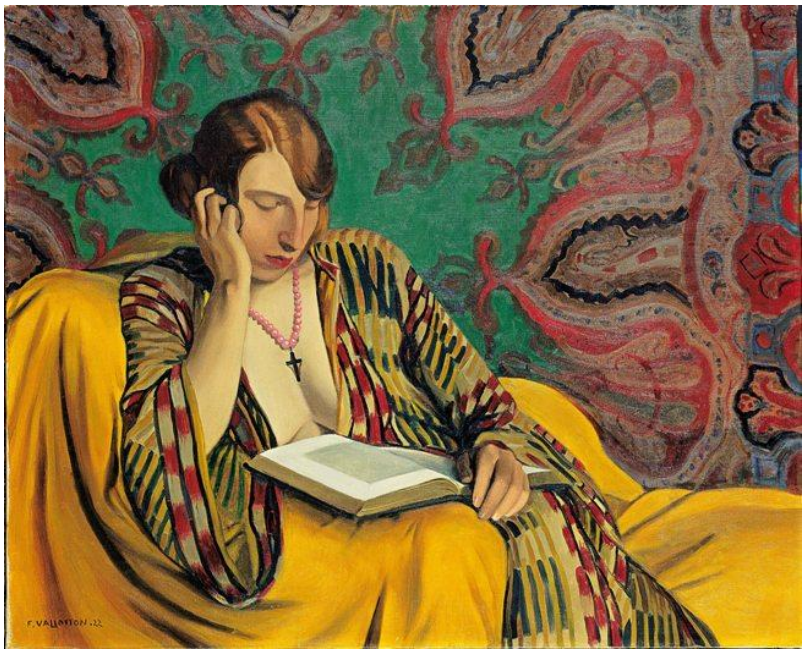
ANAIS DO VIII ENCONTRO TRICORDIANO DE LINGUÍSTICA E LITERATURA - ANO 2018



A leitora (Félix Edouard Vallotton)

Realização

Três Corações – Minas Gerais

ISSN: 2594-6536

Organização
Amanda Heiderich Marchon
Cleber Araújo Cabral

Comissão científica
Alexandre Marcelo Bueno (UNIFRAN)
Ana Lúcia de Campos de Almeida (UEL)
Ana Paula Teixeira Porto (URI)
Cilene Margarete Pereira (UNINCOR)
Glenda Cristina Valim de Melo (UNIRIO)
João Marcos Mateus Kogawa (UNIFESP)
Juliana Gervason (CES-JF)
Luana Teixeira Porto (URI)
Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR)
Maria Aparecida Nogueira (CES-JF)
Paulo Roberto de Almeida (UEL)
Renan Belmonte Mazzola (UNINCOR)
Rita de Cássia Silva Dionísio (UNIMONTES)
Thayse Figueira Guimarães (UNINCOR)
Vera Lucia Rodella Abriata (UNIFRAN)

Normatização
Amanda Heiderich Marchon
Cleber Araújo Cabral

Capa e Diagramação
Amanda Heiderich Marchon
Cleber Araújo Cabral

Realização
Programa de Mestrado em Letras – Universidade Vale do Rio Verde
Graduação em Letras – Universidade Vale do Rio Verde

Apoio
Universidade Vale do Rio Verde
Programa de Mestrado em Letras (UninCor)
Graduação em Letras (UninCor)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 8

REFERENCIAÇÃO: A CONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÃO DO OBJETO DE DISCURSO "TEMER" EM ARTIGOS DE OPINIÃO

Adriana Castro Barilo (UninCor – FCTE/PMTC) 9

A MEMÓRIA ENTRETECIDA EM *MUSEU DE TUDO*, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

André França Rocha Borba (UFF) 23

DISPUTA DE SENTIDOS SOBRE EMPODERAMENTO FEMININO EM VÍDEOS DE AVON E BOMBRIL

Barbara Faleiro Machado (UninCor/FAPEMIG) 34

O SAMBA COMO CRÔNICA DO COTIDIANO: A PRAÇA ONZE E OS COMPOSITORES DOS ANOS 1930

Beatriz Coelho Silva (CES-JF) 49

OS DESAFIOS ÉTICOS DA PRESERVAÇÃO DA CULTURA LITERÁRIA MILENAR INDIANA NA ERA DA CIBERCULTURA

Camile Carvalho Nascimento (UERJ) 63

"COMO SE FOSSE DA FAMÍLIA": A PERSONAGEM NEGRA EM *JOIAS DE FAMÍLIA*, DE ZULMIRA RIBEIRO TAVARES

Carine Paula de Andrade (UninCor – FCTE/PMTC) 75

MEMÓRIA, TRAUMA E ESCRITA EM *K, RELATO DE UMA BUSCA* DE BERNARDO KUCINSKI

Carlos Vinícius Teixeira Palhares (FCMMG)..... 87

MEMÓRIAS DE FAMÍLIA EM *POR PARTE DE PAI*, DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS

Fabíola Procópio Sarrapio (UninCor) 98

A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NAS CRÔNICAS DE *A BOCA NO MUNDO*, DE FERNANDO BONASSI

Flávia Luciano Santos (UninCor - FCTE/PMTC)..... 108

A VALORAÇÃO DA LÍNGUA DE SINAIS NA COMUNIDADE OUVINTE: UM RECORTE ANALÍTICO A PARTIR DO DISCURSO DE MÁRCIA, INTÉRPRETE DE LIBRAS

Gabriela Serenini Prado Santos Salgado (UninCor / Capes)..... 122

QUARTINHO DO FUNDO: A SOLIDÃO FINAL DE BIELA EM *UMA VIDA EM SEGREDO*

Gizeli Rezende dos Reis (UninCor - FCTE/PMTC) 134

INVOCANDO AS ENTIDADES: OS PONTOS CANTADOS NA UMBANDA – FUNÇÕES E SENTIDOS

Gracielle Rafaela Campos Baldiotti (UninCor - FCTE/PMTC) 146

A CANÇÃO DE PROTESTO DO *RAPPER* DJONGA

Ícaro de Oliveira Leite (UninCor / Capes) 158

O NOME AO QUAL ME CHAMO: O NOME E O LUGAR DA MULHER NEGRA NA SOCIEDADE EXCLUDENTE

Ivana Ferrante Rebello (UNIMONTES) 170

TEXTO E CONTEXTO NOS RECORTES DE CENAS DO DOCUMENTÁRIO *PRO DIA NASCER FELIZ*

Jane das Graças Nogueira Olivé (UninCor - FCTE/PMTC) 181

A CONSTRUÇÃO DO FEMININO NOS CONTOS DE *OLHOS D'ÁGUA*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Jocelane Fernanda Cruz (UninCor - FCTE/PMTC) 193

