ideia adoptada por Buonarota [sic], em caso semelhante. Todos os Planetas são espectadores da catástrofe. Diana se admira, como diz Naso, de ver o carro de seu irmão abaixo do seu; Vénus e Marte, lembrados de que o Sol os dera em espectáculo aos outros deuses, se regozijam com a desgraça de seu filho; e como o seu carro deixa de fazer o costumado giro,

6. Minha livre tradução do original “*Voulez-vous du Public mériter les amours? / Sans cesse en écrivant variez vos discours / Un style trop égal et toujours uniforme, / En vain brille à nos yeux, il faut qu'il nous endorme*” (DESPRÉAUX, 1830, p. 178).

também Saturno, quer dizer, o Tempo está ocioso com as mãos debaixo dos braços; e as Horas estão ao pé dele pasmadas e imóveis. As Nereidas e o mesmo Neptuno, quase sufocados pelo excessivo calor, recorrem a Júpiter. Este Deus, apesar das rogativas de Tétis e de Apolo que, prostrado a seus pés, intercede pelo filho, o precipita com um raio no Eridano. A Divindade deste rio abre os braços para o receber no seu seio, enquanto uma das suas ninfas parece recear que ele a maltrate com a sua queda. O ar inflamado faz desaparecer o natural sombrio da abóbada e a superfície, ainda que seja côncava, parece plana (MACHADO & BELLORI, 1815, 120-124).

#### 4 I RECONSTRUÇÃO DA PARTE DE VIOLA E CANTO DA ÁRIA NAQUELA DEIDADE GALHARDA

A forma de ária mais corrente no século XVIII era a ária *da capo*, geralmente com macro-estrutura tripartida A-B-A (GROUT & PALISCA, 2007: 363), ficando a seção “A” para a primeira quadra do poema a ser musicado. A seção “B” freqüentemente é apresentada em uma tonalidade secundária e corresponde à segunda quadra da letra, sendo em forma mais livre que a primeira (TARUSKIN, 2010: 165).

A orquestração mais usual na época constituía-se do baixo contínuo, juntamente com a viola e dois violinos, que se distribuíam geralmente a três vozes, ou seja, quando havia partes de violino I e II independentes, a viola dobrava o baixo contínuo, porém quando os violinos estavam em uníssono, a viola fazia uma parte independente. Este estilo de composição também predominou nas árias compostas por Antônio Teixeira. Este novo estilo tornou-se dominante no século XVIII e, por ter sido desenvolvido principalmente em Nápoles, ficou conhecido como *estilo napolitano* e caracterizou o período galante<sup>7</sup> (GROUT & PALISCA, 2007: 362-363).

Com base na análise iconográfica, a partir do nome dos cantores e demais dados musicais presentes no manuscrito, foi possível determinar a data aproximada em que este estava sendo utilizado, cerca de 1780, sendo contemporâneo às obras de Cyrillo Machado. Além do histórico-visual, o manuscrito constitui-se ao mesmo tempo uma importante fonte de iconografia musical, de onde se pode extrair fatores intrínsecos à música como a estruturação das frases (antecedente e conseqüente), aspectos formais (exposição, ritornelos, reexposição, desenvolvimento, contraste e síntese), aspectos melódicos, rítmicos, harmônicos e de distribuição de vozes, e ainda uma série de esquemas composicionais atribuídos ao *estilo galante*, que se baseiam na melodia da voz principal e na harmonia resultante do encaminhamento das outras vozes. O uso desses esquemas é forte indício estilístico do período (GJERDINGEN, 2007: 5), o que permitiu uma triagem das árias pertencentes àquele período, separando-as de outras intervenções posteriores presentes no manuscrito.

7. Galante foi um termo muito utilizado no século XVIII. Refere-se à uma coleção de tratos, atitudes e maneiras associadas à uma nobreza cultural. Pode-se imaginar o homem galante ideal como aquele que reúne uma série de adjetivos como espirituoso, atencioso com as mulheres, cortês, religioso de forma modesta, saudável, charmoso, bravo em batalhas e treinado como amador de música e outras artes (GJERDINGEN, 2007: 6).

Tomando-se os referidos esquemas e demais estruturas musicais e estilísticas analisadas no manuscrito, pôde-se realizar a reconstrução da parte de viola, inserindo também, de acordo com a retórica requerida, o texto da seção A, única presente no manuscrito encontrado, nos devidos lugares de seus acentos métricos, como observa-se na figura 2.

Figura 2. Comparativo entre a viola e o violino II, dos compassos 1 a 4 com os compassos 24 a 27. *Precipício de Faetonte – Naquela Deidade Galharda*

A base inicial da reconstrução se deu analisando a estrutura a três vozes, pois onde os violinos I e II tinham partes diferentes, a viola apenas dobrava o baixo, sendo um suporte timbrístico. Já onde os violinos estão em uníssono, a viola pode ter uma parte independente, construída a partir dos esquemas e de outros trecho semelhante anteriormente aplicados pelo próprio compositor nas partes de violinos. A parte do canto segue-se melodicamente guiada pela voz do primeiro violino, como é de costume das demais composições de Antonio Teixeira, bastando apenas realizar ajustes de acentos métricos e adaptações idiomáticas características do canto.

A partir da análise rítmica, identificou-se o motivo principal iâmbico<sup>8</sup>, permitindo o encaixe melódico do texto (com melodia quase sempre dobrada ao violino I). Com os esquemas estilísticos utilizados na composição da ária, como *Prinner*<sup>9</sup>, *Fonte*<sup>10</sup>, *Monte*<sup>11</sup>, dentre outros, tornou-se possível o preenchimento harmônico de acordo com as leis que regem cada esquema, como mostrado na figura seguinte.

8. Modo rítmico antigo que coincide com a métrica da poesia francesa e latina, utilizado atualmente como uma associação rítmica do poema, auxiliando em sua composição musical. O iâmbico ou jâmbico define-se por ♩ ♪ ou variações. Utiliza-se em peças que iniciam com anacrusede colcheia (GROUT & PALISCA, 2007:103-104).

9. O esquema *Prinner* tem melodia encadeando desde o sexto até o terceiro grau, enquanto o baixo se relaciona descendo do quarto ao primeiro grau da cadência em questão (GJERDINGEN, 2007: 45-60).

10. O esquema *Fonte*, apresentado por Joseph Riepel (1709-1782), ocorre em duas etapas. A fonte menor consiste no encaminhamento melódico do quarto para o terceiro grau, enquanto o baixo segue do sétimo ao primeiro, do tempo fraco ao forte. A fonte maior é geralmente um intervalo mais baixo que a menor (figura 3), surgindo uma cadência inevitável para a relativa maior da tonalidade menor apresentada (GJERDINGEN, 2007: 61-71).

11. *Monte* refere-se a um esquema oposto à *Fonte*. Ocorre também em duas etapas, porém a segunda é um tom acima da primeira, consistindo em um encadeamento melódico do quarto para o terceiro grau, enquanto o baixo segue do sétimo ao primeiro, podendo ser continuado a gosto do compositor (GJERDINGEN, 2007: 89-105).

Figura 3. Esquema Prinner - Compassos 8 a 11. *Precipício de Faetonte – Naquela Deidade Galharda*

## 5 I CONCLUSÃO

Tendo em mãos a análise iconográfica e iconológica a respeito do mito de Faetonte, aliada ao que se pode extrair histórico-musicalmente a partir dos dados presentes no manuscrito Pcug-MM876, este conjunto de informações fornecem a base para a reconstrução das partes de viola e canto de quatro árias da ópera *Precipício de Faetonte*, que julgou-se serem de autoria de Antônio Teixeira, e podem ser utilizadas na montagem da referida obra, tendo a orquestração e a concepção artística visual mais adequadas possível e condizente com o que talvez tenha sido proposto pelo autor na época de sua feitura, o que constitui uma significativa contribuição para a recuperação de uma parte do patrimônio histórico-cultural luso-brasileiro, objetivo principal deste projeto.

## REFERÊNCIAS

- AMENO, Francisco Luís. *Theatro Comico Portuguez ou Collecção das Operas Portuguezas que se representarão na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa, offerecidas à mui nobre Senhora Pecunia Argentina por \*\*\**. Lisboa: Prelo da Regia Officina Sylviana e da Academia Real. Tomo II, 1744.
- BARATA, José Oliveira. *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII): António José da Silva (O Judeu) no palco joanino*. Algés: DIFEL, 1998.
- CARDOSO, José Maria Pedrosa. *História Breve da Música Ocidental*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.
- DAHLHAUS, Carl. *The dramaturgy of Italian opera*. In Bianconi e Pestelli, *Opera in theory and practice: image and myth*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.
- GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 5ª edição. Lisboa: Gradiva, 2007.

HACQUARD, Georges. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Maria Helena Trindade Lopes. Rio Tinto: Edições ASA, 1996.

HEARTZ, Daniel. *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720 – 1780*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 2003.

MACHADO, Cyrillo Volkmar; BELLORI, João Pedro. Academia Romana de S. Lucas - *As honras da pintura, escultura e arquitectura*: discurso de João Pedro Bellori, recitado na Academia Romana de S. Lucas, na segunda Domingo de Novembro de 1677. Lisboa: Impressão Regia, 1815.

MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Colecção de Memórias relativas às vidas dos pintores, escultores, architetos e gravadores portugueses e dos estrangeiros que estiverão em Portugal*. Lisboa: Imp. Victorino Rodrigues da Silva, 1823.

MACHADO, Cyrillo Wolkmar. *Descrição das Pinturas do Real Palácio de Mafra*. Ed. de J. M. Cordeiro de Sousa, Revista de Arqueologia, t. 3, p.105-112, 134-139, 177-186 e 207-211, 1936-1938.

MAZZA, José. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Prefácio e notas do Pe. José Augusto Alegria. Lisboa: Tipografia da Editorial Império, Lda., extraído da Revista Ocidente 1944/45.

McCLYMONDS, Marita. *Verbete Opera Seria*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* – Org. George Grove e Stanley Sadie. 2ª Ed. Londres: MacMillan, 2001.

SILVA, António José da (O Judeu). *Obras Completas*. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Volume I. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958.

SOUSA, Filipe de. *O compositor Antônio Teixeira e a sua Obra*. In: *Bracara Augusta*. Actas do congresso “A arte em Portugal no século XVIII”. Braga: vol. 28, III tomo, 1974.

TARUSKIN, Richard. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries – The Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press, v. 2, 2010.

PÁSCOA, Márcio L. R. Farias. “As óperas de Antonio José da Silva, o Judeu e Antonio Teixeira: atribuição de autoria e reconhecimento de modelos estéticos da produção lírica luso brasileira do século XVIII.” In: *Atualidade da Ópera, anais do I Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ*. Rio de Janeiro, 2010: 141-154.

PEREIRA, Paulo Roberto. António José da Silva: seu percurso e o juízo da Academia. Ensaio publicado na *Revista Brasileira* nº 45, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, cap. Tricentenário, páginas 131-142, 2005.

PEREIRA S. J., Padre Bento. *Florilégio dos modos de falar e adágios da língua portuguesa*. Lisboa: Paulo Craesbeeck & Cia, 1655

TEIXEIRA, António. *Guerras do Alecrim e Mangerona*. Acervo da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, cota AMG-07.

[TEIXEIRA, António]. *Variedades de Proteu*. Acervo da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, cota AMG-06.

[TEIXEIRA, Antônio e outros]. *Precipício de Faetonte*. Acervo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, cota MM876.

CARDOSO, João Paulo Seara. *Há na glória padecer: Reflexões sobre a vida e obra de António José da Silva, o Judeu*. Publicado em 2005. Disponível em <[www.marionetasdoporto.pt](http://www.marionetasdoporto.pt)> . Acessado em 17 de junho de 2011.

DINES, Alberto. *A terceira morte do Judeu*. Publicado em 21/09/2007. Disponível em <[revistadehistoria.com.br](http://revistadehistoria.com.br)> . Acessado em 16 de junho de 2011.

*Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*. Verbete “Zapping”, Disponível em <[www.merriam-webster.com](http://www.merriam-webster.com)> . Acessado em 04 de agosto de 2011.

Palácio Nacional de Mafra. *O Precipício de Faetonte* (figura 2). Pintura do teto da Sala da Guarda. Pesquisado no sítio da web <http://www.palaciomafra.pt/pt-PT/palaciomenu/salas/ContentDetail.aspx?id=187>, acessado em 30 de julho de 2013.

## OS TRIOS DE AVONDANO EM DRESDEN: DIÁLOGO ENTRE ESTILOS E GÊNEROS

Data de aceite: 26/04/2021

Data de submissão: 05/02/2021

### Manoella Coutinho Costa

Mestre em Letras e Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes – UEA  
Manaus – Amazonas  
<http://lattes.cnpq.br/0864598030403804>

### Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

Doutor em Ciências Musicais Históricas pela Universidade de Coimbra e Pós-doutorado em Música pela UNICAMP/membro permanente do PPGLA-UEA  
Manaus – Amazonas  
<http://lattes.cnpq.br/3633926295444257>

**RESUMO:** Este artigo consiste em abordar o diálogo entre estilos e gêneros musicais presentes nos três trios para dois violinos e baixo contínuo de Avondano catalogados em Dresden como *D-DI. Mus.2661-Q-1/2/3*. A Teoria Tópica a partir de Leonard Ratner (1980) é usada aqui como orientação para identificar os elementos de análise.

**PALAVRAS-CHAVE:** Avondano, Trios Sonatas, Teoria Tópica.

### THE DRESDEN TRIO SONATAS BY AVONDANO: DIALOGUE BETWEEN STYLES AND GENRES

**ABSTRACT:** This paper describes the dialogue between musical topics on the Avondano's trios for 2 violins and a Bass, from Dresden library (*D-DI. Mus.2661 -Q-1/2/3*). The Topic Theory from Leonard Ratner (1980) is applied to this case as analysis features.

**KEYWORDS:** Avondano, Trio Sonatas, Topic Theory.

Constam no catálogo da Biblioteca Pública de Dresden cópias manuscritas de três trios para dois violinos e baixo contínuo, cuja autoria registrada na partitura indica 'sonata dal sgnr Avondano' e têm o registro de *D-DI. Mus.2661-Q-1*, *D-DI. Mus.2661-Q-2* e *D-DI. Mus.2661-Q-3*. A catalogação do RISM dá autoria dos trios ao lisboeta Pedro Antonio Avondano (1714-1782), mas a catalogação feita pela mencionada biblioteca alemã revela que a caligrafia dos mencionados trios é de Johann Gottlieb Morgenstern (1687-1763), violista e copista da orquestra da corte saxã. Tal exame caligráfico revela que Morgenstern produziu esse material entre 1727-1735<sup>1</sup>, praticamente invalidando a atribuição de autoria do RISM.

A família Avondano possuiu diversos músicos ao longo do século XVIII e quase todos eles viveram no todo ou em parte de suas vidas

1. <opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=65&identifier=251\_SOLR\_SERVER\_749239350>. Acessado em 27 de maio de 2016.

em Portugal. Na data em que os manuscritos foram produzidos o único membro conhecido em atividade era Pietro Giorgio Avondano (1692-c.1750/52).<sup>2</sup> Conhecido por toda a vida em Portugal como Pedro Jorge Avondano, ele ocupou o cargo de primeiro violino da orquestra da Real Capela para a qual escreveu diversas obras, dentre as quais 6 Divertimentos para dois violinos e baixo contínuo, hoje conservados na Biblioteca Pública em Munique.<sup>3</sup>

Uma das possibilidades analíticas dos três trios atribuíveis a Pedro Jorge Avondano são os seus elementos expressivos que apresentam similaridades recorrentes em termos estilísticos e tipológicos, tal como se vê na Teoria Tópica. Leonard Ratner em 1980, introduziu o conceito das Tópicas Musicais no vocabulário dos estudiosos da área, especialmente na obra *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Descrevendo as tópicas como “assuntos do discurso musical”, seus tipos, semelhantes a gênero, e estilos se interseccionam. Assim, uma estrutura se constitui da mescla de estilos e gêneros e também de seu reconhecimento externo com mescla de outras estruturas de estilo e gênero. Isso levou à conclusão, décadas mais tarde, de que “como repositório de conhecimento estilístico distribuído entre compositores e intérpretes, as tópicas de Ratner constituem uma fonte de significados na música do século XVIII.”<sup>4</sup>

Além da fusão entre estilos e gêneros, Ratner nota a expansão do seu significado em torno da figura, do processo, ou do plano de ação. Seguiram-se a Ratner outros estudiosos como Wye Allanbrook, Kofi Agawu, Robert Hatten, Raymond Monelle, dentre muitos que têm explorado o termo de forma epistemológica e como ferramenta de análise.<sup>5</sup>

Agawu por exemplo, ao descrever o conceito, contribui relacionando afetos, figuras melódicas e padrões de acompanhamento no baixo. Allanbrook, contribui para a expansão do conceito de tópicas, que revela incluir estilos e gêneros, afetos, padrões de acompanhamento, figuras melódicas e retóricas, esquemas de contraponto e metro.<sup>6</sup>

A ideia que se tem de estilo é herança do que passa a ser considerado a partir do século XVII. As suas divisões se iniciam em *stilo antico* e *stilo moderno*, por Claudio Monteverdi, também adotado na Alemanha por Christoph Bernhard, permanecendo nos estilos livre (galante) e estrito do século XVIII. Marco Scacchi (1649) distingue outra divisão estilística; *stylus ecclesiasticus*, *theatralis* e *camerae*, que se combinou com as categorias estilísticas de Johann Matheson, idealizadas por Athanasius Kircher (1650): *stylus ecclesiasticus*, *canonicus*, *motecticus*, *phantasticus*, *madrigalescus*, *melismaticus*, *hyporchematicus*, *symphoniacus* e *recitativus*. Johann Adolph Scheibe (1745) sugere os “bons” estilos: alto, médio e baixo. Para Heinrich Christoph Koch, o material pode se dividir em sacro (eclesiástico) e secular (teatral, câmara). E para Johann Georg Sulzer, os três estilos se agrupam em público (eclesiástico, teatral) e privado (câmara).<sup>7</sup>

2. Johann Gottfried Walther, “Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec,” (Leipzig: Wolfgang Deer, 1732), p.441

3. <opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=66&identifier=251\_SOLR\_SERVE \_70574 0552>. Acessado em 01 de junho de 2016.

4. Danuta Mirka (org), “The Oxford Handbook of Topic Theory,” (New York: Oxford University Press, 2014), p. 1

5. idem, 2014, p. 2

6. idem

7. SULZER, 1792-94 *apud* MIRKA, 2014, p. 4

Além destas divisões adotadas, outras divisões podem existir, como propôs Mattheson, estilos melódicos vocais e instrumentais; e Kircher recorre às questões nacionais, os estilos Francês, Italiano e Alemão são os mais recorrentes na altura do século XVIII. A todos esses diferentes estilos, foram relacionados diferentes afetos, que por sua vez também se associaram aos gêneros, lugar profícuo de possibilidades de misturas de tópicos. Sendo assim, o caráter afetivo se torna mais variado, segundo a medida da peça; quanto maior, mais circulação de afetos, quanto menor, mais específico é o afeto, logo as maiores peças são as principais fontes das suas tópicas musicais.<sup>8</sup>

Sulzer elogia a liberdade das sonatas em “assumir qualquer personalidade e toda expressão”, sendo que para alguns o estilo instrumental pode ter nascido ainda nas comédias e em seus homólogos, como é o caso da ópera buffa.<sup>9</sup>

Para Forkel, a modulação ou transição dos sentimentos (*pathos*) acontece através dos parâmetros musicais. O mesmo parâmetro pode expressar diferentes sentimentos, se combinados com outros estados de parâmetros.<sup>10</sup> Por exemplo, Kirnberger constata mudanças harmônicas em que “cada progressão melódica pode adquirir um sombreado expressivo diferente pela harmonia.” (idem, tradução nossa).

Os trios de Avondano serão então aqui analisados segundo esse contexto de discussão.

O primeiro trio está na tonalidade de Ré Maior, o segundo em Si Menor, ambos possuindo três movimentos cada, e o terceiro trio está na tonalidade de Dó Maior e possui quatro movimentos.

Relação dos três trios sonata para dois violinos e baixo contínuo:

Trio Sonata	Tonalidade	Andamento	Métrica
Trio I	Ré M	Allegro	4/4
		Andante	2/4
		Allegro	2/4
Trio II	Si m	Allegro	4/4
		Andante	2/4
		Allegro	¾
Trio III	Dó M	Adagio	4/4
		Allegro	4/4
		Largo	12/8
		Allegro	4/4

Tabela 1: Trios de Avondano catalogados da Biblioteca Pública de Dresden, Musica 2661-Q-1/2/3.

8. idem, p. 7

9. MIRKA, 2014, p. 9

10. idem, p. 24

A começar pelo primeiro movimento do trio sonata n.º 1, é reconhecida a tónica do **estilo aprendido**, que foi a terminologia utilizada para as tónicas reunidas por Ratner, veiculadas durante o século XVIII, na tradição Italo-Austro-Germânica e no século XX.

O estilo aprendido abriga diferentes estilos de técnicas composicionais, função social, lugar de performance, historicidade e registo afetivo. Como o estrito, eclesiástico, capela, delimitado, antigo, grave, fugal, elaborado, artificial, entre outros.<sup>11</sup>

O estilo estrito faz considerações da técnica composicional, em textura, harmonia e fraseado, cuidando da parte escrita no tratamento da dissonância, onde ela é utilizada em tempos metricamente fracos, ou preparada por suspensão, com resolução descendente. Assim, o estilo estrito se torna a língua franca da composição do final do século XVIII:<sup>12</sup>



Figura 1: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Primeiro movimento (*Allegro*). Cc.13 a 15.