MEMÓRIA E FAMÍLIA: ARTICULAÇÕES POÉTICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Jorge Manoel Venâncio Martins (PPG PUC Minas) 205

FIGURAÇÕES DO FEMININO NAS CANÇÕES DE GILDO DE FREITAS

Juliana Felipetto da Silva (UninCor) 220

***COMISSÃO DAS LÁGRIMAS*, DE LOBO ANTUNES: ENTRE VIOLÊNCIAS, SILÊNCIOS E MEMÓRIAS**

Karol Sousa Bernardes (UFLA) 233

O DISCURSO PROTETIVO E A EFICÁCIA DA LEI MARIA DA PENHA

Lorraine Lima Portugal (Faculdade Cenecista de Varginha) 244

MEMÓRIAS DE TRÊS CORAÇÕES NAS CRÔNICAS DE VICTOR CUNHA

Maria Beatris do Nascimento Junqueira (UninCor - FCTE/PMTC) 258

A NECESSIDADE DE COMUNIDADE E O PAGANISMO COMO SOLUÇÃO: UMA ANÁLISE DA PEÇA *DANCING AT LUGHNASA* DE BRIAN FRIEL

Maria Isabel Rios de Carvalho Viana (CEFET-MG) 271

***A PRINCESA E A COSTUREIRA*: REFLEXÕES SOBRE A REPRESENTAÇÃO HOMOSSEXUAL NA LITERATURA INFANTOJUVENIL**

Marine Melo (UninCor / FCTE)

Terezinha Richartz (UninCor) 284

O TRÂNSITO ENTRE CULTURAS E IDIOSSINCRASIA AUTORAL EM *O BANQUETE DOS DEUSES*, DE DANIEL MUNDURUKU

Marisa Aparecida Schuchter (CES-JF) 296

"CANÇÃO-DUPLEX" EM CHICO BUARQUE: UMA ANÁLISE DE "CORDÃO" E "VALSINHA"

Moema Sarrapio Pereira (CEFET-MG) 307

ESTETIZAÇÃO DA MISÉRIA EM *QUARTO DE DESPEJO - DIÁRIO DE UMA FAVELADA* DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Nívea Maria dos Santos (CES-JF) 322

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO NA ESCRITURA DE JEAN GENET

Pedro Henrique Rodrigues da Silva (CEFET-MG) 333

GUEVARA: O DISCURSO DE UM LÍDER REVOLUCIONÁRIO

Rafael Rezende (UninCor / FCTE) 346

Renan Mazzola (UninCor) 346

A (RE)SIGNIFICAÇÃO DA FEARLESS GIRL EM WALL STREET

Rosana Cristina Gimael (UNICAMP) 359

O CORPO MARGINAL NA DRAMATURGIA DE PLÍNIO MARCOS

Sergio Manoel Rodrigues (UPM)..... 372

MODOS DE REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA: UMA CARTA, UM POEMA, UMA MÚSICA

Silvana Aparecida Pareça (CES-JF)..... 386

MULTILETRAMENTOS UM CONTEXTO EM TRÊS CORAÇÕES: A CRIANÇA - A FAMÍLIA - A ESCOLA

Silvani Kátia Nascimento Santos (UninCor - FCTE/PMTC) 398

SENTIDOS QUE EMANAM DA TRANSGENIA NO BRASIL

Simone Catarina Silva Archanjo (UNIVAS / PMTC) 409

FAMÍLIA E "VIOLÊNCIA SIMBÓLICA" EM *REUNIÃO DE FAMÍLIA*, DE LYA LUFT

Stephany Moure Porto (UninCor / Capes) 422

TEMAS E TONS DA CANÇÃO DE PAULINHO DA VIOLA: APONTAMENTOS INICIAIS

Sthanley Ogino Zaqueu (UninCor / FCTE)

Cilene Margarete Pereira (UninCor) 433

FIGURAÇÕES DO FEMININO EM CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Taciana Ribeiro Rios (UninCor / FCTE)

Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UninCor)..... 444

MEMÓRIA E TRADIÇÃO EM *UMA VIAGEM À ÍNDIA* DE GONÇALO M. TAVARES

Taciane Aparecida Couto (UFJF)..... 454

A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA E DOS VIOLENTADOS EM *É PROIBIDO COMER A GRAMA*, DE WANDER PIROLI

Thainara Cazelato Couto (UninCor / Capes)..... 466

O ITINERÁRIO PERCORRIDO POR MANUEL BANDEIRA

Vítor Hugo da Silva (PUC MINAS) 478

A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO ADOLESCENTE AUTOR DE ATO INFRACIONAL PELOS JORNAIS *ONLINE* MINEIROS

Viviane Ruiz Potma Gonçalves (UninCor - FCTE/PMTC)..... 491

APRESENTAÇÃO

O Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura é uma reunião científica anual realizada pelo Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), campus de Três Corações – MG. O evento foi criado em 2011, com o objetivo de fomentar a troca de experiências com pesquisadores de outras instituições de ensino superior e de centros de pesquisa de todo o país, sendo, portanto, um evento nacional.

Em sua oitava edição, o Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura – realizado nos dias 24, 25 e 26 de outubro na cidade de Três Corações/MG – contou com minicursos, oficinas, grupos de trabalho (GTs) e apresentação de comunicações de pesquisadores e estudantes de todo o país, além de lançamento de livros.

Estes Anais são compostos por comunicações selecionadas, por meio de avaliação de pares, das apresentadas nos grupos de trabalho (GTs) e nas mesas de discussão de projetos de pós-graduação, originárias de pesquisas desenvolvidas no âmbito dos estudos linguísticos e literários em trabalhos de graduação, mestrado e doutorado, refletindo questões de interesse da área de Letras.[1]

Os Organizadores

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

ISSN: 2594-6536

REFERENCIAÇÃO: A CONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÃO DO OBJETO DE DISCURSO "TEMER" EM ARTIGOS DE OPINIÃO

Adriana Castro Barilo (UninCor – FCTE/PMTC)

RESUMO: Partindo da definição de artigo de opinião (COSTA, 2009), este trabalho objetiva a apresentação de um esboço analítico sobre a forma como o objeto de discurso "Michel Temer" é categorizado e recategorizado em um artigo de opinião da revista *Carta Capital*. Apresentaremos, assim, uma discussão teórica de alguns pressupostos da Linguística Textual, tais como: referente, objeto de discurso e processos de referenciação, entre outros. Espera-se que esse trabalho possa contribuir com a pesquisa de mestrado, ainda em fase de desenvolvimento, cujo foco é analisar a construção do objeto de discurso supracitado em artigos de opinião que abordem o antes, durante e após o *impeachment* de Dilma Rousseff. Nesta análise em particular, espera-se verificar as diversas estratégias argumentativas que um articulista lança mão ao tecer sua escrita. Dentre os diversos elementos linguísticos que colaboram para a tessitura do texto, esta pesquisa interessa-se pelo processo de referenciação, onde lançaremos mãos das contribuições da LT, para analisarmos a construção de um referente ou objeto-de-discurso "Temer", em um gênero específico, o artigo de opinião.

Palavras-chaves: Categorização. Michel Temer. Artigo de opinião.

Tendo em vista a definição dada por Sérgio Roberto Costa para o gênero textual artigo de opinião (COSTA, 2009, p. 36), percebem-se determinadas estratégias argumentativas utilizadas na construção deste gênero textual. Visamos analisa-las tendo em vista as premissas oferecidas por Ingedore Koch (2003, 20015), Bentes e Rezende (2008), Gaspar (2006), Mondada e Dubois (2016), Travaglia (2008), para o entendimento do conceito de referente, objeto de discurso e referenciação, que contribuirão na análise específica dos artigos de opinião "Até tu, Temer", de autoria de Maurício Dias, e "Temer se revelou um político menor", de Roberto Amaral, colunistas da revista *CartaCapital*, em sua versão web (https://www.cartacapital.com.br). Esse trabalho é parte de uma análise maior, com vistas à obtenção do título de mestre em

Letras, cujo *corpus* é composto por mais artigos de opinião, trabalho ainda em construção e reorganização em função dos objetivos da dissertação de mestrado em andamento.

Conforme Sérgio Roberto Costa, um artigo de opinião pode ser definido da seguinte forma:

> [...] num jornal, numa revista ou num periódico, ou na TV e no webjornalismo, trata-se de um texto de opinião, chamado artigo de opinião, dissertativo ou expositivo que forma um corpo distinto na publicação, trazendo a interpretação do autor sobre um fato noticiado ou tema variado (político, cultural, científico, etc.). Ao contrário do editorial, que nunca vem assinado e traz sempre a opinião do jornal, da revista, etc. em que circula, o artigo geralmente vem assinado pelo articulista e não reflete necessariamente a opinião do órgão que o publica. A estrutura composicional desse tipo de texto varia bastante (não necessariamente terá uma estrutura canônica tradicionalmente ensinada na escola: Tese inicial na Introdução; Argumentação/Refutação no Desenvolvimento e Conclusão), mas sempre desenvolve, explícita ou implicitamente, uma opinião sobre o assunto, com um fecho conclusivo, a partir da exposição das ideias ou da argumentação/refutação construídas. Em suma, a partir de uma questão polêmica e num tom/estilo de convencimento, o articulista (jornalista ou pessoa entendida no tema) tem como objetivo apresentar seu ponto de vista sobre o assunto, usando o poder da argumentação, defendendo, exemplificando, justificando ou desqualificando posições. (Cf. COSTA, 2009, p. 36)

Partindo desta definição dada por Costa, verificamos que o artigo de opinião apresenta ou reflete uma posição assumida pelo autor do texto, que pode ou não

coincidir com a proposta do veículo de comunicação que o publica, acerca de um evento do tempo presente, geralmente de caráter polêmico. Dessa forma, o mesmo fato pode gerar um número infindo de posicionamentos diferentes, em função da posição assumida pelos seus autores no contexto em que o fato, alvo da análise ou exposição, acontece.

Dessa forma, verificamos que o tema do artigo de opinião parte de um fato que suscita reflexões mais aprofundadas, não se esgotando em si mesmo e fazendo emergir vozes dissonantes que convergem para o mesmo ponto focal. Nesse caso, há relativa subjetividade em sua produção, demarcadas pela autoridade e/ou conhecimento do caso oferecido pelo articulista, que impactam diretamente na linguagem utilizada e no texto produzido.

Na proposta de Schneuwly e Dolz (2004, citado por OLIVEIRA, 2017, p. 6),

> […] os gêneros podem ser agrupados em cinco categorias: da ordem do narrar, do relatar, do argumentar, do expor, do instruir ou prescrever. O gênero artigo de opinião pode ser enquadrado na categoria dos gêneros da ordem do argumentar, em virtude de suas características, a saber: gênero de uma extensão curta que apresenta julgamentos próximos a provisoriedade por ser produzido de forma concomitante ao momento em que os fatos estão em curso.

No gênero textual artigo de opinião, que se busca é a sustentação de uma opinião ou sua refutação, tomando uma posição, a partir do mirante de determinado autor. Nas palavras de Eliane Oliveira, esse gênero procura

> […] tratar de assuntos controversos, cuja abordagem polêmica do autor visa à promoção do debate sobre problemas que envolvem a sociedade, tais como problemas políticos, científicos, culturais, sociais etc. Sendo assim, o discurso argumentativo do artigo tem a finalidade de convencer ou

ISSN: 2594-6536

> persuadir o interlocutor, no sentido de que ele possa partilhar da opinião do locutor ou transformar sua visão sobre o assunto abordado. (OLIVEIRA, 2017, p. 6).