O outro estilo reconhecido no *Allegro* pertencente à gama de estilos abrigados na tónica de estilos aprendidos, é o **estilo elaborado**. De essência ampla e lógica, utiliza uma estilística mais livre presente no campo conceitual.<sup>13</sup>

Este estilo caracteriza-se pela textura polifónica altamente desenvolvidas e contraponto simples, tratamento imitativo com controle da dissonância, podendo incluir características da fantasia ou da sinfonia, e voltado para o *ethos*. (idem)

O estilo elaborado pode ser compreendido com a observação dos compassos a seguir:

11. Keith Chapin, “Learned Style and Learned Styles,” (New York: Oxford University Press, 2014), p. 302

12. CHAPIN, 2014, p.304

13. CHAPIN, 2014, p.310



Figura 2: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Primeiro movimento (*Allegro*). Cc.61 a 68.

O segundo movimento relaciona-se com o caráter da tópica do estilo sensível que, segundo Head, constitui-se de um estilo pessoal íntimo, caracterizado por rápidas mudanças de humor, melodias queixosas, figuras suspiradas, triste, lamentável e trêmula fragilidade, próprias do estilo sensível:

O termo sensibilidade refere-se à disposição humana e não a materiais musicais. Se identifica com a capacidade de responder com prazer ou com dor, com sensações e autoconsciência de impressões feitas sobre o corpo e a mente. Consciência, subjetividade e reflexão, são palavras que conceituam a sensibilidade, e que se referem não apenas à capacidade de ser movido, mas também de uma consciência da capacidade das obrigações morais.<sup>14</sup>

Este termo durante o século XVIII, se refere à toda percepção e sensação de *ethos* (caráter) e *pathos* (afeto) específicos.

O modelo antigo dos humores da fisiologia da sensibilidade, o vocabulário de “sensação” e “emoção”, pelo “afeto” e “paixão”, e emoções que não são fixas, e estáveis, mas como flutuações de intensidades, rápidas mudanças e combinação paradoxal.<sup>15</sup>

Sendo assim, observa-se o trecho a seguir como exemplo da tópica do estilo sensível no segundo movimento:

14. Mathew Head, “Fantasia and Sensibility,” (New York: Oxford University Press, 2014), tradução nossa, p. 264

15. Idem, tradução nossa

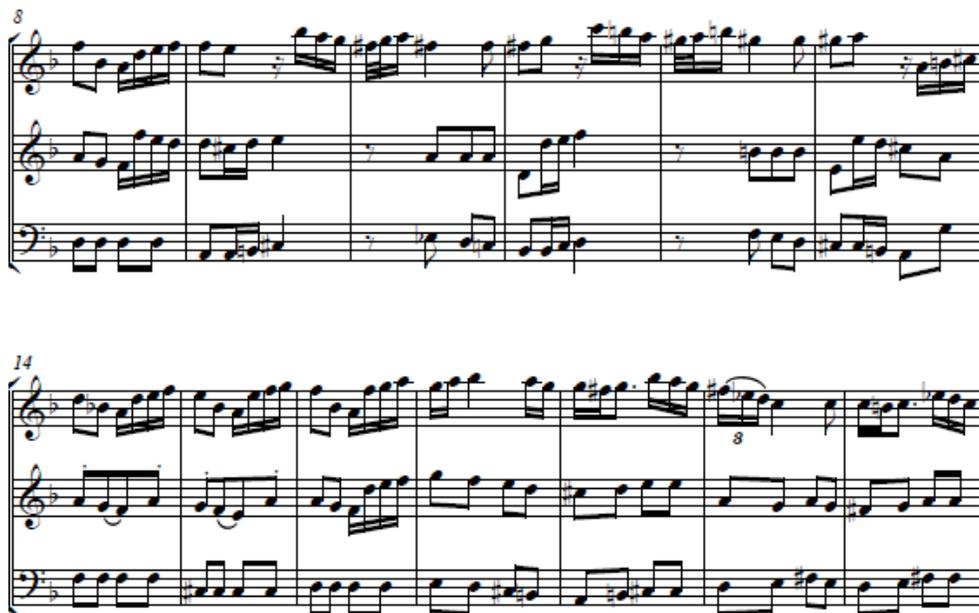


Figura 3: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Segundo movimento (*Andante e piano sempre*).  
Cc.8 a 20.

O terceiro movimento do trio sonata n.º1, encontra-se em sintonia com a tónica de danças, onde apesar de serem artes distintas, a música e a dança passam a ter seus diálogos interligados pela cultura de dança durante o antigo regime Francês.

A arte da dança sempre foi reconhecida como um dos métodos mais honrosos e necessários para treinar o corpo, e além disso, como base principal e mais natural para todos os tipos de exercícios, incluindo o de porte de armas, conseqüentemente o mais vantajoso e útil para a nossa nobreza, assim como outros que tem a honra de aproximar de nós, não só em tempos de guerra, mas também de paz enquanto nós aproveitamos a diversão do nosso *Ballet* de corte.<sup>16</sup>

A importância da dança no antigo regime francês (desenvolvido durante o reinado de Louis XVI), se deu pelo apoio político na França durante os séculos XVII e XVIII, que deu origem a um conjunto altamente influente de práticas culturais, em que música e dança reservavam uma relação mais íntima.<sup>17</sup>

Em 1777, Johann Philipp Kirnberger publicou o *Recueil d'airs de danse caractéristiques*, uma reunião de danças coletadas por ele a fim de estabelecer características inerentes a cada tipo, para facilitar a familiaridade de jovens músicos: “Todas as danças têm seu tempo definido, determinado pelo metro e valores de notas que são empregados nele.”<sup>18</sup>

16. NEEDHAM, 1997 *apud* Lawrence Zbikowski, “Music and Dance in the Ancien Régime,” (New York: Oxford University Press, 2014), tradução nossa, p. 148

17. ZBIKOWSKI, 2014, p.151

18. KIRNBERGER, 1982 *apud* ZBIKOWSKI, 2014, tradução nossa, p. 144

Torna-se claro que o músico deve perceber as qualidades necessárias para a boa performance da tópica da música de dança, este repertório utiliza ritmos e passagens de mesmo comprimento e estabelece padrões de medidas e acentos, que podem estar distribuídos em um longo trecho musical.<sup>19</sup>

O conhecimento adquirido pela identificação dos temas de dança extraídos das nobres danças francesas foi indispensável à incorporação do discurso musical do século XVIII.<sup>20</sup> A *bourrée*, por exemplo, era caracterizada como dança de “alegria moderada” com recursos básicos de expressão que dificilmente se extenuam. Como mote de refinamento entre as classes mais altas, a dança proporcionou uma oportunidade para a nobreza dar presença corpórea à estética do galanteio.<sup>21</sup>

Nota-se a tópica de dança sob o estilo de *bourrée* terceiro movimento da primeira sonata de Avondano:



Figura 4: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Terceiro movimento (*Allegro*). Cc.1 a 7.

Além disso, encontra-se um trecho de textura trabalhada que se reconhece em outra tópica, a do estilo elaborado, que está incluída na gama dos estilos abrigados pela tópica do estilo aprendido, conforme exemplificada no primeiro movimento deste trio.

19. KIRNBERGER, 1777 *apud* ZBIKOWSKI, 2014, p. 144

20. ZBIKOWSKI, 2014, p. 159

21. *idem*



Figura 5: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Terceiro movimento (*Allegro*). Cc.46 a 59.

Na trio sonata n.º. 2 (Q/3), o compositor faz uso do estilo marcial descrito como tópica por Raymond Monelle. Mas o assunto foi anteriormente tratado por Johann Sulzer, que definiu a marcha em *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, como sendo uma peça curta, tocada por instrumentos de sopro da família das madeiras, que acompanha procissões festivas, especialmente aquelas de soldados, com objetivo de avivar aqueles que a acompanham e aliviar também seu desconforto.<sup>22</sup>

Em acordo com Sulzer, Daniel Gottlob Türk em seu *Die Klavierschule* de 1789, acredita que o caráter da marcha deve ser corajoso, bravo e empolgante, assim como sua execução deve ser forte. As notas pontuadas chamam especialmente para uma execução completa e enfática. No entanto, pode haver certas exceções no caso de marchas para desfiles não marciais.<sup>23</sup>

As variadas definições de marchas não-militares utilizadas por autores do século XVIII, auxiliam o argumento no qual o próprio Monelle se baseia para designar tópicos em estatutos separados e sua cogitação em estabelecer uma outra tópica, a da marcha processional, onde engloba ocasiões referentes à cerimônia, solenidade ou ocasiões elevadas.<sup>24</sup>

Em 1783, Koch já observava que “a marcha que pertence à música marcial, tem o objetivo de facilitar a igualdade de pés. Ela também foi retomada em obras de arte maiores, como a ópera, onde é utilizada em procissões (desfiles), que neste caso não perde o caráter do sublime e do esplêndido.” Sendo assim, ele destaca estipulações da marcha operística onde ela requer um andamento grave, de compasso binário e metro claro e ininterrupto.<sup>25</sup>

22. SULZER, 1792-94 *apud* HARINGER, 2014, p. 200

23. TÜRK, 1982 *apud* *idem*

24. MONELLE, 2006 *apud* HARINGER, 2014, p. 201

25. KOCH, 1983 *apud* *idem*, 2014, tradução nossa, p. 201

Tendo dito isso, observa-se que o uso da tópica marcial se faz presente no primeiro movimento do trio sonata n.º 2 (Q/3), no respectivo trecho:



Figura 6: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Primeiro movimento (*Allegro*). Cc.11 a 14.

O segundo movimento deste trio encontra-se inserido no **estilo brilhante**, descrito por Roman Ivanovitch como estilo formado através do canto, de modo íntimo, sensível, (*empfindsam*), com apojaturas e elementos expressivos.<sup>26</sup> Ratner, buscando delinear a tópica do estilo, citou as definições estabelecidas para o termo sensível remetendo a Türk em 1789, Daube em 1797 e Koch em 1802, que se referem ao uso de rápidas passagens virtuosísticas ou de afeto intenso. Por outro lado, compositores de origem italiana dentre eles, Domenico Scarlatti, Arcangelo Corelli e Antonio Vivaldi, descreveram-na com repetições sistemáticas e seqüências.<sup>27</sup> Posteriormente, Charles Burney contribuiria ao demonstrar o diálogo em períodos estéticos subsequentes, de Haendel a Haydn.

Considerando a utilização de notas e/ou seqüências com rapidez, Stephen Rumph se refere à figura em questão com o termo “fonema tópico”:

“ ‘fonema tópico’ ou bloco de construção em que as próprias tópicas são construídas, por exemplo, ‘ a justaposição de uma rápida linha melódica com um baixo vagaroso, que distingue contraponto de terceira espécie e estilo brilhante’. ”<sup>28</sup>

26. Roman Ivanovitch, “The Brilliant Style,” (New York: Oxford University Press, 2014), p. 331

27. RATNER, 1980 *apud* IVANOVITCH, 2014, p. 330

28. RUMPH, 2012 *apud* IVANOVITCH, 2014, tradução nossa, p. 332



Figura 7: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Segundo movimento (*Andante*). Cc. 1 a 5. Trecho onde se pode perceber o fonema tópico tal como descrito por Rumph.

Rumph também insinua que em oposição a muitos fonemas linguísticos, como resultado da analogia entre “processos físicos e psíquicos”, figuras musicais acumulam uma contínua carga cinestésica-emocional. Pelo viés do próprio adjetivo, a natureza de brilho é que define o pulso acelerado ou chama a atenção para a sensação visual de faísca, cintilação ou lampejo.<sup>29</sup>

Ao buscar a origem etimológica da palavra “brilhante”, percebe-se que não é restrito a um truque verbal da mão ou mesmo atletismo dos dedos, mas que na própria palavra (o padrão francês de *briller*, que deriva da fonte italiana *brillare* de *prillare*, para *pirouette*) encontra-se uma antiga onomatopéia para torneamento e atropelos, onde ela mesma já une som e movimento.<sup>30</sup> Sulzer já advertira que, do ponto de vista meramente performáticos, aqueles que: “Empregam truques técnicos em sua música (envolvendo saltos melódicos, arpejos, harmonias) acabam dizendo nada, [...]. São tão artificiais como artistas de circo dançando ou cantando em corda bamba.”<sup>31</sup>

Cristalizando ideias do gênero, a performatividade utilizada pelo intérprete que torna passagens musicais excessivamente pretensiosas projetam uma recapitulação movida por ideais estéticos que remodela a exposição.<sup>32</sup> Considera-se aqui a união dos estilos “brilhante” e “cantabile” em que dada oposição é inevitável, uma vez que formam o mecanismo contrastante básico da língua franca. Como Ratner sugere, “o contraste entre o brilhante-vigoroso e o gentil-cantabile...atravessa a retórica clássica em toda sua extensão e magnitude.”<sup>33</sup>

Esta fusão sela o termo para a tópica do “estilo misto”, em que projetam dois tipos básicos de temporalidade, lírico e progressivo, conforme Monelle aponta. No final do século XVIII, o “estilo misto” é o controle de passagens de “temporalidade progressiva” com “evocações líricas”, para tornar-se “a amálgama temporal do movimento clássico.”<sup>34</sup>

29. idem

30. IVANOVITCH, 2014, p. 332

31. BAKER e CHRISTENSEN, 1995 *apud* IVANOVITCH, 2014, p. 341

32. IVANOVITCH, 2014, pp. 342-347

33. IVANOVITCH, 2014, p. 331

34. MONELLE, 2006 *apud* IVANOVITCH, 2014, p. 331

## Segundo Ratner,

“Literalmente o efeito de deslumbramento da luz e figuração do espetacular, excelentes ações ou qualidades pessoais, o alcance da palavra ‘brilhante’ em contextos musicais, incluem qualidades timbrísticas que sobressaem ornamentos cintilantes em suas passagens, de maneira animada e espirituosa na performance, um caráter geral de magnificência ou esplendor de peças públicas como aberturas e sinfonias, é o aspecto da execução relatando técnica pura, e é claro, o ponto focal do ‘estilo misto’.”<sup>35</sup>

O *Andante* do segundo trio de Avondano contém elementos voltados à expressão do “estilo misto”, ou mesmo caberia dizer que o estilo fantástico se faz imediatamente evidente por sua própria figuração estética de improviso:



Figura 8: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Segundo movimento (*Andante*). Cc.32 a 35.

O último *Allegro* do trio sonata em si menor (Q/3), assim como o terceiro movimento do trio anterior se apoia na tópic de dança, reforçando a circulação de gêneros musicais de dança mais recorrentes, como é o caso do minueto. Conforme o próprio Ratner observou: “difícilmente há uma obra desta época que não se aproveitou da dança.”<sup>36</sup>

A correlação entre música e dança era tão facilmente notada, que aos que praticavam dança, presenciar sequência de movimentos e passos de dança levava a imaginar o som relativo a ela, e da mesma forma ouvir certos detalhes melódicos e harmônicos já era motivo para relacionar aos passos de dança.<sup>37</sup>

Kirnberger ao discorrer sobre o metro em *Die Kunst des reinen Satzes*, afirma:

Se uma uniformidade precisa é observado nas etapas e pequenos movimentos, isto resulta no pé medido a que chamamos de dança, e esta é precisamente análoga à melodia medida. Se a dança expressa e retrata vários sentimentos através de movimentos, o mesmo faz a melodia através de notas.<sup>38</sup>

35. IVANOVITCH, 2014, tradução nossa, p. 332

36. RATNER, 1980 *apud* Eric Mckee, “Ballroom Dances of the Late Eighteenth Century,” (New York: Oxford University Press, 2014), p. 164

37. ZBIKOWSKI, 2014, pp.156-157

38. ZBIKOWSKI, 2014, tradução nossa, p. 145

Segundo os teóricos do século XVIII, a articulação do gestual da dança fluuava em torno de afetos da condição humana passando do sério ao descontraído, do nobre ao vulgar, associados a sentimentos ou “movimentos da alma.” Entre ambos gestuais, seja de modo literal ou metafórico, o processo dinâmico gerado pela fusão delas envolve movimento, velocidade, peso, altura, profundidade e gravidade. Resultando em “sonoridade análoga” à dança, evocando associações a estados expressivos.<sup>39</sup>

O terceiro movimento caracteriza-se assim pela representação da tópica de dança em compasso ternário, desenvolvida em torno do estilo de minueto:



Figura 9: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Terceiro movimento (*Allegro*). Cc.51 a 58.

No trio sonata n.º 3 (Q/1), nota-se que no primeiro movimento possui características que remetem ao estilo fantástico. Este estilo é caracterizado por se assemelhar esteticamente a uma narrativa errante, contorno de liberdade métrica, harmonia sustentada, comparável ao estilo declamado.

Ópera, recitativo acompanhado (que se tornou conhecido como *ombra*) foram modelos de gênero emergente da fantasia livre, definidos por C. P. E. Bach, na primeira parte de *Versuch* (1753). Para Bach, “o estilo declamado”, é potencialmente emocional mas também de idioma erudito que imita acentos melódicos, liberdade métrica, amplas modulações de “recitativo acompanhado.”<sup>40</sup>

Seguindo, Head ressalta que Ratner cita alguns dos elementos deste estilo nos gêneros vocal e instrumental, reconhecidos através de elaboração figurativa, harmonia inconstante, conjunto cromático da linha do baixo, súbitos contrastes, ampla textura ou figuras melódicas desincorporadas. E por ser um estilo, até certo ponto, de elementos imprecisos, pode revelar ambiguidade nos limites impostos artificialmente. C. P. E. Bach em *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, o reconhece como senso limitado de tipo distinto de material improvisatório e reconhecível em outros contextos. Ao contrário da restrição conceitual de Bach, para Ratner, o estilo de fantasia é presente em toda a música clássica como um sentimento generalizado de improvisação - “liberdade de ação”,

39. MCKEE, 2014, p.164

40. HEAD, 2014, tradução nossa, p. 260

como diria C.P.E. Bach -, efeitos narrativos de digressão, interrupção, incerteza e aparente espontaneidade na ação temática e harmônica.<sup>41</sup>

Sendo assim, o *Adagio* deste trio, se traduz em ilusão estética de improvisação onde o primeiro violino, nos momentos de ornamentação é por vezes acompanhado pela linha figurativa estática do segundo violino em harmonia sustentada, com o baixo contínuo. Em outros ele estabelece diálogo com a linha melódica do segundo violino, que outrora foi resgatado da função de baixo contínuo.



Figura 10: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Primeiro movimento (*Adagio*). Cc.5 a 6.

O *Allegro*, inversamente ao terceiro e quarto movimentos desta sonata, não possui sobreposição estilística, e em sua estrutura está presente a forma-sonata.

A utilização do modelo da forma-sonata é um ponto discutível para o caso da datação e mesmo o da autoria da obra. Pode ter advindo dos modelos de sinfonia italiana usados como abertura de ópera, mas pode ter sido um reflexo da produção de orientação germânica, antecipando a recepção da obra de Haydn e outros compositores, de modo pioneiro no ambiente lusófono; deve se lembrar que a data de produção da cópia não parece exceder 1750.

Através da investigação cronológica e aplicação geográfica ainda muito restrita, Sutcliffe discorre a respeito da literatura acadêmica concentrar-se particularmente na permanência de um repertório tradicional clássico vienense, no perfil de um único compositor. Sendo assim, Ratner sugere Mozart como uma figura de muitas habilidades em misturas tópicas diferentes,<sup>42</sup> que também compunha obras de contraponto simplificado (homofônico) e de caráter superficialmente afetivo.

Para Sulzer, as sonatas podem ser comparadas à sinfonia e à abertura, mesmo que estas últimas tenham um caráter mais definido. Nelas o estilo marcial pode ser encontrado nas figuras pontuadas e curtas em *staccato*.<sup>43</sup> Sendo assim, o estilo marcial é utilizado ponderadamente nas notações figurativas que se repetem no início do tema proposto pelo compositor, ao primeiro violino:

41. idem, 2014, p. 261

42. Sutcliffe, "Topics in Chamber Music," (New York: Oxford University Press, 2014), p. 119

43. Hunter, "Topics and Opera Buffa," (New York: Oxford University Press, 2014), p. 74

**Allegro**



Figura 11: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Segundo movimento (*Allegro*). Cc.1 a 3.

A homofonia rítmica em certos trechos, pode ser entendido como uma tendência italiana, semelhante a utilizada por Vivaldi, Corelli, entre outros, em momentos cadenciais.



Figura 12: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Segundo movimento (*Allegro*) Cc. 78 a 80.