Verifica-se, a partir das posições assumidas pelos autores citados, que o gênero textual em questão, o artigo de opinião, possui forte influência do contexto social, histórico e político, no qual o autor se insere, tanto em sua produção, quanto para os possíveis efeitos de sentido que são buscados em seus leitores.

Nesse aspecto, Koch (2015, p. 14) destaca que a concepção de língua "como *representação do pensamento* corresponde a de *sujeito psicológico*, individual, dono de sua vontade e de suas ações". Para Koch, o sujeito seria visto como um *ego* que construiria uma representação mental e assim, desejaria que tal representação fosse "captada", compreendida pelo interlocutor. (Cf. KOCH, 2015, p. 14)

A autora ainda destaca que todo e qualquer comportamento individual repousa sobre a consideração do sistema, linguístico ou social, elencando três posições clássicas com relação ao sujeito:

1. O predomínio, ou exclusividade, da consciência individual no uso da linguagem;

2. O assujeitamento;

3. A concepção da língua como lugar de interação.

No caso 1, o enunciador é responsável pelo sentido. Os indivíduos usam a língua como instrumento, utilizando-os como se não houvesse história. Segundo a autora, seria "o sujeito cartesiano, sujeito de consciência, dono de sua vontade e de suas palavras. Interpretar, portanto seria a descobrir a intenção do falante" (Cf. KOCH, 2015, p. 14).

No caso 2, (cf. KOCH, 2015, p. 15) cita Possenti (1993) para referir-se ao assujeitamento: segundo ele, o falante seria, na verdade, um sujeito anônimo, repetidor. Ele possui a ilusão "de ser a origem de seu enunciado, ilusão necessária, de que a ideologia lança mão para fazê-lo pensar que é livre para fazer e dizer o que deseja".

No caso 3, a autora destaca a concepção de língua como *lugar de interação*, o sujeito corresponderia à entidade psicossocial, destacando que "o *caráter ativo* dos sujeitos na produção mesma do social e da interação e defendendo a posição de que os

sujeitos (re)produzem o social na medida em que participam ativamente da definição na qual se acham engajados". (KOCH, 2015, p.16).

Na definição de texto, Travaglia (2008, p. 67) afirma:

> O texto será entendido como uma unidade linguística concreta (perceptível pela visão ou audição), que é tomada pelos usuários da língua (falante, escritor/ouvinte, leitor), em uma situação de interação comunicativa específica, como uma unidade de sentido e como preenchendo uma função comunicativa reconhecível e reconhecida, independentemente da sua extensão (Koch e Travaglia, 1989: 8 e 9). Dessa forma, o texto será o resultado, o produto concreto da atividade comunicativa que se faz seguindo regras e princípios discursivos sócio-historicamente estabelecidos que tem de ser considerados. (TRAVAGLIA, 2008, p. 67).

O autor destaca ainda que o sentido advém da intenção comunicativa e, sendo assim, com a função dos elementos linguísticos, definindo-se função como o papel linguístico-discursivo de uma marca formal, dado pela interpretação dos usuários da língua, sendo como o papel de certa forma linguística na constituição e funcionamento discursivo de um determinado texto para o cumprimento de uma intenção comunicativa, de uma finalidade específica. Discutindo um pouco mais sobre os elementos dessa definição de discurso, Travaglia lembra que ao contrário do que era proposto pela segunda concepção de linguagem, o discurso deixa de ser uma simples transmissão de informações, ideias e sentimentos entre o emissor e o receptor.

No livro *[Re] discutir texto, gênero e discurso*, Bentes e Rezende destacam a dificuldade de se definir os conceitos de texto, dado tratar-se de um fenômeno com o qual lidamos cotidianamente, tornando-se assim, parte constitutiva, e até mesmo inalienável, de nossas vidas. As autoras empregam a palavra texto em referencia ao *texto verbal*, nas modalidades oral e escrita, denominam o texto como "fenômeno ainda cujas diversas manifestações nos são familiares e reconhecíveis, mas para o qual não

consta haver uma definição teórica que satisfaça concomitantemente a todos os campos de pesquisa que o abordam". (BENTES; REZENDE, 2008, p. 19). Segundo elas, a definição de texto passa pelo preceito saussuriano de que é o ponto de vista que constrói o objeto (Cf. SAUSSURRE, [1916] 2000, p. 15, citado por BENTES; REZENDE, 2008, p. 19).

Assim, partindo desta antiga afirmativa da perspectiva saussuriana, entende-se o quão atual ela se apresenta, quando miramos na leitura de artigos de opinião, onde partindo de construções devidamente elaboradas, exercem no leitor a influencia e os efeitos pretendidos.

Citando Beaugrande e Dressler (1981), as autoras postulam a textualidade como um princípio organizacional e comunicativo do texto. A consideração bastante relevante é que "a questão mais urgente é como os textos funcionam na interação humana", o "status de texto" só é alcançado mediante a satisfação de sete padrões para seu funcionamento, os padrões de textualidade: coesão, coerência, intencionalidade, informatividade, aceitabilidade, situacionalidade, intertextualidade. (Cf. BENTES e REZENDE, 2008, p. 19). Observa-se que os artigos de opinião possuem na maioria das vezes os tais padrões, por se tratarem de textos escritos por quem realmente domina as regras de escrita.

Koch se remete à Brandão (2001, p.12), retomando as colocações de Bakhtin (1979):

> [...] é um sujeito social, histórica e ideologicamente situado, que se constitui na interação com o outro. Eu sou na medida em que interajo com o outro. É o outro que dá a medida do que sou. A identidade se constrói nessa relação dinâmica com a alteridade.
>
> O texto encena, dramatiza essa relação. Nele, o sujeito divide seu espaço com o outro porque nenhum discurso provém de um sujeito adâmico que, num gesto inaugural, emerge a cada vez que fala/ escreve como fonte única do seu dizer. Segundo essa perspectiva, o conceito de subjetividade se desloca para um sujeito que se cinde porque o átomo, partícula de um corpo

ISSN: 2594-6536

> histórico-social no qual interage com outros discursos, de que se apossa ou diante dos quais se posiciona (ou é posicionado) para construir sua fala. (KOCH, 2015, p. 16-17).