Em relação à percepção do ouvinte, mediante a interpretação, Sutcliffe declara:

O que deve contar é a sensação de “exterioridade” com o ouvinte, sendo convidado a imaginar e especular a origem dos sons, que pode criar não apenas sucessivos, mas variedades simultâneas da superfície musical.<sup>44</sup>

Diante de uma típica estrutura de forma sonata, de homofonia rítmica, e de caráter singelo sem muitas expectativas afetivas, a repetição temática pode ser entendida como uma sugestão do compositor, em executar o movimento de modo a alterar seu metro.<sup>45</sup>

O terceiro movimento do trio em Dó M possui características próprias da tópica do estilo *ombra*. Este termo passou a ser usado em 1908 por Hermann Abert ao se referir às representações do sobrenatural nas cenas de fantasmas de ópera de Jommelli. O mesmo acontece em obras de diversos outros autores como Handel, Gluck, Mozart, obras que contenham cenas de alusão a oráculos, demônios, bruxas e fantasmas. A este tipo de representações era propício o uso de tonalidades cambiantes, contraste dinâmico e ritmos pontuados portentosos, afim de transmitir um humor misterioso, até mesmo ameaçador.<sup>46</sup>

44. SUTCLIFFE, 2014, tradução nossa, p. 123

45. idem, 2014, p. 124

46. McClelland, “Ombra and Tempesta,” (New York: Oxford University Press, 2014), p. 279

Para fins de reconhecimento do estilo *ombra*, Clive McClelland descreve a recorrência de uma atmosfera misteriosa através de dissonâncias harmônicas, ausência de regularidade do pulso e mudanças constantemente rápidas, como a instabilidade tonal (podendo incluir uma pequena passagem em *tempesta*), causando inquietação e abalo psicológico. Para uma caracterização figurativa, a repetição de figuras de notação no estilo *ombra*, podem ser atribuídas ao perigo iminente, podendo significar batimentos cardíacos, ou passos, induzindo a um complexo de agitação e temor coberto. Outro elemento utilizado, são os padrões rítmicos dáctilos, constituído de uma sílaba longa e duas breves. A presença da síncopa em estilo *ombra* (e também em *tempesta*) ainda é mais comum do que o uso de ritmos pontuados e dáctilos, para uso de desestabilização e possível representação de batimento cardíaco. Pode também ser usada como acompanhamento, causando defasagem entre melodia e baixo.<sup>47</sup>

McClelland esclarece diferenças entre *ombra* e *tempesta*:

Principal diferença entre *ombra* e *tempesta*, envolve ritmo. O terror do *ombra* remete a um ritmo lento ou moderado, enquanto que o *tempesta*, frenesi agitado. Representam dois lados de uma moeda, onde *ombra*, remete a cerimônias e referências ameaçadoras e *tempesta*, eventos cataclísmicos e ataque emocional. Ambos podem ser encontrados em cenas infernais.<sup>48</sup>

A atmosfera misteriosa desenvolvida ao longo do movimento *Largo*, no trio em Dó Maior, de Avondano se revela através de dissonância harmônica constantemente reavivada ao longo deste terceiro movimento. O contraste dinâmico é sugerido pela linha melódica do primeiro violino em oposição à linha de acompanhamento do segundo violino e do baixo contínuo. Seus ritmos pontuados e portentosos característicos do *ombra*, podem ser percebidos na linha do segundo violino e do baixo:



Figura 13: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Terceiro movimento (*Largo*). Cc.1 a 2.

Anteriormente descritos por McClelland, os padrões de repetição figurativa utilizados no início de cada nova frase, contém os padrões rítmicos dáctilos. Estes ritmos dáctilos, se repetem no pulso constantemente, mesmo que a figuração da linha melódica se modifique, conforme trecho da figura anterior.

47. idem, 2014, p. 285

48. idem, 2014, tradução nossa, p. 286

Como figura de desestabilização influente e de contra ritmo induzindo a representação de batimento cardíaco, a síncopa se manifesta na linha do primeiro violino, enquanto o baixo é suprimido e o segundo violino assume a função de contínuo, sobre o ritmo portentoso:

The image shows a musical score for three staves (Violin I, Violin II, and Bass) covering measures 3 and 4. The key signature has one flat (B-flat). Measure 3 features a complex rhythmic pattern in the first violin with many eighth and sixteenth notes, including a syncopated accent. The second violin plays a steady eighth-note accompaniment. The bass line is mostly silent. Measure 4 continues the first violin's melodic line, which descends, while the second violin continues its accompaniment and the bass line remains mostly silent.

Figura 14: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Terceiro movimento (*Largo*). Cc. 3 a 4.

A conotação fúnebre da tópica *ombra*, se faz relevante no diálogo entre primeiro e segundo violino, em uma frase descendente. À medida que esta frase caminha para uma textura timbrística escura, como que aludisse à representação de uma masmorra:

The image shows a musical score for three staves (Violin I, Violin II, and Bass) covering measures 8 through 13. The key signature has one flat. Measures 8-10 show a dense, fast-moving melodic line in the first violin, with the second violin providing a rhythmic accompaniment. The bass line is mostly silent. Measures 11-13 continue the first violin's melodic line, which descends and becomes more somber in tone, while the second violin continues its accompaniment and the bass line remains mostly silent.

Figura 15: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Terceiro movimento (*Largo*). Cc. 8 a 13.

Ainda na linha melódica do primeiro violino, outra tópica pode ser identificada. Por ter figuração de ritmos curtos e rápidos de caráter ornamental, se assemelha ao estilo fantástico. No entanto, se distingue deste por seu caráter mais intimista, conforme descrito anteriormente.

Com isso a representação do estilo sensível é muito clara na reexposição do tema:



Figura 16: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Terceiro movimento (*Largo*). Cc. 18 e 19.

O quarto movimento se relaciona com um padrão estético da segunda metade do século XVIII, onde se reconhecem elementos da ópera buffa.

A ópera buffa teve muita circulação na Europa, por sua inovação estilística fértil, vivacidade entre os contrastes e a regularidade da ordenação das frases cadenciais

Allanbrook e Ratner evidenciam que o estilo instrumental clássico mistura moldes expressivos que podem ter sido pensados como teatrais. Essas misturas se tornam potencialmente preocupantes, uma vez que a justaposição de um estilo inferior com outro mais elevado, podia representar um problema falho na ópera buffa, porque não respeitava os limites entre nobre comédia e baixa farsa. Esta relação entre a nobre comédia e a caricatura na música vocal, e a comédia na música instrumental ilustravam já em 1792, camadas da comédia como traço cômico histórico da ópera buffa em diferentes tipos de música, como lugar mais marcado por variedade tópica.<sup>49</sup>

Ao fim do século XVIII, sonatas e sinfonias já traduziam hábitos operísticos de variedade e fluidez constantes, assim representando fonte de tendência das misturas tópicas na música instrumental. O *patter*, por exemplo, se inclui como uma das características presentes na tópica de ópera buffa:

O *patter*, é a figura padrão do basso buffo de árias (...) e que também ocorre em conjuntos. Geralmente ocorre em repetições de palavras, em finais, estabelecendo as mesmas palavras uma e outra vez, e sugere pânico, frenesi, confusão, raiva, ou inadequada insistência do tema. É completamente ausente na ópera séria, (...). Seu efeito humorístico conta com o "impossível" ato de cuspir fora rápido as sílabas e, muitas vezes a contração mais ou menos ofegante de um texto.<sup>50</sup>

49. HUNTER, 2014, p. 65

50. idem, 2014, tradução nossa, p.79



Figura 17: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Quarto movimento (*Allegro*). Cc. 40 a 42.

Outra característica é o acompanhamento gestual orquestral em uma linha vocal menos neutra.<sup>51</sup> Esta é claramente evidenciada na linha melódica do primeiro violino.



Figura 18: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Quarto movimento (*Allegro*). Cc. 9 a 11.

Outros marcadores do estilo da ópera buffa menos distintos dentro do seu gênero, também são representados neste movimento:



Figura 19: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Quarto movimento (*Allegro*). Cc. 1 a 4.

Sendo assim, percebe-se a inclusão do uso simultâneo de temas contrastantes, especialmente em conjuntos, motivos de ida e volta, extremamente destacados, repetitivos, mas também com caráter altamente caracterizado e súbitas mudanças, aparentemente não estruturais de dinâmica e textura.

51. idem, 2014, p. 80

O presente uso da Teoria das Tópicas Musicais não só permite a observação analítica sobre obras influenciadas por elementos de uso frequente na construção da linguagem musical do século XVIII, como suscita a ideia de se examinar aspectos representativos da criação de obras musicais no ambiente dinâmico dos contextos culturais que tomam contato com tais elementos expressivos. Ainda são poucas as obras do contexto italiano da primeira metade do século XVIII que passaram por essa análise, mas é inevitável que seu estudo venha a se avolumar nos próximos anos sob essa perspectiva, para o que esperamos ter contribuído com a presente abordagem.

## REFERÊNCIAS

AVONDANO. **Trio em Dó Maior** (partitura). *D-DI*. Mus.2661-Q-1

AVONDANO. **Trio em Ré Maior** (partitura). *D-DI*. Mus.2661-Q-2

AVONDANO. **Trio em Si menor** (partitura). *D-DI*. Mus.2661-Q-3

CHAPIN, Keith. *Learned Style and Learned Styles*, 301 – 329, in ***The Oxford Handbook of Topic Theory*** / ed. Danuta Mirka. New York, Oxford University Press, 2014.

HARINGER, Andrew. *Hunt, Military, and Pastoral Topics*, 194 – 213, in ***The Oxford Handbook of Topic Theory*** / ed. Danuta Mirka. New York, Oxford University Press, 2014.

HEAD, Matthew. *Fantasia and Sensibility*, 259 - 278, in. ***The Oxford Handbook of Topic Theory*** / ed. Danuta Mirka. New York, Oxford University Press, 2014.

HUNTER, Mary. *Topics and Opera Buffa*, 61 - 89, in. ***The Oxford Handbook of Topic Theory*** / ed. Danuta Mirka. New York, Oxford University Press, 2014.

IVANOVITCH, Roman. *The Brilliant Style*, 330 – 354, in ***The Oxford Handbook of Topic Theory*** / ed. Danuta Mirka. New York, Oxford University Press, 2014.

MCCLELLAND, Clive. *Ombra and Tempesta*, 279 - 300, in ***The Oxford Handbook of Topic Theory*** / ed. Danuta Mirka. New York, Oxford University Press, 2014.

MCKEE, Eric. *Ballroom Dances of the Late Eighteenth Century*, 164 – 193, in ***The Oxford Handbook of Topic Theory*** / ed. Danuta Mirka. New York, Oxford University Press, 2014.

MIRKA, Danuta (org). ***The Oxford Handbook of Topic Theory***, New York, Oxford University Press, 2014.

SUTCLIFFE, W. Dean. *Topics in Chamber Music*, 118 - 140, in. ***The Oxford Handbook of Topic Theory*** / ed. Danuta Mirka. New York, Oxford University Press, 2014.

WALTHER, Johann Gottfried. ***Musicalisches Lexicon oder Musicalsche Bibliothec***. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.

ZBIKOWSKI, Lawrence. *Music and Dance in the Ancien Régime*, 143 – 163, in ***The Oxford Handbook of Topic Theory*** / ed. Danuta Mirka. New York, Oxford University Press, 2014.

RISM<opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=65&identifier=251\_SOLR\_SERVER\_749239350>. Acessado em 27 de maio de 2016.

# CAPÍTULO 18

## ORNAMENTAÇÃO LIVRE NAS TRIO-SONATAS *OPUS III* DE A. CORELLI

Data de aceite: 26/04/2021

Data de submissão: 05/02/2021

### Roger Lins de Albuquerque Gomes Ribeiro

Programa de Pós-graduação em Música,  
Escola de Comunicação e Artes, USP  
São Paulo- SP  
<http://lattes.cnpq.br/8741092987345706>

**RESUMO:** A ornamentação livre é um componente essencial da música dos séculos XVII e XVIII, constituindo, assim, um relevante tema de estudo, tanto para musicólogos quanto para intérpretes que se dedicam a este repertório. Este artigo é um recorte de uma dissertação de mestrado, defendida no Programa de Pós-graduação em Música na USP sob orientação de Monica Lucas, no qual demonstraremos, através da metodologia utilizada em toda a pesquisa, como propor uma ornamentação para o primeiro movimento da trio-sonata *opus III*, nº2 de Corelli com a ajuda dos seguintes referenciais: os *Trietti Metodichi* de Telemann, uma obra com trio-sonatas com ornamentação livre notada de forma didática; a terceira edição do *Opus V* de Corelli, o principal registro de ornamentação do seu período; e o estudo de tratados seiscentistas e setecentistas que abordam o tema ornamentação livre. Aprofundando os estudos sobre a ornamentação livre em grupo, o trabalho será útil tanto para pesquisadores como para intérpretes do repertório italiano do séc. XVIII.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ornamentação livre, música barroca, Corelli, violino barroco, música antiga.

### FREE ORNAMENTATION ON TRIO-SONATAS *OPUS III* BY A. CORELLI

**ABSTRACT:** The free ornamentation is an essential component of 17th and 18th century music, thus constituting a relevant subject of study, both for musicologists and for performers who dedicate themselves to this repertoire. This article is an excerpt from a master's dissertation, at the Post-Graduation Programme in Music at USP (University of São Paulo) under the advising by Dr Monica Lucas, in which we will demonstrate, with the methodology used throughout the research, how to propose an ornament for the first movement of the Trio-sonata *opus III*, number 2 by Corelli with the help of the following references: Telemann's *Trietti Metodichi*, a work with trio-sonatas with free ornamentation models printed in a didactic way; the third edition of Corelli's *Opus V*, the main ornamentation evidence of its period; and the study of 17th and 18th century treatises that address the theme of free ornamentation. Deepening studies on free ornamentation in groups, the work will be useful both for researchers and for interpreters of the Italian repertoire of the century. XVIII.

**KEYWORDS:** Free ornamentation, baroque music, Corelli, baroque violin, early music.

## 1 | INTRODUÇÃO

Exemplos modelares de ornamentação estão disponíveis pelo menos desde o século XVI. No século XVIII, o assunto foi abordado detalhadamente em preceptivas teóricas, dentre as quais se destacam Quantz (1752), Tartini (1770), a obra de Geminiani (1748-1760) e Leopold Mozart (1756). Além dessas ricas fontes tratadísticas, foi possível identificar e reunir diversas edições setecentistas de sonatas solo (ou seja, instrumento solista acompanhado de baixo-contínuo) com versões extensamente decoradas, que já na época cumpriam uma importante função didática. Dentre estas edições pré-ornamentadas, destaca-se a referencial impressão da terceira edição das sonatas Opus V de Arcangelo Corelli, por Estienne Roger (Amsterdam, 1711).

A obra conhecida de Corelli inclui uma sonata para trompete, dois violinos e baixo contínuo; 48 trio-sonatas; 12 sonatas para violino e baixo contínuo; e 12 concertos grossos, editados em 6 *opus* (Spitzer e Zaslav, 2004). Essa obra serviu como modelo para diversos músicos e circulou a Europa por gerações ao longo do século XVIII.<sup>1</sup>

Acerca do quinto *opus* do compositor italiano, Paoliello afirma:

Assim, as sonatas de Corelli foram modelo desse gênero no século XVIII, imitadas desde sua disposição até o estilo de cada movimento que compõe a sonata. Vale lembrar que os adágios ornamentados pelo compositor representam importante registro da prática de ornamentação livre italiana, podendo ser aplicado a outras composições italianas que, em geral, não trazem as ornamentações escritas e devem ser improvisadas (PAOLIELLO, 2017, p. 104).

Esses exemplos nos fornecem uma das mais importantes pistas sobre a interpretação e suas práticas no repertório contemporâneo ao famoso violinista compositor.

Para Rónai (2008), a motivação para a publicação de sonatas ornamentadas seria essencialmente didática, já que a prática de ornamentação livre em movimentos lentos era normalmente um processo puramente interpretativo:

Além de seu mérito intrínseco, tais obras nos fornecem uma pista importantíssima para desvendarmos os segredos da prática de interpretação instrumental do Barroco. Uma das constatações surpreendentes a que se pode chegar a partir destas sonatas é que movimentos lentos costumavam ser copiosamente ornamentados, numa escala muito maior do que poderíamos imaginar.

O músico do século XVIII, no entanto, estava perfeitamente habituado ao que hoje achamos demasiado extravagante. E o profissional sensível nem precisava de muitas instruções para saber que devia ornamentar movimentos lentos. Afinal, esta era a prática comum entre seus pares. Talvez por esta razão as fontes que sobreviveram aos nossos dias frequentemente tratam a questão apenas de modo tangencial, supondo por parte do leitor um conhecimento prévio do assunto (RÓNAI, 2008, p 222).

---

1. Recentemente, uma série de sonatas para violino e baixo contínuo foram encontradas em um manuscrito guardado num mosteiro da cidade de Assis, na Pérgia; porém, a autenticidade da autoria corelliana ainda é um tema debatido.

A autora cita Weitzler (1756) em defesa de seu ponto de vista:

[...] com relação aos ornamentos, acho recomendável escrevê-los apenas quando são passagens comuns rápidas; com outras que surgem parcialmente da natural facilidade dos dedos, parcialmente de invenção luxuriante, é inútil fazer isso. Ou não podem ser indicados por notas, ou então o bom-gosto irá rejeitar tais ornamentos logo que percebermos que deveriam ser esses e não quaisquer outros, desta maneira e não de outra em um dado lugar; em resumo, logo que se perca a espontaneidade tão essencial a eles. Uma pessoa dotada musicalmente, com bons poderes interpretativos jamais irá tocar da mesma maneira, mas sempre fará modificações de acordo com o estado de seus sentimentos (WEITZLER, 1756, apud RÓNAI, 2008, p. 223).

ZASLAW (1996) também enfatiza esse argumento:

O senso comum sugere, portanto, que qualquer ornamento que Corelli enviou a Amsterdã para ser publicado teria sido um exemplo mínimo, que poderia servir para muitos tipos de violinistas em uma sorte de locais. Isso teria sido destinado primariamente a músicos inexperientes que precisavam ver o que era desejado neste tipo de música, não para virtuosos, que seriam capazes de cuidar de si mesmos nesse assunto (ZASLAW, 1996, p. 109).<sup>2</sup>

O autor prossegue dizendo que essa teoria não surgira apenas de uma “suposição de senso-comum do objetivo didático das edições ornamentadas, mas também dos anúncios publicados por Roger enquanto preparava sua edição dos ornamentos na época” (*ibidem*, p 109)<sup>3</sup>:

Ele está neste momento transcrevendo os ornamentos dos adágios dessas sonatas, que o próprio senhor Corelli teve a gentileza de compor uma vez mais, exatamente como ele os toca. Estes serão verdadeiras lições de violino para todos os amadores (ROGER, 1710, apud ZASLAW, 1996 p. 109).<sup>4</sup>

À parte dessa discussão, esse registro sobreviveu até hoje e no século XVIII motivou diversos outros violinistas a fazerem suas versões. Segundo o mesmo artigo de Zaslav (1996), mesmo com alguns manuscritos perdidos, foram encontrados vinte diferentes manuscritos e edições setecentistas sobre parte das sonatas do *Opus V*. Essas edições nos ilustram como a prática de ornamentar os adágios na música italiana era bem disseminada. Segundo Harnoncourt:

---

2. “Common sense suggests, therefore, that any ornaments Corelli sent to Amsterdam to be published would have been minimal, all-purpose examples that could work for many types of violinists in a variety of venues. These would have been intended primarily for inexperienced player who needed to be shown what was wanted in this type of music, not for virtuosos, who would be well able to take care of themselves in that department.” [Trad. nossa].

3. “This emerges not only from a general understanding of the function of ornamented editions, but from Roger’s announcement, while his ornamented edition of op.5 was being prepared” [Trad. nossa].

4. “He is presently engraving the ornaments of the adagios of these sonatas, wich Mr. Corelli himself has been good enough to comosse completely afresh, as he plays them. These will be true violin lessons for all amateurs.” [Trad. nossa].

[...] quando a ornamentação não é fixada: caso fosse ser escrita, estar-se-ia limitando a fantasia criativa do músico; e esta é exatamente exigida na ornamentação livre (para tocar bem um adágio, nos séculos XVII e XVIII, um músico deveria improvisar livremente ornamentos que correspondessem à expressão da peça e a reforçassem.) (HARNONCOURT, 1998, p 36).

Segundo Zaslav (1996), a terceira edição do *Opus V* tem três valores didáticos hoje em dia: primeiro, com os movimentos separados usados como estudos<sup>5</sup>; depois, como modelo composicional; e, finalmente, como base para a improvisação. Ater-nos-emos ao terceiro atributo, em função do escopo desta pesquisa. A partir dessa perspectiva, essa edição do *Opus V* motiva a aplicação de seus princípios nos movimentos lentos das doze sonatas de Corelli e em todo seu repertório contemporâneo, e serve como base para a ornamentação livre do barroco tardio. Porém, sua aplicação nas outras 48 trio-sonatas e em todo o repertório desse tipo se torna uma questão cercada de incertezas, pois elas não foram reeditadas com exemplos ornados e trata-se de música de câmara com mais de uma voz solista.

Após um levantamento inicial da bibliografia, alguns anos de experiência como camerista, consulta a professores e músicos experientes do Brasil, da América Latina, dos Estados Unidos e da Europa, constatou-se que esse é um tema de estudo que merece ser aprofundado.

Segundo Zaslav e Spitzer (2004), Corelli em Roma mantinha um corpo de músicos profissionais conhecedores do seu estilo e maneira de tocar. Dentre eles, se destacava – quase sempre como seu segundo violino e amigo pessoal – a figura de Matteo Fornari, com quem Corelli muitas vezes tocava suas trio-sonatas. Uma questão prática e cultural ronda esse assunto: como eles combinavam suas interpretações? Se a música do *Opus V* era inicialmente notada sem ornamento, mas há vários registros da prática, será que ao tocar os adágios das trio-sonatas Corelli não improvisava? E Fornari? Segundo os mesmos autores, Corelli era perfeccionista e ensaiava bastante sua orquestra; seria a ornamentação um dos quesitos abordados no ensaio?

Essa questão ganha maior importância se considerarmos que a pequena, porém modelar produção de Corelli consiste, em sua maior parte, de trio-sonatas. A música composta e publicada por Corelli inclui apenas seis livros (*Opus I a VI*), cada um contendo doze obras. Nesse universo, os quatro primeiros volumes contemplam a trio-sonata. Já no século XVIII, autores como Mattheson (1739) afirmaram a autoridade dos modelos corellianos para a escrita da trio-sonata, e não há dúvida de que essas obras contribuíram para a consolidação desse gênero como o mais importante na escrita instrumental do século XVIII. Dessa forma, estudar a questão a partir de Corelli, visando oferecer propostas metodológicas e práticas para a ornamentação de suas trio-sonatas, poderá trazer uma contribuição substancial aos estudos da teoria e da prática interpretativa do repertório setecentista de estilo italiano.

5. Contextualização da técnica mecânica do instrumentista na música.

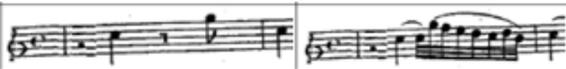
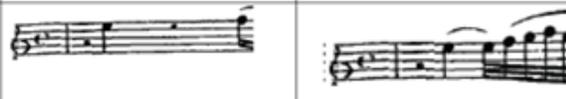
Em um levantamento, tendo como principal referência a publicação de Frederick Neumann (1983), foram encontradas outros modelos de ornamentação. Além do *Opus V*, destacam-se as *Sonatas Metódicas* de Telemann escritas em dois volumes, e o único trabalho encontrado nesse modelo escrito para trio-sonata, os *Trietti Metodichi* de Telemann.

## 2 | ETAPAS PARA A COMPOSIÇÃO DOS ORNAMENTOS

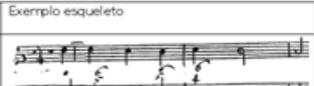
A pesquisa foi conduzida através das seguintes etapas:

a) *Análise dos ornamentos em modelos Corellianos (sonatas do opus V) e sua decantação em estruturas menores e intermediárias:* Foi aplicada aos movimentos lentos das seis primeiras sonatas do *Opus V* que foram contempladas com um modelo de ornamentação proposto por Corelli em 1710.

O objetivo primordial dessa análise foi o de identificar padrões de ornamentações que pudessem ser utilizados como referência para criar um repertório de ornamentos livres que podem ser utilizado na interpretação de outras obras e, principalmente, na aplicação dessa maneira de ornamentar às trio-sonatas do *Opus III*. O resultado dessa análise foi consolidado em uma *tabela de ornamentação*, a exemplo das tabelas 1 e 2.

Uníssono	Opus V N 3 em C maior	I-Adagio	19 e 20	
Segunda menor ascendente	Opus V N 3 em C maior	I-Adagio	11	

Tab. 1: Exemplo da tabela de ornamento de estruturas menores do opus V.

Tipo de cadencia	Compassos	Exemplo esqueleto	Exemplo ornado
Perfeita	5, 6 e 7		

Tab. 2: Exemplo da tabela de ornamento de estruturas intermediarias do opus V.

Como critério de comparação, buscamos as menores estruturas ornamentadas em cada discurso musical, que se revelaram na observação das relações intervalares entre as notas estruturais da versão esqueleto<sup>6</sup>; porém, a ornamentação livre é um componente tão enraizado no gosto italiano que, muitas vezes, ao compor uma obra e notar sua versão esqueleto para edição, o compositor já propõe uma camada inicial de ornamentos, muitas

6. Versão com ausência completa de ornamentos. O termo normalmente designa a edição da peça na qual se espera que o intérprete adicione seus ornamentos.

vezes quase imperceptível. Neumann (1983) argumenta que a ornamentação pode ser tocada e notada em diferentes camadas e que a maioria das versões editadas já tem uma camada inicial, podendo essas camadas, quase sempre, serem aumentadas ou mais diminuídas. Isso foi identificado nas obras analisadas e, dessa forma, como critério para a escolha de relações intervalares relevantes da versão esqueleto, foram também considerados os casos de notas que, apesar de não notadas sequencialmente, poderiam conectar-se harmonicamente caso fossem aumentadas. A Fig. 1 apresenta o exemplo de notação do primeiro compasso do *adágio* inicial da Sonata *Opus V n.4* de Arcangelo Corelli, editada e ornada pelo compositor em parceria com Estienne Roger.



Fig.1: Notação do compasso 1 do *adágio* inicial da Sonata *Opus V n.4* de Arcangelo Corelli

Fonte: Corelli *Opus V*, edição de Estienne Roger (1711).

Na versão esqueleto, apresentada no segundo pentagrama (Fig. 1), ao fá inicial se sucede um dó que, no primeiro pentagrama, é embelezado com uma *apoggiatura*, categorizando, dessa maneira, um exemplo de ornamentação em um salto de quinta. No segundo tempo, temos esse dó precedendo um si bemol, que tem em sua própria *apoggiatura* da versão, ornada com o trilo, um embelezamento dessa relação de segunda maior; porém, harmonicamente esse dó está diretamente conectado ao lá do terceiro tempo, o que permitiria claramente a aumentação indicada na Fig. 2.

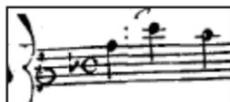


Fig.2: Notação do compasso 1 do *adágio* inicial da Sonata *Opus V n.4* de Arcangelo Corelli, com aumentação do segundo tempo.

Assim, esse mesmo dó do segundo tempo pode produzir um exemplo de ornamentação de terça menor (dó – lá), além do exemplo de segunda maior já explícito na

versão esqueleto (dó – si bemol) da edição, e assim por diante. Porém, o fá do primeiro tempo não pode se conectar diretamente ao lá do terceiro, pois teríamos um movimento harmônico duplo (fá- dó e fá) passando a ter uma estrutura mais complexa ( ou seja, contemplando um exemplo mais complexo em relação à versão esqueleto), o que faz com que consideremos apenas a quinta entre ele e o dó no segundo tempo.

Além da tabela de ornamentos classificada por relações intervalares entre as notas da versão esqueleto, trabalhamos em uma outra, separando as cadências, classificadas pelos seus tipos, com o confronto entre a versão esqueleto e a proposta de cada modelo. A finalidade desta segunda tabela é a de observamos o repertório de ornamentos da primeira tabela combinados em estruturas um pouco maiores, mas não tão grandes como as que precedem as cadências, seguindo o exemplo de Quantz (1753), que em seu tratado provê seu leitor de um repertório de cadências ornadas.

b) *Análise descritiva das estruturas e texturas das obras*: Aplicamos uma análise descritiva de estruturas e texturas aos movimentos lentos do *Opus III* de Corelli ,na forma esqueleto dos modelos utilizados do *opus V* e nos modelos dos *Trietti metodichi* de Telemann, Nesses últimos, o principal objetivo foi elucidar a aplicação dos ornamentos em contexto de trio sonatas e sua distribuição pelas vozes; outro foco foi o de compreender melhor a distribuição dos ornamentos ao longo da estrutura dos movimentos lentos, sendo este foco aplicável a todos os modelos de ornamentação livre escolhidos.

São elementos dessas análises, porém não seu único foco, a condução harmônica e melódica das peças e das vozes, as cadências e, principalmente, as diferentes texturas ao longo da obra.

### 3 I PROPOSTA DE EDIÇÃO DIDATICAMENTE ORNAMENTADA

Com a ajuda dos resultados desta pesquisa, foi possível propor um modelo de ornamentação para as três primeiras trio-sonatas do *Opus III*. Como exemplo, apresentamos o Grave da Sonata II (Fig.4),que tem uma estrutura, um afeto e uma *dispositio* similar ao primeiro adágio da Sonata III do *opus V* (Fig. 5).

Nesses dois movimentos, os violinos, na versão esqueleto, seguem linhas melódicas com notas longas que buscam dissonâncias, enquanto o baixo faz uma condução rítmica, além disso os dois são o primeiro movimento da sonata, correspondendo ao *exordium* de suas respectivas sonatas inteiras, tendo ambos, os movimentos, em seus primeiros quatro compassos uma frase terminando em suspensão. Apesar de ao longo do discurso haver desenvolvimentos com harmonias mais intensas, essa primeira fase, que funciona como *captatio benevolenciae*, dita o afeto delicado do movimento como um todo, uma informação indispensável ao interprete não só na composição de seus ornamentos, mas também durante a escolha de outros parâmetros interpretativos como dinâmica e articulação.



Se observarmos as linhas do primeiro violino da trio-sonata e do violino do *adágio*, perceberemos uma melodia esqueleto muito parecida com um movimento ascendente em grau conjunto, que atinge o ápice no segundo compasso e passa lentamente a retornar em grau conjunto ao longo dos dois próximos, porém com um encaminhamento à sensível. O segundo violino do trio, entra na metade do primeiro compasso em uníssono e em contraponto de quarta espécie, ajudando a enfatizar as dissonâncias, sendo, dessa forma indesejável aos intérpretes que sua inventividade os afaste dessas dissonâncias (sobretudo os primeiros tempos do segundo e do terceiro compasso). Talvez esse seja um dos motivos pelos quais alguns intérpretes optem por confortavelmente evitar o risco da ornamentação, porém ao analisar a obra, ele se mostra um obstáculo de interpretação facilmente contornável se os intérpretes estiverem atentos.

Um impulso natural ao confrontar as duas obras seria o primeiro violinista do trio transpor exatamente os mesmos ornamentos contidos na sonata em dó maior, dessa forma teríamos uma ornamentação com exemplos tirados da pena do próprio Corelli (exemplos catalogados ao longo das tabelas da dissertação), porém há de se cuidar para não tornar os ornamentos uma “repetição repulsiva” conforme adverte Quantz (1752), limitando seu uso a duas repetições sequenciais. Algo que pode ser comparado ao uso excessivo da mesma palavra, sem o recurso da ornamentação por sinônimos, em um mesmo parágrafo.

Na sonata do *Opus V*, além de cumprir uma função didática, o uso obsessivo do mesmo ornamento se encontra respaldado pela anáfora<sup>7</sup> observada na linha do baixo, onde a insistente repetição da combinação de pausa de colcheia precedendo duas semicolcheias e duas colcheias (*suspiratio*<sup>8</sup>), é frequentemente copiada na voz do violino e também na ornamentação proposta pela edição de 1711. Essa combinação gera o seguinte inciso, que permeia as duas vozes e impulsiona todo o movimento (Fig. 5):

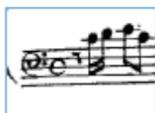


Fig 5 – Detalhe do inciso do baixo Fonte: Corelli. Opera quinta, 1700. Estienne Roger, 1711.

É interessante observar que os ornamentos que conectam essas notas longas na voz do violino, na versão de 1711, terminam com uma diminuição do mesmo inciso:

7. Anáfora: Figura de retórica literária que consiste na repetição sistemática de uma mesma palavra no início de cada verso de um poema.

8. *Suspiratio*: segundo Bartel (1985) é uma figura de retórica musical com o uso deliberado de pausas, normalmente um inciso escrito de forma acéfala que se relaciona ao ato de suspirar e ao sentimento de saudade.



Fig. 6: Detalhe dos primeiros ornamentos com o inciso diminuído em destaque. Fonte: Corelli. Opera quinta, 1700. Estienne Roger, 1711.

Pelo fato de o mesmo inciso não ser um elemento estrutural da trio-sonata, há um descompromisso de utilizá-lo na ornamentação. Dessa forma é desejável que o intérprete se inspire no exemplo do Corelli, sem deixar de manter uma ornamentação variada ao longo do movimento.

O segundo violino da trio-sonata ganha um pequeno espaço para uma ornamentação discreta nas resoluções das dissonâncias da quarta espécie nos três primeiros compassos (C2.2 e C3.2), sendo desejável que assuma a liderança da ornamentação nos dois últimos tempos do terceiro compasso. Nessa parte novamente uma inspiração no *Opus V* pode conseguir resultados bem substanciais, com exemplo de ornamentos retirados da tabela aqui referida.

Assim temos o seguinte exemplo:

**Sonata II**  
Grave      Arcangelo Corelli ( 1653-1713)

Fig. 7: Exemplo de ornamentação proposta para o Opus III. Fonte: Corelli Opus III, edição nossa, 2020.

Após uma pausa no compasso quatro, digna de uma fermata<sup>9</sup>, o tema é novamente apresentado na tonalidade de lá maior abrindo a *narratio*. A frase do *exordium* termina de ser reexposta no compasso sete, quando, a partir do segundo tempo o baixo contínuo reinicia seu movimento em colcheias com caráter cada vez mais modulante. O primeiro violino apresenta um novo tema que é logo imitado pelo segundo. Neste contexto, seguindo a tradição proposta por Colista e os *Trietti* de Telemann, é desejável que o segundo violino ouça bem o que o primeiro toca para ser capaz de copiar seus ornamentos.

Fig. 8: Recorte do compasso 4 ao 9. Fonte: Corelli Opus III, 2020. Edição e recorte nosso.

No compasso 9, os violinos passam a duelar em quarta espécie, quando respeitando sempre a regra da dissonância e de suas resoluções em saída, o espaço para ornamentação se torna um campo fértil.

9. Não entraremos na discussão sobre caber ou não uma cadência nessa grande pausa, pois o modelo proposto por Corelli em 1711 não contemplava explicitamente esta sugestão.

Fig. 9: recorte do compasso 9 ao 12. Fonte: Corelli Opus III, 2020. Edição e recorte nossos.

No compasso 12 uma nova sessão conflitante se inicia, o *confutatio*, partindo da tonalidade de si menor (neste contexto distante). As quartas espécies entre as vozes do violino se acentuam e fazem um movimento ascendente que amplifica a tensão harmônica.

Fig. 10: compasso 12 ao 14 Fonte: A. Corelli Opus III, 2020. Edição e recorte nosso.

A partir do terceiro tempo do compasso 14 a trio-sonata foi composta novamente em ré maior, preparando uma grande cadência em 16 e 17.

Fig 11: Compasso 14 ao 17. Fonte: Corelli Opus III, 2020. Edição e recorte nossos.

Por fim os três últimos compassos são o epílogo do discurso desse movimento, encerrando o movimento com a *confirmatio*, exigindo dos intérpretes uma elaboração grande de seus ornatos que encerrarão o discurso do movimento, o *exordium* da sonata como um todo e prepararão o segundo movimento, o *Allegro* com material fugal que comporá a *narratio* da obra inteira.

Fig. 12: *Confirmatio* do movimento. Fonte: Corelli Opus III, 2020. Edição e recorte nossos.

## 4 | CONCLUSÃO

O orador latino Quintiliano (século I), que foi modelo de diversos teóricos e compositores dos sécs. XVII e XVIII, em *sua Institutio oratoria* (“Instituição oratória”) afirma: “Portanto, é útil ter primeiramente a quem imitar, caso queiras depois superá-lo: assim, aos poucos, haverá esperança de chegar a pontos mais altos” (2015 da Ed. unicamp., [c.95], I ii, 29). Em outra passagem diz: “Com efeito, que pintor aprendeu a esboçar tudo o que existe na natureza das coisas? No entanto, uma vez assimilada a técnica da imitação, copiará o que quer que tenha visto.”(idem, VII x, 9)

Temos no *Opus V* de Corelli um inquestionável modelo de ornamentação livre contemporâneo ao seu autor e, nos *Trietti* de Telemann, um modelo setecentista preservado de ornamentação livre em trio-sonatas. As possibilidades oriundas da imitação atenta das obras desses mestres (através de uma análise minuciosa dos princípios explícitos e implícitos em suas exposições) conforme demonstrado acima, abre possibilidades infinitas ao estudo e interpretação do repertório barroco italiano, podendo assim contribuir para explicitar a responsável inventividade oculta de diversos intérpretes, aproximando tanto a atual teoria, como a prática interpretativa do século XXI, de um componente indispensável ao gosto musical do barroco italiano: a ornamentação livre.

## REFERÊNCIAS

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, 1984.

CORELLI, Arcangelo. *Opera quinta*. Firenze [Roma-Amsterdan]: [Gasparo Pietra Santa-Estienne Roger] [1700-1711]. Fac-simile. SPES, Archivum Musicum, 1979.

\_\_\_\_\_. *Opera terza*. Londres: Joseph Joachim e Friedich Chrysander, 1888. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/12\\_Trio\\_Sonatas,\\_Op.3\\_\(Corelli,\\_Arcangelo\)](http://imslp.org/wiki/12_Trio_Sonatas,_Op.3_(Corelli,_Arcangelo))>. Acesso em: 15 out. 2020.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Trad. M. Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister*. [1739]. Fac-simile Kassel [Hamburg]: Bärenreiter [Christian Herold], 1996.

MOZART, Leopold. *A treatise on the fundamental principles of violin playing [Versuch einer gründlichen Violinschule]*. [1756]. Oxford [Augsburg]: Oxford University Press [Johann Jacob Lotter], 1985.

NEUMANN, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: with Special Emphasis on J. S. Bach*. New Jersey: Princeton University, 1983.

PAOLIELLO, Noara. *Gosto e Estilo na música do dezoito: Os concertouvertures de G. P. Telemann*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

QUANTZ, Johann Joachim. **Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen**. [1752]. Leipzig [Berlin]: Deutscher Verlag für Musik [Voss], 1983.

QUINTILIANO, Marcus Fabius. **Instituição oratória**. Trad. Bruno Bassetto. Campinas: Editora da UNICAMP, 2015. V. 1 e 3.

RÓNAI, Laura. **Em busca de um mundo perdido**: métodos de flauta do Barroco ao século XX. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

SPITZER, John; ZASLAW, Neal. **The Birth of the Orchestra**: History of an Institution, 1650-1815. New York: Oxford University Press, 2004.

TELEMANN, Georg Philipp. **Trietti Methodichi**. Hamburg: Georg Christian Gund, 1731. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/3\\_Trietti\\_methodichi\\_e\\_3\\_Scherzi\\_\(Telemann%2C\\_Georg\\_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/3_Trietti_methodichi_e_3_Scherzi_(Telemann%2C_Georg_Philipp))>. Acesso em 15 out. 2020.

ZASLAW, Neal. **Ornaments for Corelli's violin sonata, op. 5**. *Early music*, v. 24, n. 1, p. 95-116, fev. 1996.

# CAPÍTULO 19

## A CONSULTORIA MUSICAL NA ELABORAÇÃO DE ROTEIROS DE AUDIODESCRIÇÃO PARA CONCERTOS DE MÚSICA INSTRUMENTAL ERUDITA: UM PROCESSO DE MUSICALIZAÇÃO

*Data de aceite: 26/04/2021*

*Data de submissão: 30/01/2021*

**Felipe Vieira Monteiro**

Faculdade da Baixada Fluminense FEBF/UERJ  
Resende – Rio de Janeiro  
<https://orcid.org/0000-0001-8814-9245>

**RESUMO:** As pessoas com deficiência vêm ganhando espaço dentro da sociedade a partir de várias conquistas, uma delas é a Lei Brasileira de Inclusão nº 13.146 de 2015. Entretanto, há muito a se avançar e para isso destaca-se a importância de recursos de tecnologia assistiva, englobando produtos e recursos metodológicos, estratégias, práticas e serviços que proporcionem mais autonomia, independência e qualidade de vida às pessoas com deficiência, como, por exemplo, a audiodescrição enquanto recurso de acessibilidade comunicacional, trazendo benefícios ao traduzir a informação visual em verbal, principalmente para as pessoas com deficiência visual. O presente estudo é uma pesquisa de cunho descritivo e exploratório acerca das escolhas para a estruturação de roteiro de audiodescrição e consultoria musical para concertos de música instrumental erudita. A metodologia, na perspectiva da estruturação do roteiro, partiu teoricamente do conceito de desenvolvimento musical, identificação de acordes, melodias e temas de Correa (2010) e da importância dos timbres, intensidade, tonalidade e sonoridade de Okamoto (2002). Foi realizada

uma comparação entre as sugestões do consultor graduado em música e o roteiro final com o propósito de entender o que foi aceito. A partir do feedback dos usuários, foi possível entender a eficácia do roteiro. O resultado apontou que a equipe de audiodescrição absorveu a maior parte das considerações do consultor e, quando criou suas próprias sentenças, estas foram baseadas no conhecimento do profissional em música, destacando a necessidade de formação da equipe sobre as temáticas e linguagens dos produtos para os quais será desenvolvida a audiodescrição e da importância da participação de consultor com deficiência com formação na área.

**PALAVRAS-CHAVE:** Consultoria musical para roteiros de audiodescrição, Pessoas com deficiência visual, Acessibilidade em salas de concertos.

### THE MUSICAL CONSULTANCY IN THE ELABORATION OF AUDIO DESCRIPTION SCRIPT FOR CLASSICAL INSTRUMENTAL MUSIC CONCERTS: A MUSICALIZATION PROCESS

**ABSTRACT:** People with disabilities have been gaining space within society from various achievements, one of which is the Lei Brasileira de Inclusão number 13.146 of 2015. However, much remains to be done. For this, the importance of assistive technology resources is highlighted, encompassing methodological products and resources, strategies, practices and services that provide more autonomy, independence and quality of life to people with disabilities, such as,

for example, audio description as a resource for accessibility to communication, bringing benefits when translating visual information into verbal information, especially for people with visual impairments. The present study is a descriptive and exploratory research on the choices for structuring an audio description script and musical consultancy for classical instrumental music concerts. The methodology, from the perspective of structuring the script, theoretically started from the concept of musical development, identification of chords, melodies and themes by Correa (2010) and the importance of timbres, intensity, tonality and sonority according to Okamoto (2002). A comparison was made between the suggestions of the consultant graduate in music and the final script in order to understand what was accepted. From the users' feedback, it was possible to understand the effectiveness of the script. The result showed that the audio description team absorbed most of the consultant's considerations. When the team created their own sentences, they were based on the music professional's knowledge. The need to train the team on the themes and languages of the products for which the audio description will be developed and the importance of the participation of a consultant with disabilities with training in the area was highlighted.

**KEYWORDS:** Musical consultancy for audio description script, Visually impaired people, Accessibility in concert halls.