Koch menciona a chegada de um equilíbrio entre a "socialização" e a produção do social, postulando-se assim a natureza cognitiva do social e de tudo o que poderia a ser visto como objetivo "exterior" aos sujeitos. (Cf. KOCH, 2015, p. 17).

> Vê-se, pois, que aquilo que o produtor do texto faz, como ele constitui e constrói o seu texto (que elementos linguísticos escolhe, as informações que seleciona e como os organiza no texto) depende não só da sua vontade, daquilo que pretende dizer, mas de uma série de elementos presentes na situação de interação que normalmente são chamados de condições de produção. Na definição de discurso dissemos que as condições de produção eram a exterioridade, o sujeito e as regularidades linguísticas. (TRAVAGLIA, 2008, p. 83).

Partindo das considerações relatadas até aqui, podemos relacioná-las aos objetivos dos articulistas em suas produções escritas, cujos assuntos partem sempre de fatos recentes, englobando acontecimentos sociais, políticos e consequentemente são repletos de posicionamentos, posicionamentos estes que se estabeleceram partindo de vivências e ideologias fortemente influenciadas através de suas interações sociais. Assim, vemos a importância da intenção comunicativa nos textos e contemplarmos a relação do discurso com os processos de significação, remetendo tais considerações aos artigos que serão analisados em seu contexto.

A definição de contexto é ampla e não possui um consenso entre os pesquisadores, dependendo do paradigma de pesquisa adotado. Conforme Koch (2015, p. 23), "as concepções de contexto variam consideravelmente não só no tempo, como de um autor a outro; e ocorre mesmo que um mesmo autor utilize o temo de maneira diferente, em vários momentos, sem disso se dar conta". Koch, amparada em Goodwin

e Duranti (1992, citado por Koch, 2015, p. 25), afirma que “a noção de contexto encerra uma justaposição fundamental de duas entidades: um evento focal e um campo de ação dentro do qual o evento se encontra inserido”.

Assim, são dois os pontos de partida para uma análise: “1. A perspectiva do(s) participante(s) cuja ação está sendo analisada […] 2. Como aquilo que um participante trata como contexto relevante é determinado pelas atividades específicas que estão sendo realizadas naquele momento”. (Cf. KOCH, 2015, p. 25).

Conforme a autora,

> O contexto, da forma como é hoje entendido no interior da Linguística Textual abrange, portanto, não só o cotexto, como a situação de interação imediata, a situação imediata (entorno sócio-político-cultural) e também o contexto sociocognitivo dos interlocutores que, na verdade, subsume os demais. Ele engloba todos os tipos de conhecimentos arquivados na memória dos actantes sociais, que necessitam ser mobilizados por ocasião do intercâmbio verbal […]: o conhecimento linguístico propriamente dito, o conhecimento enciclopédico, quer declarativo, quer episódico […], o conhecimento da situação comunicativa e de suas “regras” (situacionalidade), o conhecimento superestrutural (tipos textuais), o conhecimento estilístico (registros, variedades de língua e sua adequação às situações comunicativas), o conhecimento sobre os variados gêneros adequados às diversas práticas sociais, bem como o conhecimento de outros textos que permeiam nossa cultura (intertextualidade). (KOCH, 2015, p. 27)

Assim, toda atividade linguística seria composta por: enunciado, que seria elaborado com dada intenção, partindo de certas condições e com consequências advindas da realização do objetivo. (Cf. KOCH, 2001, p. 23).

Podemos entender nesta análise, pela perspectiva de Koch, o campo de ação como os eventos que resultaram no *impeachment* da então Presidente Dilma Rousseff, alçando o então vice-presidente, Michel Temer, à posição de presidente interino. Dentro desse campo de ação, o evento focal analisado nesse trabalho trata do texto "Até tu, Michel Temer", publicado na revista *Carta Capital*, em seis de novembro de 2015 e o texto publicado quatro dias depois, "Temer se revelou um político menor", da autoria de Roberto Amaral.

A autora destaca também a importância do locutor assegurar ao seu interlocutor as condições necessárias para que este reconheça a intenção, ou seja, a) a compreensão do objetivo da escrita, o que dependerá da formulação adequada do enunciado. b) o aceite, quando o interlocutor aceita realizar o objetivo pretendido, concordando em demonstrar sua reação ao comportamento destacado pelo locutor. Para isto, o mesmo deverá lançar mão de atividades linguístico-cognitivas tanto para obter a compreensão (repetir, parafrasear, exemplificar [...]), como também na intenção de obter a aceitação (fundamentar, justificar, "preparar o terreno", etc). (Cf. KOCH, 2001, p. 24-25).

Verifica-se, tanto no primeiro quanto no segundo artigo, um mesmo referencial temático, a saber, a carta de Michel Temer à então presidente em exercício Dilma Rousseff, enviada em 7 de dezembro de 2015, e seus possíveis impactos na presidência da república, dada sua veiculação de forma pública, a despeito da surpresa afirmada com tal divulgação, a partir da qual Maurício Dias relaciona Temer a Brutus, como um traidor, e Roberto Amaral deprecia sua atitude como político.

Alguns elementos se mostram importantes neste artigo de opinião: a interface virtual, na qual existe a possibilidade de inserção de *hiperlinks;*[2] as cores utilizadas – vermelho e preto em fundo branco, sendo vermelho utilizado para os títulos, *hiperlinks* e outros elementos em destaque, preto para o corpo do artigo e artigos relacionados.