## 1º MOVIMENTO – INTRODUÇÃO

As pessoas com deficiência vêm sendo reconhecidas dentro da sociedade e conquistando cada vez mais seu espaço. A audiodescrição, enquanto tecnologia assistiva, é um recurso de acessibilidade que amplia o entendimento das pessoas com deficiência, principalmente a visual. É também a tradução de mensagens visuais em verbais, através de uma narrativa descritiva.

As salas de concertos que promovem espetáculos de música instrumental erudita, como a Sala São Paulo, localizada na Fundação OSESP, vêm introduzindo recursos de acessibilidade para incluir este público. Para isso, a Sala de concerto supracitada fez um convite à empresa Ver com Palavras Audiodescrição ([www.vercompalavras.com.br](http://www.vercompalavras.com.br)), em 2018, para introduzir recursos de acessibilidade e esta, por sua vez, me convidou para fazer parte deste projeto. Iniciei essa parceria para refletir sobre estratégias para a melhor forma de transmissão da dinâmica musical através da audiodescrição.

Nesta investigação, o foco será na pessoa com deficiência visual que atua como consultor em audiodescrição e pretende atuar no processo de elaboração de roteiros de audiodescrição para concertos, por conseguinte proponho reflexões sobre as escolhas lexicais inseridas nos roteiros; tipos de conhecimento ou preparação necessários para o consultor em audiodescrição na elaboração de roteiros de audiodescrição para concertos; necessidades na estruturação desse tipo de roteiro; além de entender de que forma o resultado desse trabalho especializado foi recebido e aceito pelo público.

O percurso metodológico constitui-se de uma pesquisa exploratória e descritiva de natureza qualitativa, baseada na minha experiência profissional e universitária, também

em Okamoto (2002) que trata sobre a sonoridade, tonalidade e timbre. Para entender se as contribuições de um consultor são pertinentes para a elaboração de um roteiro final de audiodescrição para concertos, busco amparo teórico em Louro (2015), que diz que para propiciar a transmissão de conhecimentos musicais é necessário ter conhecimento sobre música, metodologias, abordagens diferenciadas, estratégias pedagógicas, psicologia cognitiva e o modo como funciona o aparato neurológico, levando em consideração o desenvolvimento emocional.

## 2º MOVIMENTO – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA

Ao longo da história, é possível perceber o quanto as pessoas com deficiência foram marginalizadas e excluídas nos diferentes períodos. Estas pessoas começam a ter voz dentro da sociedade somente a partir da Convenção da Organização das Nações Unidas – ONU que tratou sobre as pessoas com deficiência, a qual foi assinada em 30 de março de 2007. Nesta Convenção, foi reforçado que toda pessoa com deficiência tem direito de participar da vida cultural da comunidade, mesmo com toda a complexidade de se promover a inclusão.

Os direitos das pessoas com deficiência vão se solidificando até a Lei Brasileira de Inclusão – LBI nº 13.146, de 06 de julho de 2015. A partir desta lei, as pessoas com deficiência têm o direito de frequentar espaços culturais, dentre eles as salas de concertos, com recursos de acessibilidade para ter o acesso pleno às artes. Nesta perspectiva, destaco a importância das artes na vida do indivíduo, principalmente para as pessoas com deficiência que até então eram marginalizadas. Essa marginalização começa a se dissolver a partir do aumento de pessoas com deficiência visual dentro das escolas de Educação Básica no século XX. Com isso, esse público torna-se consumidor de produtos audiovisuais, segundo Aderaldo (2017).

O acesso às artes é essencial para o desenvolvimento de habilidades para a vida acadêmica e profissional, de acordo com Motta (2016), a exemplo da música que está presente em nossas vidas desde o período materno, como cita Campbell *et al.* (2000). Okamoto (2002) afirma que o ouvido tem um significado muito importante por estar sempre aberto, relacionado à audição, propiciando a comunicação oral. Destaca que as características fundamentais da audição são a sonoridade, a tonalidade e o timbre.

Neste sentido, Correa (2010) alerta para o fato de que pessoas sem formação musical formal podem identificar acordes, melodias e temas, assim como músicos profissionais. Entretanto, um trabalho que desenvolva a percepção musical na perspectiva da inclusão é praticamente nulo.

Nas salas de concerto, a partir da segunda metade do século XX, uma cultura musical de massa revelou-se no Brasil, provocando um desestímulo à música erudita. A partir disso, podemos entender o desinteresse do público em geral por este tipo de

música, principalmente das pessoas com deficiência que até então não possuíam recursos de acessibilidade como a audiodescrição, que se trata de um recurso que amplia o entendimento das pessoas com deficiência visual, que é o público-alvo, segundo Motta e Romeu Filho (2010).

Considerando que a audiodescrição é a arte de traduzir informações visuais em verbais, Sá (2015) ressalta que este recurso consiste na descrição de ações, expressões faciais, características físicas, linguagem gestual, descrição dos cenários e figurino; e pode ser aplicado em peças de teatro, programas de TV, exposições, mostras, musicais, desfiles, espetáculos de dança, eventos turísticos, esportivos, pedagógicos e científicos, como aulas, seminários, congressos, palestras, feiras, além de óperas e concertos.

Para que a audiodescrição seja melhor compreendida, vou explicar como a equipe para a sua elaboração é formada. A composição é feita por três profissionais: roteirista, narrador e consultor.

O roteirista é o profissional com formação específica na área, que não possua nenhum tipo de limitação visual. O narrador é o profissional com formação específica na área, que dará voz à audiodescrição. Além da formação em audiodescrição, este profissional necessita ter conhecimentos e domínio sobre as principais técnicas vocais e de locução. O consultor é uma pessoa com deficiência visual (cega ou com baixa visão) e com formação específica na área. Este profissional está em nível de igualdade com os audiodescritores roteiristas, no que se refere à responsabilidade de elaboração de um trabalho de qualidade, pois, segundo Monteiro (2018), nós, pessoas com deficiência visual, enquanto consumidores, somos as maiores autoridades para dizer se um produto ou trabalho está de acordo com as nossas especificidades.

Assim, o público que frequenta as salas de concertos com apresentações de orquestras executando músicas instrumentais eruditas está inserido em um processo de musicalização. Na perspectiva da consultoria musical, Louro (2015) alerta que para a transmissão de conhecimentos musicais é necessário ter instrução sobre música, metodologias, abordagens diferenciadas, estratégias pedagógicas, psicologia cognitiva e o modo como funciona o aparato neurológico que se destina à aprendizagem, levando em consideração o desenvolvimento emocional.

### **3º MOVIMENTO – METODOLOGIA DA PESQUISA**

A pesquisa é um estudo descritivo e exploratório de natureza qualitativa com estudo de caso a partir de três fontes.

A primeira fonte é um roteiro específico do momento da execução das obras 2º Movimento da Sinfonia nº 6 – Sobre a Linha das Montanhas de Heitor Villa Lobos e Sinfonia nº 6 em Ré maior, Op.60 de Antonín Dvořák, solicitado pela empresa Ver com Palavras Audiodescrição e elaborado por mim, no qual podem ser encontrados elementos de grande

relevância como timbre, instrumentos em destaque, instrumento em solo, instrumentos em acompanhamento, dinâmica, intensidade e termos técnicos.

A segunda fonte trata-se de outro roteiro completo de audiodescrição das mesmas obras que foi utilizado no dia 24 de março de 2019, na apresentação da Orquestra OSESP como parte do projeto “III Temporada de Concertos Acessíveis 2019”, elaborado pela audiodescritora Livia Motta, no qual há itens que vão da acolhida ao usuário, passando por descrição da sala de concerto, naipes, instrumentos, instrumentistas, maestro, entre outros, até a finalização do espetáculo.

Por fim, a terceira fonte trata-se do feedback de 5 pessoas com deficiência visual, que foram público dos concertos, por meio de um questionário elaborado e gentilmente cedido pela empresa supracitada, no qual são abordadas questões como a funcionalidade de termos técnicos e a estruturação do roteiro. Havia também questões abertas em que os participantes poderiam deixar suas sugestões de melhorias.

Os procedimentos de análise iniciam a partir do fornecimento de todo o material cedido pela empresa. Em seguida, são estabelecidos critérios para a análise comparativa entre o roteiro elaborado pelo consultor com deficiência visual e o roteiro da audiodescritora, observando qual a influência que um consultor graduado em música exerce sobre o roteiro final. Por fim, as respostas do questionário serviram de base para a verificação da eficácia e satisfação do espectador a partir da experiência com a audiodescrição desenvolvida segundo a estrutura proveniente desse trabalho colaborativo.

#### **4º MOVIMENTO – ANÁLISE**

Esta pesquisa pretende entender se sonoridade, tonalidade e timbre foram estimulados, tendo em vista as indicações de Okamoto (2002). Também entender se acordes, melodias e temas puderam ser absorvidos pelos usuários sem formação musical, considerando a afirmação de Correa (2010).

As categorias de análise do roteiro do consultor foram: nome dos instrumentos, instrumentos em destaque, instrumentos em solo, instrumentos em acompanhamento, intensidade, dinâmica e termos técnicos. Em seguida, foi realizado um levantamento da quantidade de sentenças do roteiro do consultor que foram incorporadas ao roteiro da audiodescritora. Na sequência, foi medida a quantidade de sentenças idênticas, alteradas e criadas pela audiodescritora a partir do roteiro do consultor. Por fim, foi analisada cada sentença criada ou alterada pela audiodescritora com as devidas classificações (timbre, instrumentos em destaque, instrumentos em solo, instrumentos em acompanhamento, intensidade, dinâmica e termos técnicos).

Pôde-se perceber que características importantes como desenvolvimento musical, segundo Correa (2010), foram atingidas. Informações de nível técnico puderam ser absorvidas. Timbres e intensidade foram amplamente citados nos roteiros. Acordes,

melodias e temas foram mencionados a partir dos termos técnicos, como ressalta Correa (2010).

O fato de o consultor ser graduado em música e atuar na área há mais de 26 anos contribuiu para a transmissão dos conhecimentos musicais, como ressalta Louro (2015). A estruturação do roteiro demonstra a metodologia aplicada. As abordagens diferenciadas ficam por conta das dinâmicas musicais da obra. O glossário de termos técnicos criado pelo consultor demonstra estratégia pedagógica. Por fim, a psicologia cognitiva fica a encargo das sentenças que são criadas na perspectiva da audiodescrição de forma clara, concisa e vívida.

## 5º MOVIMENTO – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa apontou que os termos técnicos devem ser utilizados e que estes não interferem na fruição da obra, segundo os usuários, além de demonstrar contentamento em relação à estrutura proposta pelo roteiro de audiodescrição. Por fim, está evidente a importância da participação de um profissional com conhecimentos da linguagem musical a este tipo de espetáculo, contribuindo ativamente no processo de elaboração dos roteiros. O audiodescritor consultor, profissional com deficiência visual, que pretende atuar no processo de elaboração de roteiros de audiodescrição para concertos de música instrumental erudita, deverá levar em consideração diversos aspectos. Dentre eles, deve sugerir à equipe de audiodescrição a pesquisa sobre a importância do histórico da orquestra e sua estrutura, passando pela audiodescrição de instrumentos, instrumentistas e sala de concerto, até a importância da formação da equipe de audiodescrição na área musical.

A partir das três fontes de dados utilizadas nesta pesquisa, foi possível o cruzamento de dados entre o roteiro do consultor e o da audiodescritora, a comparação dos resultados com o feedback dos usuários e conseqüentemente a conclusão da eficácia da estrutura dos roteiros de audiodescrição proposta pela audiodescritora com a consultoria do profissional com deficiência visual. O estudo revela que o profissional com deficiência visual, consultor em audiodescrição, deve ter conhecimentos musicais, ter uma metodologia sistematizada específica para o desenvolvimento desse tipo de roteiro de audiodescrição, abordagens diferenciadas e uma estratégia pedagógica para trabalhar em projetos de concertos acessíveis.

## REFERÊNCIAS

ADERALDO, Maria Ferreira. **Especialização em audiodescrição**: audiodescrição de obras de artes visuais. 1. ed. Fortaleza: UAB/UECE, 2017.

BRASIL. **Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência**. Protocolo Facultativo à Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência. Decreto Legislativo nº 186, de 09 de julho de 2008; Decreto nº 6.949, de 25 de agosto de 2009. Disponível em: <http://www.un.org/disabilities/documents/natl/portugal-c.doc>. Acesso em: 06 fev. 2019.

BRASIL. **Lei Brasileira de Inclusão nº 13.146, de 06 de julho de 2015**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/CCIVIL\\_03/\\_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm](http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm). Acesso em: 20 fev. 2018.

CAMPBELL, Linda; CAMPBELL, Bruce; DICKINSON, Dee. **Ensino e aprendizagem por meio das inteligências múltiplas**: inteligências múltiplas na sala de aula. Trad. Magda França Lopes. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2000.

CORREIA, Marcos Antonio. A função didático-pedagógica da linguagem musical: uma possibilidade na educação. **Educar**, Curitiba, n. 36, p. 127-145, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/er/n36/a10n36.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2018.

LOURO, Viviane dos Santos. Educação musical inclusiva: desafios e reflexões. In: SILVA, Helena Lopes; ZILLE, José Antônio Baêta (Orgs.). **Diálogos com o som**. Barbacena: Universidade do Estado de Minas Gerais, 2015.

MONTEIRO, Felipe Vieira. **Análise de lexias “tabus” na audiodescrição de imagens estáticas de sexo explícito no filme “A história da eternidade”**. UECE, 2018. TCC (Especialização em Tradução audiovisual acessível: audiodescrição) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2018.

MOTTA, Livia Maria Vilela Melo. **Audiodescrição na escola**: abrindo caminhos para leitura de mundo. Campinas: Pontes, 2016.

MOTTA, Livia Maria Vilela Melo; ROMEU FILHO, Paulo (Orgs.). **Audiodescrição**: transformando imagens em palavras. São Paulo: Secretaria de Estado dos Direitos da Pessoa com Deficiência, 2010.

OKAMOTO, Jun. **Percepção ambiental e comportamento**: visão holística da percepção ambiental na arquitetura e na comunicação. São Paulo: Mackenzie, 2002.

SÁ, Elizabete Dias. **A consultoria na prática da audiodescrição**: a perspectiva dos consultores com deficiência visual. UFJF, 2015. TCC (Especialização em Audiodescrição) – Faculdade de Educação Física e Desportos, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

# CAPÍTULO 20

## HISTÓRIA CANTADA: A LETRA DE SAMBA CONTIDA NA OBRA *DESDE QUE O SAMBA É SAMBA*, DE PAULO LINS, COMO UMA NARRATIVA COMPLEMENTAR A DIEGESE

Data de aceite: 26/04/2021

Data de submissão: 06/04/2021

**José Carlos Patrício**

PPGEL/UNEMAT

Tangará da Serra-MT

<http://lattes.cnpq.br/3227464831789477>

**Walnice Aparecida de Matos Vilalva**

PPGEL/UNEMAT

Tangará da Serra-MT

<http://lattes.cnpq.br/8755570206486476>

**RESUMO:** Discorrendo sobre o bairro do Estácio, enquanto um local de efervescência do samba, suas mudanças, popularização e consolidação, Paulo Lins lança *Desde que o samba é samba* (2012). Através de processo analítico, intentaremos demonstrar que as letras de sambas constantes na obra ora complementam a narrativa, ora atuam como uma narrativa à parte, reforçando, também, outros aspectos culturais africanos e afro-brasileiro. Considerando os atores sociais envolvidos nesse processo, a obra arrazoia sobre prostituição, malandragem, imposição de papéis sociais às mulheres, em geral negras e mulatas, e, também, o preconceito ao negro e sua cultura, igualmente aos emaranhados social e cultural nos primórdios do século XX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance brasileiro, Aspectos da cultura africana e afro-brasileira, Resistência.

SUNG HISTORY: THE SAMBA LYRICS OF THE PAULO LINS' PIECE *DESDE QUE O SAMBA É SAMBA*, WORKING AS A COMPLEMENTARY NARRATIVE TO DIEGESIS

**ABSTRACT:** Addressing the Estácio neighborhood as a place of the Samba apotheosis, changes, popularization and consolidation, Paulo Lins present *Desde que o samba é samba* (2012). Through an analytical process, we aim to evidence that the samba lyrics which appear in the piece sometimes support the narrative, and sometimes act as a secondary narrative, also reinforcing other African or Afro-Brazilian cultural traits. Taking into account the social roles involved in this process, the work argues about prostitution, misdoing, the social roles imposed to women, usually black and mulatto women, and also the prejudice against blacks and their culture, likewise the social and cultural mixture from the early days of the 20th century.

**KEYWORDS:** Brazilian novel, African and Afro-Brazilian cultural traits, Resistance.

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A região central da cidade do Rio de Janeiro operou como um local de concentração de negros e mulatos cariocas ou que migraram para a cidade no final do século XIX e início do século XX, período que contempla a diegese de *Desde que o samba é samba* (2012), de Paulo Lins. Dessa concentração, resultaram e consolidaram vários aspectos culturais africanos

e afro-brasileiro como o samba e a Umbanda, dois aspectos discutidos na obra de Lins (2012). Em relação ao samba, o foco do escrito intenciona constatar ou refutar a atuação das letras de samba como uma narrativa à parte, ora tematizando aspectos individuais ou coletivo, ora mencionando-os. Os elementos intradieético e extradieético serão tomados como subsídios para tal fim, considerando o samba no início do século XX como resultado de aspectos das várias culturas presentes no Brasil, com predominância da cultura africana e de mudanças ocorridas no processo de sua popularização.

Autores como Muniz Sodré (1998) e Ricardo Azevedo (2013) creditam ao emaranhado social e cultural presentes em fins do século XIX e início do XX, a reurbanização da cidade do Rio de Janeiro, a introdução de hábitos europeus, entre outros, às mudanças apresentadas pelo samba, além de aspectos imanentes ao samba, como a introdução/criação/adaptação de instrumentos sonoros usados para percussão, extinção da coletividade em seu processo de criação/feitura, entre outros.

### **DESDE QUE O SAMBA É SAMBA E OS EMARANHADOS SOCIAL E CULTURAL**

Paulo Lins teve sua projeção como autor com o romance *Cidade de Deus* (1997), que trouxe à tona o processo de formação de uma das maiores favelas da cidade do Rio de Janeiro, bem como o atrelamento e evolução da criminalidade nas décadas de 1960, 1970 e 1980, e a violência decorrente dessa evolução, marcando o cotidiano dos moradores da região.

Em *Desde que o samba é samba* (2012) a atenção será voltada para o samba enquanto um aspecto oriundo da efervescência cultural das áreas centrais da cidade do Rio de Janeiro, dada a concentração de negros e mulatos nesses espaços, bem como sua intrínseca ligação com o Candomblé e o nascimento da Umbanda.

O enredo versa sobre o triângulo amoroso entre Brancura, Valdirene, – prostituta, a qual Brancura explora sexualmente –, e Sodré, cliente desta. O cafetão relaciona-se sexualmente com todas as mulheres a qual explora na prostituição. Após o rompimento do triângulo amoroso, o cafetão abandona a vida de malandragem e espera ser reconhecido como compositor de sambas, inclusive com retorno financeiro com as composições, além de entregar-se a um novo amor, Ivete.

O abandono da malandragem implica, também, abandonar a cafetinagem, a jogatina, o uso de entorpecentes e, em alguns casos, o roubo de letra de samba e o ingresso ao mercado formal de trabalho. Esse estilo de vida é incongruente com o compositor de samba, geralmente associado ao malandro, pois o trabalho regulado pela marcação temporal limitava a inspiração do compositor que aflorava sem um tempo prescrito. A ociosidade enquanto o uso do tempo não regulado pelo mercado formal de trabalho conferia ao músico, ao compositor, à fama de vadiagem e era automaticamente ligada ao malandro, como afirma Zaluar:

[...] a cristalização do samba enquanto gênero musical brasileiro, fez aparecer no cenário nacional a figura do músico e artista popular, então associado ao malandro, que adquire aos poucos a capacidade de viver de sua produção (ZALUAR, 1998, p.284).

O casamento pautado pelo amor, o trabalho assalariado e a intenção de viver de suas composições inserem Brancura em uma nova condição de vida, mesmo que em um curto período de tempo. No entanto, Brancura rompe com Ivete, volta à malandragem, e consequentemente, à boêmia e cafetinagem, entre outros.

Valdirene, ao perceber que ficaria sozinha, volta a relacionar-se com Sodré, mas o abandona após as investidas de Brancura. Sodré, abandonado pela segunda vez, casa-se com uma amiga de trabalho. Valdirene, entretanto, acaba relacionando-se ora com um, ora com o outro e ora com os dois ao mesmo tempo. Assim, com foco no casal Valdirene/Brancura, Valdirene/Sodré vem à tona acontecimentos como rodas de sambas, Candomblés, festas católicas, repressão policial, a consolidação do samba como gênero musical, e todo o embate proveniente desse status, como a figuração de destaque do elemento branco na propagação do ritmo, entre outros.

Alargando para aspectos sociais mais amplos, a obra traz a indefinição do negro e seus descendentes, alforriados do sistema escravagista há pouco menos de meio século, na formação da cultura brasileira, além da reforma urbanística da capital fluminense. Concernente à reforma urbanística, esta teve como um dos projetos a realocação em zonas afastadas da população pobre que habitava o centro da cidade.

Os casarões, cortiços e demais prédios antigos na região central, em geral simplórios e insalubres, deram lugar a prédios imponentes, bem como mudanças na elite econômica, burguesia/aristocracia, representadas na troca da “tradicional sobrecasaca e cartola, ambos pretos, símbolos da austeridade da sociedade patriarcal e aristocrática do Império”, pelo “paletó de casemira clara e chapéu de palha”, “moda mais leve e democrática” (SEVCENKO, 1983, p. 31).

Alguns autores do Modernismo brasileiro aparecem na obra como personagens, validando a atuação dos sambistas. O Modernismo, enquanto movimento artístico/literário, que tem, dentre muitas características, a retomada e valorização do índio e negro, e seus aspectos culturais, como sujeitos importantes na formação da cultura brasileira, atesta a importância da obra de Lins (2012) e a tematização de aspectos culturais populares. Antonio Candido (2010) considera que o Modernismo traz outras visões concernentes à raça e natureza brasileira. Para Candido (2010):

O Modernismo rompe com um estado de coisas. As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*. [...] Não precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do conde Afonso Celso, que tudo aqui é belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como tema de estudos, inspiração, exemplo. reinterpreta

noções de em relação à raça e natureza brasileiras [...] (CANDIDO, 2012, p.127).

É nesse sentido de reinterpretação que Manuel Bandeira, importante nome da poesia modernista, confere a Ismael Silva, renomado compositor do início do século XX, o respeito à posição de artista vanguardista: “– Que Seu Manoel, rapaz! Senhor aqui é você, meu rei! O senhor é que merece pronome de tratamento à altura de sua vocação artística, inovadora, de vanguarda” (LINS, 2012, p.232).

Em contexto global, há também referências à crise da bolsa de valores em 1929 e às consequências na economia mundial. Socialmente, alinhado ao papel desempenhado pelo negro e sua cultura presente no imaginário social, destaca-se o tratamento dispensado à mulher, em geral, e à mulata, em particular, que ainda permeava nas relações sociais brasileiras.

## **SAMBA: DA ORALIDADE À ESCRITA**

O samba é resultado de uma confluência de formas artísticas tradicionais de várias regiões do Brasil que convergiram na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX. A então sede do poder político/econômico, imperial/republicano, passa por um rápido processo de aumento populacional e urbanização, tornando-se o destino de migração nacional e internacional. Em relação à confluência de formas artísticas tradicionais do samba, Ricardo Azevedo (2013) relata “xiba”, “cateretê”, “bambelê”, “virado”, “tambor de crioula”, “quimbete”, “coco de roda”, “congo”, “maracatu”, “alujá”, “samba de panelha”, “samba de lenço [...]” (AZEVEDO, 2013, p.117).

Das influências culturais no samba, a africana ganha lugar de destaque, com um aspecto extremamente relevante, a da oralidade, que também assume grande importância na religião de matriz africana: o Candomblé. Juana Elbein dos Santos (2012) esclarece que através da oralidade transmite-se conhecimentos e a energia vital que mantêm a vida, o *asé* (axé). Segundo a autora (2012), no processo iniciático, o/a sacerdote/isa implanta/transmite a força vital presente em seres e objetos através do *ofô* (fala/hálito). Compreendido como encantamento, magia, potencialização, é pelo *ofô*, por intermédio da palavra cantada ou falada, os encantamentos manifestam-se. Todavia, a validade do *ofô* consiste em não apenas saber a palavra, mas sim estar preparado, ter o dom para usá-lo.

Pierre Fatumbi Verger (2012) explica que o conhecimento sobre o nome denota poder/controla sobre o nominado. Nesse sentido, ao macerar determinadas ervas visando obter suas propriedades mágica/medicinais, por exemplo, esse feito só se concretiza mediando pronunciamento do nome da planta e as expressões encantatórias nomeadas em voz alta.

No sentido de oralidade para obtenção de benesses, Azevedo (2013) traz para o samba os verbos adorar, invocar, implorar, queixar e rezar, salientando que ao rezar “[...]”

queixa-se de seus males, invoca a divindade a quem adora, e pede remédio e consolação. Samba é, pois, rezar. No angolense ou *bundo*, igualmente rezar é *cusamba*” [...] (SOARES apud AZEVEDO, 2013, p.114).

Os instrumentos sonoros também possuem grande importância na cultura tradicional africana, sendo comum o uso de atabaques, agogôs e outros instrumentos recorrentes no Candomblé, nas rodas de sambas.

Devida a sua importância, o som era extraído de vários objetos, como garfos, facas, pratos, entre outros, ao lado de chapéus e caixas de fósforos pelos sambistas. Tomando os sambas do início do século XX aos dias atuais, Muniz Sodré (1998) relata que sambistas contemporâneos mantinham o uso de objetos, como os descritos acima, para extrair sons. Sodré (1998) também evoca o tom selvagem, próximo ao lundu e maxixe, ritmos predecessores do samba, como características de alguns sambistas da atualidade.

Nessa mesma esteira, Azevedo (2013) destaca algumas mudanças desde a gravação de *Pelo Telefone*, em 1916, conhecido como o primeiro samba gravado. Concernente a este (2013), houve uma busca por “temas” que dialogavam diretamente com a classe média alta, grande consumidora de discos, abrindo mão, muitas vezes, “dos assuntos da coletividade”, podendo as possibilidades temáticas do samba (AZEVEDO, 2013, p.140).

A composição do samba do início do século passado, que se dava de forma coletiva, com a primeira estrofe e estribilho, fixas, partes de fácil memorização, ocorria no momento de sua manifestação, com a contribuição da coletividade. Assim, até a completa memorização, era comum os sambas apresentarem variações em suas letras. A individualização da autoria do samba implica em destituir toda e qualquer manifestação coletiva, seja na composição, seja na interação pela dança. Esse fator também resultou na materialização do samba através de cifras e partituras para as apresentações em rádios e teatros, por exemplo.

As mudanças verificadas no samba ao longo de sua aceitação/consolidação, evidencia a influência de fatores sociais e culturais. Todavia, por outro lado, têm-se o sujeito e o espaço, atuando na manutenção e propagação da cultura africana e afro-brasileira.

## **MULHERES EM *DESDE QUE O SAMBA É SAMBA*: O IMAGINÁRIO SOCIAL E A ATUAÇÃO DESTAS**

O tratamento destinado às mulheres, em especial negras e mulatas, e a atuação destas na obra, terá como base analítica as personagens Ivete, Valdirene, Tias Amélia e Almeida, ou seja, uma adolescente, uma mulher na fase adulta, prostituta, e duas senhoras, sendo uma professora das séries iniciais e dona de casa e a outra, sacerdotisa e dona de casa.

A personagem Valdirene começa a prostituir-se na adolescência, a princípio como escolha pessoal. Entretanto, a narrativa reconsidera esse fato e traz a coerção social

para a contração do matrimônio em um tempo propício, afirmando que a garota estava velha para casar-se, e que o ideal seria encontrar um bom cafetão (LINS, 2012). Afonso Romano de Sant’anna (1985), traz a expressão “*colligo virgo rosas: colhei a rosa enquanto é tempo*” (SANT’ANNA, 1985, p.21), indicando um tempo propício para o casamento da mulher, refletido na poesia brasileira em *O canibalismo amoroso* (1985). Esse conceito, segundo Sant’anna (1985), não era aplicado às mulheres mestiças, pois estas passaram de “mulher-flor em mulher-fruto e, sobretudo, em mulher-caça, que o homem persegue e devora sexualmente” (SANT’ANNA, 1985, p. 22).

O casamento, nas análises de Sant’anna (1985) e em *Desde que o samba é samba* (2012), representa, além de função social, a proteção e a manutenção das mulheres, extremamente dependentes da figura masculina. Na obra de Lins (2012), Valdirene usa de seus atributos físicos para, além de proteção, ser presenteada pelos clientes.

Sant’anna (1985) classifica a obtenção de benefício pelo corpo como barganha social, aventando ser esse um resquício arcaico da troca de mulheres em comunidades tribais através do casamento, advindo daí o dote monetário para o matrimônio. Para as negras e mulatas, geralmente desprovidas de pecúlio, o corpo figurava como único dote (SANT’ANNA, 1985).

A segunda personagem, Ivete, adolescente, apaixona-se por Brancura e utiliza de artimanhas para seduzir o malandro, olhando “bem dentro dos olhos dele”, mordendo “os lábios”, deixando-o “todo arrepiado” (LINS, 2012, p.28). Em seguida, Brancura empreende uma verdadeira caça à menina, ficando “na pista de Ivete”, com “seu olhar vasculhando os caminhos do Estácio à procura da pretinha”, tomando-a como *mulher-fruto*. “Era assim que o negão articulava pra comer aquela belezura, aquela uva, aquela jabuticaba” (LINS, 2012, p.29).

Ivete se entrega a Brancura, casam e separam-se em seguida. Ivete casa novamente, termina os estudos, tornando-se professora, adotando o mesmo estilo de vida de sua mãe. Ivete passa da *mulher-fruto*, comestível, para a mulher respeitável, casada. Tia Amélia, a terceira personagem, é viúva e professora das séries iniciais e devido ao respeito que todos têm por ela, atua como mediadora entre a comunidade e os malandros e prostitutas, pois se ela estivesse no local “isso era sinal de coisa séria”, “de respeito, coisa familiar” e se “as putas e os malandros fossem não haveriam problema [...]” (LINS, 2012, p.188/189).

A mediação se estendendo aos locais por ela frequentado, como as casas de Candomblés, e que Azevedo (2013) exemplifica as famosas Tias, atuantes na manutenção e propagação da cultura africana e afro-brasileira: “Perciliana Maria Constança”, “Amélia Silvana de Araújo”, “tia Dadá, da Pedra do sal, e “Hilária Batista de Almeida”, “tia Ciata”, com suas casas funcionando como locais de “medição e miscigenação cultural” (AZEVEDO, 2013, p.125).

Essas personagens atuaram na propagação e manutenção do culto numa sequência que antecede a abolição da escravidão. Para Maria Lúcia de Barros Mott (1988), as

mulheres alforriadas formaram as irmandades católicas, responsáveis pela construção de igrejas para negros; de assistências aos doentes; bem como de comprarem a liberdade de alguns cativos, mantendo, também, os cultos africanos. Nesse sentido, os terreiros de candomblés também funcionavam como espaço de residência temporária ou fixa para filhos e adeptos, como salientado no romance (2012): “Brancura e Ivete dormiram no terreiro, costume de todos os frequentadores daquela casa que moravam longe” (LINS, 2012, p.37).

Em *Desde que o samba é samba* (2012), Tia Ciata é retratada por meio da Tia Almeida. Assim, a importância de Tia Ciata e sua casa como um reduto do samba é retomada na obra. Casada com um funcionário público, a casa de Tia Ciata desempenhou o que Sodré (1998) denominou de biombo cultural, pois na sala tocavam-se ritmos legalmente aceitos, camuflando o samba, e seus predecessores, com as manifestações religiosas, dentre as quais o candomblé, que aconteciam no quintal:

De longe, avistaram uma aglomeração na porta da casa de Tia Almeida. Várias pessoas tentavam entrar e não conseguiam, pois, os convidados eram selecionados. Apesar da casa ser grande, se tornara pequena pra tanta gente que queria demonstrar amor por Tia Almeida. Vinham pessoas de outros lugares, brancos abastados que tinham se afeiçoado ao Candomblé, à música e à comida feita por aquela gente da Bahia. Até amigos do presidente da República frequentavam a casa da doceira (LINS, 2012, p.131).

Em outro trecho, a obra corrobora o conceito de biombo cultural defendido por Sodré (1998):

Entusiasmava-se como a polca-lundu tocada no terreiro, que proporcionava jogo de pernada, acabava virando capoeira, e às vezes, pela força dos tambores, acontecia no meio de tudo uma sessão de candomblé, ainda perseguido, e por isso mesmo tudo se dava no fundo do quintal, para despistar a polícia que nunca ia à casa de Tia Almeida por causa de seu marido que era funcionário público, mas mesmo assim se precavam [...] (LINS, 2012, p.128).

Assim, o empenho dessas mulheres para a manutenção e/ou propagação da cultura africana e afro-brasileira é inegável. Seja na organização do culto, com as casas de candomblés, seja nas rodas de sambas, ensaios do bloco/escola de samba, nas sessões de Umbanda e Candomblés ou na disponibilização de espaço para a realização destes.

## **HISTÓRIA CANTADA: A LETRA DE SAMBA EM *DESDE QUE O SAMBA É SAMBA***

Solange Ribeiro de Oliveira (2012) aventa que nos primórdios de suas manifestações, música e poesia eram irmãs siamesas, e que no processo de separação entre ambas, a poesia agarrou-se à semântica. Jean Cohen (1974) afirma que os recursos semânticos são complementares no processo poético e quando ocorre a omissão dos recursos fônicos, em detrimento dos semânticos, tem-se a impressão de uma poesia desprovida de algumas

partes essenciais, o que o leva a frisar que “o verso” está “ligado ao som e ao sentido” (COHEN, 1974, p. 47).

Prosa e poesia, apesar de utilizarem o mesmo material, a língua, exigem leituras diferentes. Cohen (1974), numa diferenciação entre ambas, compara-as ao ato de andar e dançar, no qual a primeira tem o sentido direto, almejando um alvo à frente; a segunda, volta-se a si mesma, numa clara alusão à dança, ou seja, na prosa, em geral, a palavra tem a função de clareza, sem dificuldade de significação, ao passo que a poesia exige uma volta a si mesma, num sistema de círculo, desvendando suas múltiplas possibilidades.

Tomando a ligação do verso ao som e ao sentido, segundo Cohen (1974), intentaremos demonstrar que as letras de sambas, inseridas na obra de Lins, operam de maneira dependente/independente com a narrativa, complementando-a ou atuando como uma narrativa à parte, reforçando a diegese da consolidação do ritmo e outros aspectos culturais africanos e afro-brasileiro, bem como dos atores sociais envolvidos nesse processo.

No romance, a primeira letra de samba é inserida após a onomatopeia do som de um instrumento musical, tentando, através desse recurso linguístico, aproximar o som produzido pelos instrumentos de percussão e sua representação gráfica. Seguida a essa demarcação na quebra do ritmo de leitura, o samba evoca a valorização da boemia, compreendendo o ambiente e o estilo de vida do sambista:

*Bum bum paticumbum prugurundum*

*Nem tudo que se diz se faz/ Eu digo e serei capaz/ De não resistir/ Nem é bom falar/ Se a orgia se acabar/ (Tu, falas muito, meu bem/ E precisas deixar/ Tu falas muito, meu bem/ E precisas deixar/ Senão eu acabo/ Dando pra gritar na rua/ Eu quero uma mulher bem nua)/ Mas dessa vida/ Não há quem me faça deixar/ Por falares tanto/ A polícia quer saber/ Se eu dou meu dinheiro todo a você/ Até que enfim/ Eu agora estou descansado/ Até que enfim/ Eu agora estou descansado/ Ela deu o fora/ Foi morar lá na favela/ E eu não quero saber mais dela (LINS, 2012, p. 63).*

A orgia, nesse sentido, perpassa a relação sexual de Brancura com as mulheres a qual cafetina, podendo ser tomada aqui, também, como a vida festiva sem as regras sociais que as condenavam. A música acima descrita é cantada por Silva diante da recusa de Brancura em integrar a roda de samba. A letra traz a tensão entre o Brancura casado, que tinha horário para chegar no trabalho, e o Brancura solteiro, boêmio (com todas suas implicações).

Dado o embate entre o antigo e novo estilo de vida de Brancura, a segunda letra vem à baila no momento em que, no trajeto para o trabalho, este decide parar no bar, beber cachaça e rever os amigos. O samba cantado é novo e o som é extraído de itens como “caixa de fósforos”, “garrafas de pinga ou na mesa” (LINS, 2012 p. 69). Importante relatar que Brancura adentra a roda de samba ao som de suas palmas e, na interação com os

amigos, transparece notícias de sua vida de casado e trabalhador, além de reclamações acerca da sogra. Silva interrompe a conversa e anuncia a Bastos que acabara de compor a segunda parte do samba que estavam cantando:

*Se você jurar/ Que me tem amor/ Eu posso me regenerar,/ Mas se é/ Para fingir, mulher,/ A orgia assim não vou deixar// Muito tenho sofrido/ Por minha lealdade/ Agora estou sabido/ Não vou atrás de amizade/ A minha vida é boa/ Não tenho em que pensar/ Por uma coisa à toa/ Não vou me regenerar/ Se você jurar/ Que me tem amor/ Eu posso me regenerar,/ Mas se é/ Para fingir, mulher,/ A orgia assim não vou deixar/ A mulher é um jogo// Difícil de acertar/ E o homem como um bobo/ Não se cansa de jogar/ O que eu posso fazer/ E se você jurar/ Arriscar e perder/ Ou desta vez então ganhar (LINS, 2012, p. 70).*

A valorização da boêmia, enquanto um estilo de vida adotado por um conjunto de pessoas, sambistas, malandros, prostitutas, entre outros, e o processo de composição coletiva do samba expressam o caráter coletivo na primeira e segunda letra de samba. A segunda, porém, além de referências à boêmia, também exalta o amor. O abandono da boêmia pelo eu-lírico só ocorre pelo amor verdadeiro, validado pelo juramento.

A terceira letra de samba aparece após Brancura, devido ao rompimento com Ivete, abandonar a casa e ir morar com Silva e Bide. Os amigos estão terminando de fabricar um instrumento de percussão para o aprimoramento do ritmo musical. Instantes depois, Brancura, em um momento de solidão, anuncia a feitura/composição de um samba:

*Deixa essa mulher chorar/ Deixa essa mulher chorar/ Pra pagar o que me fez/ Pra pagar o que me fez/ Zombou de quem soube amar, por querer/ Hoje toca tua vez de sofrer// Não te lamentos/ O mundo é mesmo assim/ Chora, que eu já chorei/ E tu zombastes de mim/ Amei e não venci/ Outro não amou, venceu/ Foi protegido da sorte/ Foi mais feliz do que eu/ Oi, deixa essa mulher chorar// (...) Estou bem feliz/ Não me fazes mais sofrer/ Agora sou eu quem diz/ Que não quero mais te ver/ Amar como eu te amei/ Era para enlouquecer/ Juro que nunca pensei/ Que pudesse te esquecer/ Oi, deixa essa mulher chorar (LINS, 2012, p. 80/81).*

Apesar da fabricação de instrumentos de percussão remeter aos primórdios do samba, a letra introduzida evidencia dois aspectos do processo de individualização: a composição e a tematização individual em detrimento do coletivo.

Sequencialmente, a narrativa discorre sobre o rompimento entre Valdirene e Sodré e o reatamento daquela com Brancura. Sodré metaforiza o elemento branco, extra cultura africana e afro-brasileira, de origem portuguesa, classe social mais elevada que a dos sambistas e que adentra o mundo do samba, e conseqüentemente, da malandragem. Sodré (1998) denomina esse fenômeno de tomada de posição cultural, quando sambistas brancos, como Noel Rosa e Mário Lago, por exemplo, mantinham alguns aspectos do gênero concernentes ao início do século XX. Na diegese, Sodré torna-se funcionário público como alguns dos principais nomes da geração de sambistas no início do século XX (SODRÉ, 1998). Concernente a letra da música, o *eu-lírico* assim se exprime:

*Arranjastes um novo amor, meu bem/ Eu fui um infeliz bem sei/ Mas ainda tenho fé/ Que hei de te ver chorar/ Quando souberes amar/ Como eu te amei/ (Tu não deves/ De ter tanta pretensão/ Olha que o tempo muda/ E a vida é uma ilusão/ Tu fazes pouco de mim/ Mas isto que bem me importa/ Fica sabendo meu bem/ Que o mundo dá muita volta./) Arranjei outra/ Que não troco por ninguém/ Já que tu me abandonaste/ Há males que vêm pra bem/ Hoje em dia sou feliz/ Sem a tua ingratidão/ Encontrei outro benzinho/ A quem dei meu coração (LINS, 2012, p. 123/124).*

A letra retrata o percurso adotado por Sodré, que casa com uma amiga após ser abandonado por Valdirene. O *eu-lírico* usa aforismos, sugerindo que a separação não foi tranquila, esperando que a amada seja trocada por outra pessoa e sofra por amor. Sodré, como parte da tomada de posição cultural, “tratou de comprar uma navalha, ternos, tamancos, mais tarde alugou uma casa no morro [...]” (LINS, 2012, p.111), adentra o estilo boêmio, quando se relaciona com Valdirene, e afasta-se dele, quando rompe com a amante.

Com foco no triângulo amoroso, vem à tona *Pelo Telefone*, o primeiro samba gravado em 1916, na casa de Tia Almeida, local frequentado por Valdirene e Brancura. Oriunda de composição coletiva na casa de Tia Ceata, *Pelo Telefone*, segundo Azevedo (2013), atesta a viabilidade comercial do gênero, fator importante na popularização do ritmo. A gravação do samba ao mesmo tempo que constata a viabilidade comercial do ritmo e a perda de alguns elementos da coletividade, também mantém os acontecimentos do dia a dia, crônica, como um dos aspectos de seus primórdios:

*O chefe da folia pelo telefone manda me avisar/ que com alegria não se questione para se brincar/ O chefe da folia pelo telefone manda me avisar/ que com alegria não se questione para se brincar/ Ai, ai, ai, deixa as mágoas para trás, ô rapaz/ Ai, ai, ai, fica triste se és capaz e verás/ Ai, ai, ai, deixa as mágoas para trás, ô rapaz... (LINS, 2012, p. 132).*

Donga, um dos compositores de *Pelo telefone*, afirma que a música nasceu em resposta a uma campanha jornalística contra a jogatina, cobrando intervenção policial para essa prática, o ocorrido que virou tema para o samba (SODRÉ, 1998).

Na obra, *Pelo Telefone* é cantado na casa de Tia Amélia, que ainda executa alguns ritmos precursores do samba: “Música de bater palmas, música de sapatear, música de miudinho, música de mão nas cadeiras, melodia de umbigada, ritmo de abraçadinho” (LINS, 2012, p. 132). Esses ritmos eram tocados nos fundos da casa, ao passo que na sala executavam-se os mais modernos, aceitáveis, o que Sodré (1998) denominou biombo cultural: “Na sala, a música continuava conforme a batucada lundu no terreiro” (LINS, 2012, p. 133). Assim, o espaço atua na convergência entre tradição e modernidade, como ressalta Tia Amélia: “\_ Canta um samba desses modernos aí de vocês” (LINS, 2012, p. 133).