No primeiro caso que é analisado neste trabalho, o título "Até tu, Temer?" remete ao episódio do assassinato a punhaladas do imperador romano Júlio César pelos senadores romanos, entre os quais estava seu filho adotivo Marcus Brutus. Ao

[2]A título de exemplo, até 14 de maio de 2018, o site *Carta Capital* contava com 1073 entradas (*tags*) para o termo "Michel Temer" como link para artigos, o que nos leva ao número de 1073 artigos com o referente "Michel Temer", seja em destaque, seja no contexto (Cf. https://goo.gl/zftZv8. Acesso em 14 mai 2018).

reconhecê-lo entre os assassinos, o Imperador teria dito "Até tu, Brutus, filho meu?",[3] que com o tempo adquiriu o sentido de surpresa diante de uma traição.

O subtítulo do artigo serve ao propósito de direcionar a interpretação da primeira metáfora. Nele consta que "o documento do PMDB intitulado 'Uma ponte para o futuro' é uma estocada traiçoeira contra Dilma", o termo *estocada* remete diretamente à proposta metafórica do título, apontando inclusive para o posicionamento do autor em relação ao evento que relata e opina.

Já no segundo artigo analisado, o título "Temer se revelou um político menor" possui a ênfase do verbo no pretérito perfeito. Conforme o Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras (BECHARA, 2011, p. 1127), "revelar" refere-se a

> 1. Levar ao conhecimento de um ou de muitos (algo ignorado, reservado ou sigiloso); divulgar, difundir, propagar [...]
> 2. Deixar ver, descobrir, desvelar [...]
> 3. Dar a conhecer (-se); mostrar (-se), manifestar (-se) [...]

Verifica-se, com isso, que a posição assumida pelo autor é do reconhecimento da imagem negativa do vice-presidente trazida à tona com a divulgação da carta. Assim sendo, para o autor, não que Temer surpreendesse pelo comportamento, embora a atitude tivesse sido surpreendente; já seria esperada, ou, nas palavras do autor, seria "revelada" em algum momento.

No subtítulo, verifica-se a confirmação da expectativa gerada pelo título: "A carta do vice é simbólica de um País que sente a falta de estadistas e está repleto de pulhas". A crítica não se trata unicamente a Michel Temer, mas de um grupo não nomeado, que o antecede e rodeia, no qual se identificam pulhas[4] e não estadistas. Reconhecendo, conforme o Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras (p. 542) que o conceito de estadista corresponde a "pessoa que governa; dirigente", o autor aponta para o descaso e desmantelamento do Estado conforme suas regras e estrutura, e

[3]Cf.https://www.terra.com.br/noticias/educacao/voce-sabia/de-onde-veio-a-expressao-ate-tu-brutus,f518d8aec67ea310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html. Acesso em 14 mai 2018.

[4] Conforme o Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras, "pulha" corresponde a "pessoa que não tem caráter; canalha; patife" (p. 1045); por sua vez, "canalha" remete a "grupo de pessoas desprezíveis" (p. 257)

a permanência de personagens que não correspondem aos valores esperados para os governantes. Tudo isso ainda, aponta para o fato que, ao "revelar-se", Temer traz à luz pelo seu comportamento um efeito já visto e sentido, mas não aparente, de ausência de suporte ou de uma estrutura segura para a nação.

O autor do primeiro artigo de opinião analisado neste trabalho, Mauricio Dias, possui longa trajetória na revista como colunista, o que pode ser comprovado pelo número de artigos ligados ao seu nome: até o dia 14 de maio de 2018, o autor contava com 386 artigos publicados na revista. Por sua vez, Roberto Amaral mantém sua coluna desde 2011, totalizando 225 artigos. Ambos demonstram relativa estabilidade e durabilidade como colunistas, o que gera a expectativa de reconhecimento de seus leitores.

O início do primeiro artigo de opinião que analisamos trata de retomar o título – "Até tu, Michel Temer" – e o subtítulo – "O documento do PMDB intitulado 'Uma ponte para o futuro' é uma estocada traiçoeira contra Dilma" dentro da contextualização com o evento da traição de Marcus Brutus a Julio Cesar:

> **Não só a punhalada nas costas é exemplo de traição**. Há outros recursos, também traiçoeiros, embora mais sutis, como o recente documento difundido pelo PMDB, de Norte a Sul do País, denominado "Uma ponte para o futuro", e chancelado por Michel Temer, presidente do partido, como proposta de "debate interno". O PMDB avisa que fala para dentro, mas fala mesmo é para fora. (grifo nosso) (DIAS, 2015)

Entendemos, na análise desse artigo, que o leitor precisará mobilizar conhecimentos prévios para compreender a metáfora que referencia Temer como Brutus, e na similaridade dos eventos que culminaram com a queda de Julio César, tal como a de Dilma, que ocorreria tempos depois da publicação desse artigo de opinião.

Por sua vez, no segundo artigo, "Temer se revelou um político menor", cujo subtítulo é "A carta do vice é simbólica de um País que sente a falta de estadistas e está

ISSN: 2594-6536

repleto de pulhas", o início do texto nos apresenta um elemento diferente desse gênero em específico, no suporte virtual:

> A **carta do vice-presidente da República** – pobre, patética, beirando a infantilidade – dá a justa medida do estado moral lastimável em que se encontra a política brasileira, apequenada, amesquinhada, aviltada e envilecida.
> Desnudando-se, o presidente do PMDB revela-se um político menor, como menores são seus companheiros da ópera bufa em que foi transformado, pela miséria da política, um dos momentos mais dramáticos de nossa História recente, tão vazia de estadistas e miseravelmente tão plena de pulhas. (AMARAL, 2015)

A seção em negrito da citação anterior corresponde a um hiperlink, que leva ao texto, dentro da mesma revista *CartaCapital*, intitulado "O governo sobrevive à carta de Temer?", de autoria da Redação da revista. Esse primeiro elemento de análise aponta para a perspectiva de leitura de ambos os textos, com o intuito de esclarecimento do posicionamento não apenas por parte do autor, mas também da revista *CartaCapital*, que partilham do mesmo posicionamento diante do evento.

Retomando o texto, verifica-se que a adjetivação feita no título e no subtítulo são novamente referenciadas, tomando a carta por testemunho do padrão assumido pela política brasileira: se a carta é referenciada como "pobre, patética, beirando a infantilidade", a política brasileira está "apequenada, amesquinhada, aviltada e envilecida"; o papel assumido por Temer, não só o revela como um político menor, conforme aponta o título, como também a quem o rodeia: "Desnudando-se, o presidente do PMDB revela-se um político menor, como menores são seus companheiros da ópera bufa em que foi transformado".