Os novos espaços adentrados pelo samba pedem novos atores sociais ou a adequação dos atuais, assim como a letra de samba apresentada na reunião para a criação da primeira escola de Samba, a *Deixa Falar*, dissociando a figura do *eu-lírico* da malandragem:

*A malandragem eu vou deixar/ Eu não quero saber de orgia/ Mulher do meu bem-querer/ Esta vida não tem mais valia/ Mulher igual/ Para gente é uma beleza/ Não se olha a cara dela/ Porque isso é uma defesa/ Arranjei uma mulher/ Que me dá toda vantagem/ Vou virar almofadinha/ Vou deixar a malandragem/ Esses otário/ Que só sabe dar palpite/ Quando chega o carnaval/ A mulher lhe dá o suíte/ Você diz que é malandro/ Malandro você não é/ Malandro é Seu Abóbora/ Que manobra com as mulhé* (LINS, 2012, p. 194).

Se a troca do sistema político/econômico foi simbolizado pela troca da sobrecasaca pelo paletó, houve, também, uma tentativa de trocar o comportamento boêmio pela figura do sujeito trabalhador/assalariado, comportado. Legalmente, essa tentativa se materializa na criminalização do uso do violão, enquadrando seu portador no crime de vadiagem. Assim, um carnaval seguro, sem a importunação policial, perpassa, também, pela dissociação da figura do malandro. Caso não houvesse a mudança dos tipos sociais, malandros e prostitutas, para adentrar determinados espaços, entrava em cena a mediação de Tia Amélia, conferindo seguridade a esses espaços.

A criação de *Deixa Falar* almejava essa seguridade, amenizando as importunações policiais, já que a festa popular passava por um processo de europeização, marcado pela valoração de fantasias de origem estrangeiras, pierrôs e arlequins em detrimento das fantasias populares, de índios, por exemplo (SEVCENKO, 1983). A tentativa de europeizar os costumes perpassa o carnaval e adentra o cotidiano e outros hábitos, como na vestimenta, por exemplo, pautada em uma lei que tornava obrigatório o uso do paletó, medida que visava acabar com a “vergonha e à imundície injustificáveis dos em mangas-de-camisa e descalços nas ruas da cidade” (SEVCENKO, 1983, p.33). Se a troca de sobrecasaca por paletó de casemira atingia apenas a elite política/econômica, operando no poder aristocrático/burguês, a lei do paletó atingia a todos, pois exercia-se por medida legal.

No campo musical aparecem as gravações dos primeiros sambas, inclusive por cantores brancos, e é metaforizado na obra por Alves, cantor branco que, ao gravar as composições de Silva, exige que este não assine as composições. Desse contato, *Me faz carinho* aparece no romance:

Teu prazer é de me ver abandonado/ Ora, vai mulher, és obrigada a viver comigo/ Se eu fosse homem branco/ Ou por outra mulatinho/ Talvez eu tivesse sorte/ De gozar os teus carinhos/ A maré que enche vaza/ Deixa a praia descoberta/ Vai-se um amor e vem outro/ Nunca vi coisa tão certa/ Mulher, tu não me faz carinhos/ Oh! Meu bem, o teu orgulho/ um dia há de acabar/ Tudo com o tempo passa/ A sorte é Deus quem dá/ Vou-me embora, vou-me embora/ Como já disse que vou/ Eu aqui não sou querido/ Mas em minha terra eu sou... (LINS, 2012, p. 208/209).

Ao apresentar o projeto de *Deixa Falar*, Silva explica o ritmo que estava nascendo, assinalando a impossibilidade de um desfile ao som de ritmos antigos, como *Pelo Telefone*.

Evidencia-se, nesse ponto, duas marcações do processo de popularização do samba: a) o cantor branco como um dos elementos principais de difusão do samba; b) *Me faz carinho* como sinônimo de modernidade em relação ao samba *Pelo Telefone*: “– Não dá pra cantar, dançar e andar assim, entendeu? É muito mole, parece procissão. Olha a diferença: “Mulher me faz carinhos...” (LINS, 2012, p.208).

Em *Me faz carinho*, o eu-lírico relata abandono e quando menciona o preterimento do branco em relação ao negro, aciona um fenômeno presente no imaginário social brasileiro: a superioridade da raça branca em relação à negra. Literariamente, Antonio Candido em *De Cortiço a Cortiço*, constata esse preterimento asseverando que as personagens Bertoleza e Rita Baiana estão imbuídas desse imaginário nas escolhas dos parceiros amorosos, os portugueses João Romão e Jerônimo, respectivamente (CÂNDIDO, ano).

O acionamento dessas tensões, resulta do processo de pesquisa empreendido pelo autor para a criação do enredo. Na diegese, o narrador é o responsável por articular essas informações, pois, segundo Oscar Tacca (1983), ele é o “eixo do romance”, incumbido de “constituir” a “realidade do relato” (TACCA, 1983, p. 65), trabalhando no sentido de trazer à baila esses acontecimentos.

Desse modo, concluída a inserção de letras de sambas na obra, a diegese prossegue no desenrolar da trama amorosa entre Brancura, Valdirene e Sodrê, bem como os demais atores sociais de relevante importância. Concernente aos aspectos culturais, tem-se a consolidação de *Deixa falar* no carnaval de 1929, é o samba gozando de um abrandamento da repressão legalizada, a solidificação da Umbanda enquanto religião brasileira, entre outros.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tomando como objeto de análise a obra *Desde que o samba é samba* (2012), de Paulo Lins, empreendeu-se um percurso analítico procurando dar conta do samba no início do século XX. Além disso, os personagens envolvidos nesse processo, as mudanças e readequações pelas quais o gênero passou, bem como sua popularização, consolidação e a relação dispensada aos negros, mulatos e seus aspectos culturais e religiosos. Para tanto, lançou-se mão da análise da diegese e das letras de sambas inseridas na obra, tendo em consideração as músicas funcionarem como narrativas autônomas e complementar à diegese. Todavia, como não é intento, nem possível esgotar as possibilidades de discorrer sobre o assunto, espera-se que o trabalho contribua para possíveis corroborações, bem como a refutação sobre o tema.

## REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado & Danado do Samba: Um Estudo sobre o Discurso Popular**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- CANDIDO, Antonio. De Cortiço a Cortiço. In: **O Discurso e a Cidade**. São Paulo: Dua Cidades, 1993
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 11ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2010.
- COHEN, Jean. **Estrutura e linguagem poética**. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- FATUMBI, Pierre Verger. **Ewé: o uso das plantas na sociedade iorubá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LINS, Paulo. **Desde que o samba é samba**. São Paulo: Planeta, 2012.
- MOTT, Maria Lucia de Barros. **A mulher na luta contra a escravidão**. São Paulo: Contexto, 1988.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Perdida entre signos: Literatura, Arte e Mídias, hoje**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia**; traduzido pela Universidade da Bahia. 14ª ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura Como Missão**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SODRÉ, Muniz. **Samba o Dono do Corpo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. 2ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil, pag. 245. In: NOVAIS, Fernando A; SCHWARCZ, Lilia M. **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

# CAPÍTULO 21

## ARTISTAS DA REPRESENTAÇÃO JAPONESA E PREMIAÇÕES NA BIENAL DE SÃO PAULO ENTRE 1951 E 1963

Data de aceite: 26/04/2021

Data de submissão: 05/02/2021

**Celine Miyuki Hirose**

Universidade de São Paulo – Museu de Arte Contemporânea  
São Paulo – SP  
<http://lattes.cnpq.br/0615840911155040>

**RESUMO:** Este projeto se propôs a fazer o primeiro levantamento referente à participação de artistas da representação japonesa na Bienal de São Paulo entre 1951 e 1963, cujas obras foram incorporadas ao acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) como prêmios-aquisição ou prêmios regulamentares, e que mais tarde foram transferidas ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP). Foram 9 obras no total, sendo elas: 3 gravuras de Shikō Munakata (premiadas na 3ª Bienal de São Paulo, 1955), 5 gravuras de Yōzō Hamaguchi (premiadas na 4ª Bienal, 1957) e uma pintura de Minoru Kawabata (premiada na 5ª Bienal, 1959). Em vista disso, o estudo se aprofundou a partir da análise formal das obras, procurando compreender sua relação com o sistema de premiação da Bienal de São Paulo e a cena artística internacional dos anos 1950, baseando-se em fontes documentais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bienal de São Paulo, artistas japoneses, arte moderna.

### ARTISTS OF THE JAPANESE DELEGATION AND AWARDS AT THE SÃO PAULO BIENNIAL BETWEEN 1951 AND 1963

**ABSTRACT:** This project intended to make the first survey regarding the Japanese delegation at the São Paulo Biennial from 1951 to 1961, whose artworks were firstly incorporated into the collection of the Modern Art Museum of São Paulo by means of the acquisition prizes or the regular prizes. Later, they were transferred to the Contemporary Art Museum of São Paulo. Nine artworks were taken into consideration: 3 prints donated by Shiko Munakata at the III Biennial, 1955; 5 prints donated by Yozo Hamaguchi at the IV Biennial, 1957; one painting donated by Minoru Kawabata at the V Biennial, 1959. Seeing that, this research attempted to proceed through a formal analysis of the works, studying their relationship with the São Paulo Biennial award system and the international art scene in the 50's, making use of archival font.

**KEYWORDS:** São Paulo Biennial, Japanese artists, modern art.

### 1 | INTRODUÇÃO

No início da década de 1950, em meio à inauguração de instituições no Brasil comprometidas com a produção artística moderna, acontecia a primeira edição da Bienal de São Paulo (1951), realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP). O evento, que se espelhava na Bienal de Veneza

e buscava expandir o acervo do recém-criado MAM/SP possuía dois tipos de premiação: os prêmios regulamentares e os prêmios-aquisição.

Segundo Ana Gonçalves Magalhães:

O primeiro tipo de premiação era dado nas categorias de pintura, escultura e gravura, dividindo-se entre premiação estrangeira e premiação brasileira. Por meio dela, costumava-se celebrar o conjunto da obra do artista premiado, mas não estava previsto no regulamento que ele fosse doado ao antigo MAM, ainda que muitos artistas premiados tenham doado pelo menos uma obra ao Museu, nesses casos.

Partia-se de um sistema de mecenato, em que a direção do Museu convidava empresários, associações e colecionadores a contribuir com uma quantia em dinheiro para que se comprasse uma obra ou um conjunto de obras. Em alguns casos, eram os órgãos diplomáticos dos países participantes da Bienal que intermediavam tais aquisições ou as realizavam. Ao contrário da premiação regulamentar, os prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo tinham assim um sentido mais claro de permanência. (MAGALHÃES, 2018, p.24).

A Bienal de São Paulo, idealizada para colocar o Brasil em contato direto com a cena artística internacional, desde o primeiro evento recebeu artistas de diversas representações estrangeiras, dentre elas o Japão. A cada edição, a coleção do MAM/SP recebeu uma quantidade expressiva de obras por meio do sistema de prêmios-aquisição, tornando-se pouco a pouco um acervo com referências multiculturais. Sua coleção foi transferida à Universidade de São Paulo (USP), dando origem ao Museu de Arte Contemporânea (MAC/USP) em 1963. No período entre a 1ª Bienal de São Paulo e a fundação do MAC/USP, foram doadas ao todo 9 obras de artistas da representação japonesa para o acervo do MAM/SP por intermédio do sistema de premiação. São elas: três xilogravuras de Shiko Munakata doadas na 3ª edição da Bienal (1953), cinco gravuras de Yōzō Hamaguchi doadas na 4ª edição (1955) e uma pintura de Minoru Kawabata doada na 5ª edição (1957).

Esta pesquisa se propôs a realizar o primeiro estudo a respeito desse conjunto de obras. Na primeira parte, tratamos da análise formal das obras e dos aspectos biográficos de seus autores. Na segunda parte, foram abordadas a delegação japonesa e as premiações na Bienal de São Paulo.

O presente trabalho se insere no projeto mais abrangente de pesquisa de Magalhães (2017), orientadora deste trabalho, no quadro do Projeto Temático “Coletar, Identificar, Processar, Difundir. O Ciclo Curatorial e a Produção do Conhecimento” (Processo no. 2017/07366-1), da pesquisa em torno do acervo de arte moderna do MAC/USP e sua articulação com a Bienal de São Paulo.

## 2 | OBJETIVOS

### 2.1 Objetivo geral

Esta pesquisa teve como objetivo geral analisar, partindo de um primeiro levantamento, os aspectos formais das obras de Shikō Munakata, Yōzō Hamaguchi e Minoru Kawabata – artistas da delegação japonesa – premiadas pela Bienal de São Paulo, as quais foram inicialmente incorporadas pelo MAM/SP, e que atualmente constituem parte do acervo do MAC/USP.

### 2.2 Objetivos específicos

Esta pesquisa teve como objetivos específicos:

- Descrever e caracterizar as obras desses artistas, discutindo seus aspectos formais e temáticas e contextos envolvidos;
- Compreender a biografia dos três artistas japoneses, avaliando a formação e a projeção deles fora do país de origem;
- Compreender como se deu a comunicação e as tratativas institucionais para viabilizar a participação dos artistas japoneses na Bienal de São Paulo;
- Identificar o envolvimento de órgãos de representação diplomática do Brasil e do Japão.

## 3 | METODOLOGIA

A análise formal das obras resultou de observações feitas em visitas ao MAC/USP. As considerações feitas sobre a cena artística na década de 1950 e sobre o que se entendia por arte moderna no Japão tiveram como referência os escritos de Mário Pedrosa, disponíveis na Biblioteca Lourival Gomes Machado do MAC/USP. O estudo das biografias dos artistas foi feito a partir de informações contidas em fichas da biblioteca do museu.

No Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo foi feito registro fotográfico de documentos (cartas, telegramas, fichas, recibos e certificados) que constatarem a comunicação e a cooperação entre o MAM/SP, a KBS e órgãos diplomáticos vinculados ao Japão, sobre os preparativos para a participação da delegação japonesa na Bienal. O levantamento dos artistas da delegação japonesa, dos regulamentos e dos prefácios escritos pelos comissários se deu a partir das versões digitalizadas dos catálogos da Bienal disponíveis no site da Fundação Bienal de São Paulo.

O Acervo Estadão – site no qual se disponibilizam jornais de época de O Estado de S. Paulo digitalizados – foi explorado no apontamento da repercussão dos artistas na década de 1950. Foram consideradas as menções dirigidas a Yōzō Hamaguchi, que complementaram a análise formal de suas obras.

As descrições das significações budistas nas obras de Munakata, tiveram como referência as explicações de Buswell Jr. e Lopez Jr. em *The Princeton Dictionary of Buddhism*. O catálogo *Shiko Munakata and the Disciples of Buddha* da Ronin Gallery foi uma importante fonte de informações para a série de doze gravuras de Munakata.

O texto *Activities and Discourses on International Cultural Relations in Modern Japan the making of KBS (Kokusai Bunka Shinkokai), 1934-53* de Atsushi Shibasaki proporcionou um entendimento maior sobre a KBS e seu funcionamento e seus propósitos na década de 1950.

## 4 | RESULTADOS

### 4.1 Análise das obras e dos artistas

#### 4.1.1 *Shikō Munakata (Aomori 1903 – Tóquio 1975)*

Nascido numa família de ferreiros, Shikō Munakata foi um célebre gravador em seu país e no exterior. Tendo o zen-budismo como base para sua filosofia de vida e poética artística, ele resgatou em seus trabalhos a origem budista da prática da xilogravura. Espelhando-se nos monges budistas do século XII que imprimiam como ato de devoção, ele colecionou vários *inbutsu*<sup>1</sup>, incorporando sua espiritualidade e valores formais no século XX, quando o vínculo espiritual entre os artistas de xilogravura e a obra já havia perecido.

During the Edo period (1603-1868), the woodblock print transitioned from a principally Buddhist practice to the popular artistic medium of Edo's middle class. Capturing the demimonde of Edo, ukiyo-e, or "pictures of the floating world," celebrated the urban, pleasure-driven spirit of the recently emerged middle class. Yet, the term ukiyo did not originate in the realm of worldly delights. The concept itself bears a Buddhist origin, referring to the transient and troubled nature of human life. The original concept consoled the Buddhist believer, assuring them that earthly struggles were fleeting and that they would find lasting peace in enlightenment. By the 17th century, the ephemerality of earthly pleasures replaced these somber connotations. (RONIN GALLERY, 2017, p. 11).

O artista perpassou importantes vertentes da gravura japonesa de sua época, como *sōsaku hanga* e *mingei*, o que contribuiu em sua projeção inicial enquanto gravador. De 1935 a 1953, ele foi membro júnior da *Kokugakai*, uma associação de *sōsaku hanga*. Em sua primeira exposição com a associação, seu trabalho recebeu elogios de Sōetsu Yanagi, fundador do movimento *mingei*. Entretanto, ele se manteve independente, criando um trabalho próprio.

---

1. Imagens de Buda do século XII repetidamente carimbadas como mantras em pequenos papéis.

The Sōsaku Hanga, or "Creative Print", movement arose from a central tenant: the artist must participate in every aspect of production. Artists shed the traditional delegation of artist, engraver, and printer, and explored each role themselves. Originally excluded from Japan's formal art world, Sōsaku Hanga nurtured its aesthetic and artists on the pages of magazines. Members adopted a more spontaneous, expressive attitude, heavily influenced by the artistic explorations of the European avant-garde movement. As the movement garnered new enthusiasm and foreign interest, tendencies shifted from the figural to the abstract. Founded by Sōetsu Yanagi in the 1920s, the Mingei or the "Folk Art" movement championed the beauty of Japanese craft and traditional arts. The movement distanced itself from the realm of fine art, celebrating the beauty inherent in handcraft, everyday objects. Turning to traditional materials and techniques, Mingei valued works of a personal nature. From baskets to kimono, wooden sculptures to prints, the movement spanned various mediums and styles. (RONIN GALLERY, 2017, p. 22).

No exterior, ele foi premiado em ocasiões como a Bienal Internacional de Desenho e Gravura de Lugano e a Bienal de Veneza. Munakata participou das três primeiras edições da Bienal de São Paulo, recebendo prêmio-aquisição em 1955, quando expôs as xilogravuras *Maudgalyāyana* (1939), *Upāli* (1939) e *Kātyāyana* (1939).

Essas obras de Munakata, que compõem esta pesquisa, são três das doze xilogravuras da série *Dois Bodhisattvas e Dez Grandes Discípulos de Sakya*<sup>2</sup>. Trata-se de retratos individuais de personalidades budistas mostradas de pé e por inteiro, que cobrem quase toda a extensão do papel. Essas figuras parecem vestir um mesmo manto preto<sup>3</sup> que cobre todo o corpo, com exceção dos ombros e peito direitos, que se mantém expostos. As dobras do tecido se revelam por fragmentos de áreas em branco.

Katyayāna, mestre dos fundamentos principais, é uma figura de autoridade e geralmente associada ao aprendizado. Sua figura se mostra em posição frontal. Seus olhos, entretanto, desviam para o lado, como quem evita contato visual. A maneira que suas mãos estão postas à frente do próprio corpo com as palmas à mostra, sugere que Katyayāna esteja discretamente recusando algo. O olhar e a boca descontente dão um ar de incerteza e desconfiança.

Mahākātyāyana. (P. Mahākaccāna; T. Katya'ibuchenpo; C. Mohejiazhanyan; J. Makakasen'en; K. Mahagajo'nyo'n 摩訶迦旃延). Also known as Kātyāyana (P. Kaccāna, Kaccāyana); Sanskrit name of one of the Buddha's chief disciples and an eminent arhat deemed foremost among the Buddha's disciples in his ability to elaborate on the Buddha's brief discourses. (BUSWELL JR.; LOPEZ JR., 2013, p. 498).

Maudgalyāyana se mostra de perfil, olhando fixamente para as próprias mãos. Seu semblante demonstra uma tensão e relutância. O confinamento de sua silhueta é pelas

---

2. Em 1945 quando Tóquio foi alvo de bombas incendiárias, suas gravuras e sua casa foram destruídas. Somente as matrizes dos dez discípulos, que estavam parcialmente enterradas em seu jardim para reforçar um abrigo improvisado, se mantiveram preservadas. Ele re-esculpiu as duas matrizes perdidas dos Bodhisattvas e as reuniu com as demais gravuras da série.

3. Possivelmente um *cīvara* (um tipo de manto monástico)

estreitas margens do papel acrescentam a impressão de aprisionamento em um conflito interno. Buswell Jr. e Lopez Jr. apontam que no sutra *Vimalakīrtinirdeśa* ele e *Katyayāna* são um dos poucos discípulos de *Sravaka* hesitantes em visitar *Vimalakīrti*. Nesses escritos, *Vimalakīrti* aprendeu todos os assuntos relativos à natureza da iluminação e da verdade budista. Ele o faz enquanto está deitado na cama, embora seja apenas uma artimanha para atrair uma audiência de visitantes preocupados com sua saúde. Em vista disso, é possível que as expressões de incerteza e recusa de *Maudgalyāyana* e *Katyayāna* se refiram a essa passagem budista.

Mahāmaudgalyāyana. (P. Mahāmoggallāna; T. Mo'u'galgyibuchenpo; C. Mohemujianlian/Mulian; J. Makamokkenren/Mokuren; K. Mahamokkollyon/Mongnyon 摩訶目犍連/目連). An eminent Arhat and one of the two chief disciples of the Buddha, often depicted together with his friend Śāriputra flanking the Buddha. Mahāmaudgalyāyana was considered supreme among the Buddha's disciples in supranormal powers (rddhi). (BUSWELL JR.; LOPEZ JR., 2013, p. 498).

*Upāli* se mostra olhando para cima com o cenho franzido. Há uma intenção de súplica implícita no gesto de suas mãos erguidas. Segundo relatos de *Pāli*, *Upāli* trabalhava como barbeiro na cidade de *Kapilavatthu*, governada pelos príncipes *Sākiya*. *Upāli* acompanhou *Anuruddha* e seus primos quando eles decidiram renunciar ao mundo e receber a ordenação do Buda no bosque de *Anupiyā*. Eles entregaram-lhe todas as roupas e ornamentos em preparação, mas *Upāli* recusou o presente, pedindo, em vez disso, a permissão de fazer a ordenação com eles. Logo, há como pensar que a obra seja uma alusão a esse episódio.

*Upāli*. (T. Nye bar 'khor; C. Youboli; J. Upari; K. Ubari 優波離). Sanskrit and Pāli proper name of an arhat who was foremost among the Buddha's disciples in his knowledge of the monastic code of discipline (*Vinaya*). (BUSWELL JR.; LOPEZ JR., 2013, p. 939).

#### 4.1.2 *Yōzō Hamaguchi (Wakayama 1909 – Tóquio 2000)*

*Yōzō Hamaguchi* iniciou a sua formação artística na Escola de Belas Artes de Tóquio em escultura. Antes de concluir os estudos ele partiu para a França, onde permaneceu por nove anos e teve um envolvimento maior com a pintura. Durante sua estadia, experimentou autonomamente pintura a óleo em seu quarto enquanto estudava na Academia Grand Chaumière em Paris, chegando a expor um de seus trabalhos no Salão de Outono em Paris. Ele passou a se dedicar à gravura em metal somente após retornar ao Japão, realizando sua primeira exposição individual de trabalhos feitos nessa técnica em 1951.

Em seu país, foi premiado na Bienal Internacional de Gravura de Tokyo, e no exterior, recebeu prêmios na Bienal Internacional de Desenho e Gravura de Lugano, na Bienal Internacional de Artes Gráficas da Iugoslávia e na Bienal Internacional de Gravuras de Cracóvia. Ele também chegou a se tornar membro do Salão de Outono em 1954 e a expor na Bienal de Veneza em 1960.

Hamaguchi participou da IV Bienal de São Paulo tornando-se o primeiro artista da delegação japonesa a ser contemplado com o prêmio regulamentar. No conjunto das obras, o artista dá um novo sentido à natureza-morta nos meios da maneira negra<sup>4</sup>. Se na tradição europeia, ela era um gênero próprio da pintura dedicado a uma descrição literal das cores, formas e texturas – com menções a alegorias dos efêmeros prazeres materiais da vida humana –, ele se utiliza da natureza-morta como base para a abstração e experimentação formal, como fez Giorgio Morandi (1890-1964), também premiado na 4ª Bienal de São Paulo.

Ousando, o júri terminou por consigná-lo a Giorgio Morandi, anteriormente premiado por suas gravuras. Essa premiação terminaria por contribuir para o merecido reconhecimento mundial de uma obra cujas feições clássicas, construída a partir de naturezas-mortas, exigiam um olhar mais atento, aparentemente distante do gosto pelas rupturas e pelos escândalos, tão próprios da arte moderna.

Esse mesmo apuro do olhar do júri iria contemplar as primorosas gravuras em mezzotinta de autoria de Yozo Hamaguchi. Sua maneira negra tornar-se-ia uma referência duradoura entre nossos gravadores. (FARIAS, 2001, p. 98).

Nas obras, há um jogo de equilíbrio de pesos e de recortes com retângulos de sombra. Elas tendem a uma visualidade de abstração e de sintetização dos elementos em formas geométricas. Os arranjos descansam sobre a mesa sob véus de cinza, atingindo uma atemporalidade e um isolamento total dos objetos. Não há brisa ou movimento no entorno deles que distraia o olhar.

Sempre se trata de enriquecimento, no veludo e na profundidade, na raspagem da madeira tocada, arranhada, despertada, quase pela carícia denteada do instrumento cortante manejado. Dir-se-ia, então, que Hamaguchi busca efeitos, mas não é aos efeitos que dirige sua persistente busca nas sondagens efetuadas com as goivas - há uma busca, de silêncio e contenção, uma evasão amarga para os pontos recônditos, mistério e solidão, desdobramentos da realidade em noturnos inaudíveis. (GRAVURAS, 1959, p. 9).

Em *Melancia* (1954), a fruteira, que se apoia sobre a margem inferior da imagem, tem valor escultórico. Sua haste é altiva e plana, e carrega um prato – cujo desenho da curvatura tem o rigor matemático de um compasso. As maçãs compõem a cena no entorno parecendo dançar sobre a mesa. Como contrapeso, a faca é posta na margem esquerda, trazendo equilíbrio para a composição.

*Solha* (1956) representa uma composição formada por uma jarra, um limão e uma solha<sup>5</sup> cortada em duas fatias – resumidas a duas elipses alongadas com uma das pontas

---

4. A técnica da maneira negra se consiste em três processos principais. Primeiro, a *berceau* é balançada em diversos ângulos e repetidas vezes até que toda a chapa de cobre fique áspera (os vários pequenos sulcos formados são o que armazenam a tinta e proporcionam o negro absoluto pela qual a maneira negra é conhecida). Em seguida, as regiões onde pretende-se que tenha uma tonalidade mais clara são alisadas com o raspador ou o brunidor. Por fim, tinta-se a superfície da chapa, transferindo a imagem para uma folha de papel umedecido ao passá-los por uma prensa.

5. Um tipo de peixe semelhante ao linguado, mas de menor tamanho.

saliente. O corpo da jarra é descrito em delicados relevos listrados. Assim como em *Peixe e Frutas*, o artista joga com a sobreposição de perspectivas. Enquanto a jarra e o limão estão representados como quem os vê de uma visão frontal, a solha está posta como quem a vê de cima.

Em *Peixe e Frutas* (1954), à frente estão um cacho de uvas e duas metades de pêra sobre uma fruteira. Ao fundo, vistos de cima, estão à mostra um peixe – resumido a um vulto losangular –, um prato e um jogo americano sobrepostos. A superfície de apoio desses elementos está sutilmente desalinhada à ortogonalidade das bordas da imagem. A fruteira que aparece na obra é a mesma em *Melancia*. O mesmo acontece com o prato e o jogo americano, que parecem repetir em *Solha*.

Em *Uvas* (1955), a sombra tem preenchimento total no ambiente – ela omite qualquer outro elemento que participe da cena ao fundo. Na obra, as uvas – cujos formatos se igualam a esferas perfeitas – se aglomeram na vasilha como uma grande espuma. O formato e a alvura da vasilha, envolta por uma atmosfera noturna, fazem-na parecer com uma meia-lua.

A ausência de luz em *Romã* (1957) alcança um grau absoluto. A atenção se volta para os delicados veios em branco que contornam o interior da fruta e destacam-na do seu entorno. O aspecto vítreo e os tons vivazes de magenta comuns às sementes de romãs, na obra, se encontram velados. Não há uma intenção de demonstrar seu frescor, mas de se fazer uma contemplação demorada e paciente na sua disposição, forma e volume.

#### 4.1.3 Minoru Kawabata (Tóquio 1911 – Tóquio 2001)

Filho de Shigeaki Kawabata e neto de Tamaki Kawabata – artistas de pintura japonesa (*nihonga*) – Minoru Kawabata inicia nesse ramo sua prática artística. Porém, passou a se dedicar à tinta à óleo durante sua formação na Escola de Belas Artes de Tóquio. O artista teve um envolvimento significativo com a arte no exterior, especialmente nos Estados Unidos, para onde viajou em 1958. Desde então ele manteve suas atividades centradas em Nova York, onde anualmente realizou exposições individuais. Ainda, participou de eventos como a Exposição Internacional Guggenheim e a XXXI Bienal de Veneza (1962).

A pintura ocidental (*seiyōga*) na época, significava principalmente pintura a óleo, em oposição aos meios japoneses tradicionais de tintas minerais aguadas. Na década de 1950, a arte moderna era concebida como ocidental, em contraposição com a arte tradicional japonesa. Mário Pedrosa explica em *Panorama da Pintura e Crônicas do Oriente e do Ocidente* que em reação à ocidentalização do país, parte dos artistas japoneses resistiram ao uso da tinta a óleo como um gesto de preservação da própria identidade cultural.

No Japão não há apenas, como aí e no Ocidente, o problema de “acadêmicos” e “modernos”, a querela fundamental que divide e anima o mundo das artes. Há, aqui, além do mais, o problema da arte tradicional japonesa em face da arte ocidental, que conta com uma poderosa corrente, sem falar no “modernismo” vis-à-vis e corrente tradicional. (PEDROSA, 198-, p. 38).

Na Europa, o academismo foi derrotado e expulso do campo da arte viva sob o signo das mais velhas tradições da arte europeia, a arte românica, o gótico, o bizantino, os primitivos italianos, espanhóis, franceses etc. Aqui, pelo contrário, a luta contra a tradição acadêmica não se fez em nome de uma arte antiga, mergulhada nas profundezas da história nacional. A “modernidade” foi importada desta vez, não mais de uma das mais antigas fontes nutrizes da cultura japonesa, isto é, China, mas de uma fonte inteiramente nova, logo “bárbara” relativamente à civilização do país. (PEDROSA, 198-, p. 52).

*Ritmo A* (1958) foi exposta em sua participação na 5ª Bienal de São Paulo, pela qual recebeu prêmio-aquisição. Há um paralelo entre a obra e a tradição da caligrafia na Ásia. Originária da China, ela se estabeleceu no Japão durante os períodos Asuka (552-646) e Nara (646-794). Desde então, as caligrafias japonesa e chinesa desenvolveram suas próprias particularidades. Na caligrafia, o pincel passa a ser uma extensão dos braços e até de todo o corpo do artista, revelando a essência de quem escreve – sua impulsividade, elegância, comedimentos e insubmissões. Pela natureza absorvente do próprio papel, o ato da pincelada na caligrafia é tão irrevogável quanto o afresco ocidental.

De imediato compreenderam as profundas afinidades existentes entre a velha arcaica oriental e as tendências mais interiores do esforço criador da arte moderna ocidental. Vários são os artistas japoneses representativos dessa tendência, e que na Bienal de São Paulo estavam presentes.

Notemos entre eles Minoru Kawabata, cujas formas entrecruzadas lembram ao mesmo tempo as engrenagens da técnica industrial e poderosos signos abstratos; (...). (PEDROSA, 198-, p. 21).

Consciente ou não dos pontos em comum entre os calígrafos asiáticos e o expressionistas abstratos norte-americanos, Kawabata explora nos meios da pintura a óleo o contrabalanço entre contenção e dinamismo, que também é presente na escrita. No capítulo *Da caligrafia ao plástico*, Pedrosa explica alguns aspectos do aprendizado da caligrafia:

Antes mesmo de ser utilizada na pintura, a pincelada, ou melhor, o jogo do punho com o pincel, é ensinada no aprendizado da escrita. Antes mesmo de ser utilizada na pintura, a pincelada, ou melhor, o jogo do punho com o pincel, é ensinada no aprendizado da escrita. (PEDROSA, 198-, p. 25)

Em *Ritmo A*, inúmeras riscas e manchas obstruem um plano de cor amarelo. O arraste do material pictórico transparece a gestualidade e o manejo do pincel. A recorrência da ortogonalidade e de traços sequenciados conferem cadência – à qual presumivelmente se refere o título da obra. Ainda que o olhar se perca diante da quantidade de sinais, os alicerces da composição da pintura se apoiam na diagonal descontínua em branco que parte do canto inferior direito e pende para a esquerda à medida que se alça.

Embora desprovida de significações da palavra escrita, a obra se aproxima da caligrafia em sua atenção ao traço e ao controle da tinta, transformando-se em signo

plástico. O material pictórico branco se mostra espesso e seco, com alguma diluição em óleo, aplicado em largos traçados. Já a tinta preta aparenta ter sido diluída em solvente e usada em mínimas quantidades, aplicada em sucessivas passagens até que se formassem manchas negras. Apesar do desnorteamento de informações, as marcas de escorrimento do arabesco em preto atestam o efeito da gravidade, o que induz à ideia de que a obra foi elaborada, não no chão – como fazia Jackson Pollock (1912-1956) –, mas em posição vertical, da maneira que se encontra exposta.

## 4.2 A delegação japonesa na Bienal de São Paulo

Em 16 de maio de 1951, Francisco Matarazzo Sobrinho – o então presidente do MAM/SP – enviou uma carta à KBS<sup>6</sup>, convidando-a para a 1ª Bienal de São Paulo. Até 1971, ela foi a instituição responsável pela delegação japonesa. Preparativos como a seleção dos artistas e o envio de documentos, prefácios para o catálogo e conhecimentos de embarque eram incumbidos a ela.

We are writing you at the suggestion of the Japanese Trade Bureau in São Paulo to inform you of the I Biennial Exhibition of the Museum of Modern Art of São Paulo, an international show of plastic arts which will be held in this city from October to December of this current year.

Since the Japanese modern art is almost unknown to the Brazilian public, we would be most grateful if your society would agree to send us, under the regulations of our Exhibition, a collection of some thirty canvases by modern Japanese painters to show them together with all the other works of famous artists or of new artists to appear in our Exhibition. (SOBRINHO, 1951).

O perfil geral dos artistas selecionados pela KBS eram aqueles com formação universitária em artes, vivência no exterior, ou histórico de participação em concursos de arte. Nos prefácios dos catálogos de diferentes anos da Bienal referentes à delegação japonesa, é recorrente a ideia de uma curadoria que apresentasse a confluência artística entre a tradição japonesa e as vertentes modernas do Ocidente. Os comissários em boa parte atuavam na crítica de arte, além de serem membros de alto cargo da KBS. Não foi constatado registros da vinda de artistas e comissários da delegação japonesa ao Brasil nas ocasiões da Bienal. Os órgãos de representação diplomática tiveram importante papel na mediação do transporte das obras a navio, cada qual se encarregava do porto mais próximo<sup>7</sup> de si.

---

6. A Sociedade para as Relações Culturais Internacionais (*Kokusai Bunka Shinkōkai* – KBS) foi a primeira instituição nacional para políticas externas culturais do Japão. Criada em 11 de abril de 1934, ela surgiu com o propósito de suprir a necessidade de difundir a cultura japonesa. Seus anos iniciais se deram em meio ao período entreguerras, quando o Japão criou diversas instituições culturais para relações internacionais que prevenissem seu isolacionismo total. Suas atividades se encerraram em 1972 com a criação da Fundação Japão (*Kokusai Kōryū Kikin*), que assumiu boa parte de suas funções.

7. As operações no porto de Santos ficavam no encargo do Consulado Geral do Japão; o porto do Rio de Janeiro, no encargo da Embaixada do Japão no Brasil; e os portos japoneses, no encargo da Embaixada do Brasil em Tóquio.

### 4.3 Premiações da Bienal de São Paulo

As premiações da Bienal de São Paulo, previstas na seção dos regulamentos dos catálogos, compreendiam dois tipos, os regulamentares e os de aquisição. Para os prêmios regulamentares, a partir da II Bienal de São Paulo, foram estabelecidas as categorias: melhor pintor nacional, melhor pintor estrangeiro, melhor escultor nacional, melhor escultor estrangeiro, melhor gravador nacional, melhor gravador estrangeiro, melhor desenhista nacional e melhor desenhista estrangeiro. Já os prêmios-aquisição se deram por um sistema de mecenato, passando as obras adquiridas aos domínios do MAM/SP. Embora não tenha sido possível identificar quais foram os critérios de avaliação dos júris de premiação, percebeu-se que as obras contempladas no geral tinham uma aproximação às vertentes de arte moderna na Europa.

## 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados desta pesquisa se centraram: na relação das gravuras de Munakata com o budismo; na nova abordagem de natureza-morta por Hamaguchi nos meios da maneira negra; na consonância entre a caligrafia a pintura gestual de Kawabata; e, por fim, a delegação japonesa e as premiações na Bienal de São Paulo na década de 1950.

Observa-se que o encontro dos artistas japoneses com a Bienal de São Paulo se originou do anseio de ambas as partes de estarem a par do panorama artístico internacional. Em maior ou menor grau, as obras se inclinam aos valores formais da arte ocidental moderna, sobre os quais os artistas japoneses dão uma nova expressão à própria sensibilidade e caráter.

## REFERÊNCIAS

BARKER, Elizabeth. The Printed Image in the West: Mezzotint. In: THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART: Heilbrunn Timeline of Art History. New York, 2000.

BUSWELL JR., Robert E.; LOPEZ JR., Donald S. **The Princeton Dictionary of Buddhism**. Course Book ed. Princeton University Press, 2013.

GRAVURAS de Yozo Hamaguchi. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p.9, 22 maio 1959.

HAMAGUCHI, Yozo. **Hamaguchi**: The master of mezzotint: retrospectiva. São Paulo: MASP, 1988.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Um outro acervo do MAC USP**: prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963. Catálogo de exposição. São Paulo: PRCEU/MAC USP, 2018.

MEAGHER, Jennifer. Food and Drink in European Painting, 1400-1800. In: THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART Heilbrunn Timeline of Art History. New York, 2000.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.** Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.** Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.** Catálogo geral. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1957.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.** Catálogo geral. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1959.

PAUL, Stella. Abstract Expressionism. In: THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART: Heilbrunn Timeline of Art History. New York, 2000.

PEDROSA, Mário. **Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV.** Organização: Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: EDUSP, 2000.

PEDROSA, Mário. **Panorama da Pintura e Crônicas do Oriente e do Ocidente.** Organização: Otília Beatriz Fiori Arantes. S.l.: S.N., 198-. Obras completas.

RONIN GALLERY. **Shiko Munakata and the Disciples of Buddha.** New York, 2017.

SHIBASAKI, Atsushi. Activities and Discourses on International Cultural Relations in Modern Japan the making of KBS (Kokusai Bunka Shinkokai), 1934-53. **Journal of Global Media Studies**, v. 8, p. 25-41, 2011.

SOBRINHO, Francisco Matarazzo. Carta para Kokusai Bunka Shinkōkai. 16 maio 1951.

## **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

Análise do Discurso 59, 72, 93, 109, 135, 136, 138, 146, 150, 155

Argumentação 66, 83, 84, 85, 86, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 104, 108, 109, 110, 131, 137, 140, 141, 146, 180

Artes 68, 70, 157, 163, 164, 165, 187, 203, 207, 210, 212, 217, 222, 237, 254, 257, 277, 279, 281

### C

Canto 2, 166, 203, 204, 207, 212, 213, 214, 225, 280

Consultoria Musical 252, 255

### D

Dialogismo 109, 123, 147, 150, 153

Discurso 2, 4, 5, 6, 17, 25, 58, 59, 60, 61, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 78, 84, 85, 86, 90, 93, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 104, 108, 109, 110, 113, 114, 116, 120, 122, 123, 124, 126, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 144, 145, 146, 150, 155, 166, 178, 180, 184, 186, 193, 205, 210, 211, 215, 218, 223, 241, 243, 249, 250, 271

### E

Estilos 81, 124, 157, 167, 170, 171, 186, 217, 218, 219, 220, 223, 226

### F

Formas de Tratamento 15, 16, 17, 18, 19, 24, 25

### G

Gêneros Textuais 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 120, 121, 284

### H

Histórias 42

### I

Ideologias 124, 132

### J

Jornais 5, 122, 123, 130, 131, 132, 133, 134, 274

### L

Letras 25, 44, 94, 95, 96, 109, 111, 121, 145, 165, 168, 170, 172, 187, 215, 217, 259, 260, 263, 266, 270, 271, 284

Língua de Herança 26, 27, 38, 39

Linguagem Oral 40, 44, 45, 46, 48, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 124

Língua Portuguesa 1, 13, 25, 26, 28, 33, 44, 58, 110, 215, 284

Linguística 17, 18, 26, 39, 41, 46, 47, 52, 58, 59, 62, 73, 109, 113, 114, 119, 120, 121, 134, 139, 284

## **M**

Multimodalidade 83, 84, 87, 94

Música 8, 9, 11, 148, 149, 152, 153, 154, 155, 157, 167, 170, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 187, 191, 198, 200, 201, 202, 203, 206, 207, 212, 214, 217, 218, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 233, 237, 239, 240, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 265, 266, 267, 268

## **P**

Performance 68, 112, 176, 177, 178, 179, 180, 184, 186, 187, 188, 202, 204, 220, 223, 227

Processo de Musicalização 252, 255

## **R**

Representação Japonesa 272, 273

## **S**

Samba 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271

Subjetividade 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 83, 139, 143, 146, 221

Sujeitos 58, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 68, 70, 71, 72, 75, 76, 79, 80, 91, 96, 125, 151, 161, 261

## **T**

Tempos Verbais 1, 7, 13, 142

## **V**

Viola 197, 203, 204, 205, 207, 212, 213, 214

# Linguística, Letras e Artes:

***Sujeitos, Histórias e Ideologias***

- 🌐 [www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)
- ✉ [contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)
- 📷 @atenaeditora
- 📘 [www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br)

2

 **Atena**  
Editora

Ano 2021

# Linguística, Letras e Artes:

*Sujeitos, Histórias e Ideologias*

- 🌐 [www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)
- ✉ [contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)
- 📷 @atenaeditora
- 📘 [www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br)

2

 **Atena**  
Editora

Ano 2021