Pode-se concluir, portanto, com esta pesquisa, que partindo das teorias oferecidas foi possível verificar como o contexto se apresenta em dois artigos da revista *CartaCapital*, que dialogam com um mesmo evento: da carta do então vice-presidente

da república, Michel Temer, à então presidente, Dilma Rousseff. Tal análise se deu a partir de referenciais da linguística textual para o entendimento dos fatores de contextualização, entendendo que tais elementos não se encontram diretamente no texto, mas são fundamentais para que ele se faça compreensível em sua completude. As perspectivas dos autores citados foram de enorme relevância para a ampliação do olhar a respeito de texto, contexto, sujeito e discurso, levando-nos à compreensão desta referida completude.

Tal perspectiva se apresentou sob o cerceamento oferecido pelo gênero textual artigo de opinião, que, conforme os autores selecionados, apresenta-se como um texto de quem possui autoridade ou referência em determinado assunto, tendo por tema algo polêmico ou impactante na contemporaneidade de sua publicação. Entende-se, assim, que tais artigos abordam sobre os efeitos inferíveis da carta de Temer, que então não se apresentavam como um início do processo de *impeachment*. Nesse sentido, Temer é categorizado como "traidor" e "pulha"; no primeiro artigo analisado, a proposição da traição se dá pela anáfora indireta que aponta para a figura de Brutus quando do assassinato de Júlio Cesar; já no segundo artigo de opinião, aponta não apenas para Temer, mas para todo o elenco que o rodeava e o amparava em suas ações. Dessa forma, o autor categoriza não apenas Michel Temer, mas por inferência aqueles que, de uma forma ou de outra, também seriam qualificados como "estadistas".

Conforme as considerações de Koch, reitera-se a ideia de que a Linguística Textual abrange não apenas o cotexto, como também o entorno sócio-político-cultural.

Reconhecemos, entretanto, que lançamos mão de artigos de opinião de um mesmo veículo, neste momento, da revista *CartaCapital*. Consideramos assim, a importância de, a partir dos elementos contidos nessa análise, verificar como tais elementos contextuais se mostram em artigos de opinião de outra revista publicados no mesmo momento e em função do mesmo evento, como a revista *Veja*, cuja posição aparenta ser discordante das verificadas até então. Tal exercício será realizado em nossas futuras pesquisas ao longo da escrita da dissertação.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Roberto. Temer se revelou um político menor. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/politica/temer-se-revelou-um-politico-menor>. Acesso em 20 mai 2018.

BECHARA, Evanildo (org.). *Dicionário escolar da Academia Brasileira de Letras*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011. Verbetes selecionados.

BENTES, A. C; REZENDE, R. C. Texto: conceito, questões e fronteiras [com] textuais. In SIGNORINI, I. (org.). *[Re] Discutir texto, gênero e discurso*. São Paulo, Parábola Editorial, 2008.

GASPAR, N. R. Língua, Linguagem, Texto e Discurso. In: Navarro, P. (org) *Estudos do Texto e do Discurso* – Mapeando Conceitos e Métodos. São Carlo: Clara luz Editora, 2006, p. 45-63.

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais.* 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

DIAS, Mauricio. "Até tu, Michel Temer". Disponível em: <https://goo.gl/vDtcXg>. Acesso em 14 mai 2018.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Desvendando os segredos do texto.* 8 ed. São Paulo: Cortez, 2015

KOCH, I. V. A *inter-ação pela linguagem.* São Paulo: Cortez, 2003.

MONDADA, Lorenza e DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: Uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES, Bernadete Biasi; CIULLA, Alena (orgs.). *Referenciação.* São Paulo: Contexto, 2016. p.17-52.

OLIVEIRA, Eliane Feitoza. Progressão referencial: uma análise das estratégias de referenciação mobilizadas em artigos de opinião. *Recorte.* v. 14, n. 1 (janeiro-junho - 2017). Disponível em: <http://periodicos.UninCor.br/index.php/recorte/article/view/4034>. Acesso em 25 jun 2018.

TRAVAGLIA, L. C. O texto e o discurso. In: *Gramática e* interação: uma proposta para o ensino de gramática. São Paulo. Cortez, 2008, p. 67 – 98.

A MEMÓRIA ENTRETECIDA EM *MUSEU DE TUDO*, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

André França Rocha Borba (UFF)

RESUMO: *Museu de Tudo*, livro de João Cabral de Melo Neto publicado em 1975, apresenta uma contradição logo no título. Como aborda Secchin (2014), há um paradoxo entre a seletividade esperada de um museu e a variedade temática apresentada nos poemas. Dentre os assuntos, é possível perceber que há uma forte presença da memória e considerações sobre o tempo. Para Correia (2010), a memória se consolida enquanto um interesse do poeta a partir da década de 1970 e passa a permear os seus escritos. O século XX, justamente, é marcado pela emergência da memória como uma preocupação constante na produção artística e literária, como sugere Huyssen (2000). A contemporaneidade, nesta perspectiva, inaugura um novo regime de memória ao multiplicar os espaços de rememoração (BARBOSA, 2007). Como exemplo, podemos citar a literatura e o tom testemunhal que se verificou com mais ênfase após a Segunda Guerra Mundial e o seu lastro de genocídios e desastres (SELIGMANN-SILVA, 2003). Assim, nos interessa revisitar a poética de João Cabral a partir do novo fôlego proporcionado pela contemporaneidade e investigar como a memória se fabrica em Museu de Tudo não apenas como tema, mas como uma força que atravessa o livro.
Palavras-chaves: Memória. Poesia. João Cabral de Melo Neto.

Em entrevista publicada no jornal *O Globo*, em 9 de janeiro de 1999, o poeta João Cabral de Melo Neto afirmou que a sua atividade literária constitui um ofício. Por mais uma vez, o pernambucano demarcava que a sua composição poética não se tratava de um passatempo ou de pura imersão em sentimentos íntimos. Em contraste, seria uma prática que necessitava de esforço e lucidez. O autor reiterava, assim, o hábito de teorizar sobre si mesmo e contribuía para a consolidação da imagem de um engenheiro de versos.

Durante o contato com a bibliografia destinada ao estudo da obra cabralina, é comum nos depararmos com adjetivos que se repetem quando a pretensão é refletir

sobre a obra do autor: cerebral, cuidadoso, formalista e racional. A atenção à construção dos versos era tanta no seu processo criativo que é comum se ouvir histórias de que o autor valia de régua para medir e controlar o tamanho da composição manuscrita.

Os poemas de João Cabral não seriam, nesta perspectiva, fruto da inspiração, e sim do trabalho direto com o objeto, que leva em consideração, inclusive e a cada vez, o problema da escrita do poema e aspectos da visualidade, como aponta Nunes (1975):

> Considerando-se um racionalista total, que escreve de fora para dentro, com extrema dificuldade e sob a visão angustiante da folha em branco a preencher, embora o seu procedimento seja o de um artesão e a sua atitude a de um burocrata, João Cabral define-se como um visual – o Auguntier goethiano - que prefere a pintura à música. (NUNES, 1975, p. 17)

Lançado em 1975, *Museu de Tudo* é o décimo-quarto livro de João Cabral. Essa obra apresenta uma contradição logo no nome. Como aborda Secchin (2014), "é museu, com toda a implicação de hierarquia e seletividade que o substantivo contém; mas é de tudo, e o pronome indefinido desautoriza os recortes, a setorização..." (SECCHIN, 2014, p. 266). Assim, a variedade dos temas entra em choque com a ideia de seletividade que há quando se pensa em um museu. Dentre os assuntos, há uma repetição de poemas que traz a marca da memória e considerações sobre o tempo. O professor Éverton Correia atesta: "(...) é mais do que plausível que, ao entrar na casa dos cinquenta anos, o universo da memória aflorasse justamente no quadrante de livros que se constitui a partir da década de 1970" (CORREIA, 2010, p. 119).

O tema da memória, assim, passa a se manifestar com constância nos poemas e também nas pesquisas relacionadas aos escritos de Cabral. Por isso, de maneira ou de outra, este trabalho se entretece a partir de fios de outrora e de ditos que se resgatam hoje. No entanto, o interessante é justamente a (re)visita a *Museu de Tudo* a partir do novo fôlego proporcionado pela contemporaneidade e pelo problema da memória na cultura. Esse retorno, todavia, não significa interrogação de postulados, mas, sim, uma contribuição a estudos outros a partir desse novo local.

De acordo com Silviano Santiago (1982), uma das marcas de Cabral é a sua *despersonalização poética*, que deixaria falar as vozes da tradição. Nesse sentido, ao colocar no papel uma visão crítica e objetiva da realidade, uma neutralidade se destaca no lugar das paixões e perspectivas subjetivas. Para Santiago, entretanto, essa despersonalização entra em crise com a publicação de *A Escola das Facas* (1980), livro imediatamente posterior a *Museu de Tudo*.

No ensaio "As incertezas do sim", Santiago defende que há um movimento de desdogmatização por parte de Cabral. Há uma incerteza no trato com a realidade que surge para ganhar lugar no campo semântico do poeta. Nesse processo de desdogmatização, as fronteiras rigorosas de significado perdem a nitidez (SANTIAGO, 1982, p. 43). Tal movimento, no entanto, já é possível de ser encontrado em *Museu de Tudo*.

O poema "Num bar da Calle Sierpes, Sevilha" oferece uma oportunidade de investigação sobre a configuração da memória na escrita cabralina e, também, sobre o aparecimento de uma subjetividade enquanto mecanismo discursivo. Em uma análise primeira, podemos inferir que o texto poético resgata uma lembrança. Há a evocação de um sujeito que rememora um momento vivido em um bar de uma rua movimentada na Espanha. É possível verificar um gesto de personalização poética que se conforma desde a escolha dos verbos e pronomes como "vendo", "sei", "descubro", "me", "mim", mas que vai além. A primeira estrofe já deixa nítida uma expressão de subjetividade e uma interligação entre passado e presente, que se expressa, inclusive, mas não só, pela conjugação dos verbos: "Vendo tanto passar/ só não assisto o tempo/ No corredor tortuoso/ da rua é menos denso". Verificamos:

Num bar da Calle Sierpes, Sevilha

Vendo tanto passar
só não assisto o tempo.
No corredor tortuoso
da rua é menos denso.

Quanto mais faz passar

em todos os sentidos,
o tempo ou se distrai
ou se apaga, dormido.

Depois de não sei quanto
demorar-me em seu vácuo,
parece que o relógio
correu adiantado.

Porém que ele está certo
logo depois descubro:
o tempo o fez andar,
como fez andar tudo.

Não posso é me lembrar
em que foi consumido,
se nada em mim dormiu
e tanto passou, vivo.

É que a unificação
de todos os sentidos,
como o disco de Newton,
dá um branco de olvido?

Seja o que for, o tempo
aqui não é sentido:
nem há como captá-lo,
múltiplo que é e tão rico.

Dá-se a tantos sentidos
que nenhum o apanha,

na vária Calle Sierpes
de Sevilha da Espanha. (MELO NETO, 2009, p. 30)

Pode-se notar que no poema se estabelece uma relação entre sujeito, rua e tempo. Nessa perspectiva, vale resgatar a ideia do flâneur que, em um momento de consolidação do espaço público burguês, metamorfoseia a experiência difusa da rua moderna em realidade sensível. Neste caso, percebe-se que o tempo "menos denso", talvez mais diluído, mais ralo, atravessa a subjetividade projetada no poema. De maneira que, assim, recorremos a Florencia Garramuño que, a partir de anotações de Victor Fournel, estabelece a diferença entre o flâneur e o basbaque.

Enquanto o primeiro se caracteriza pela posse integral da individualidade, apesar de todas as trocas e assimilações que a experiência na cidade pode possibilitar, o segundo incorpora um sujeito cuja individualidade "se decompõe nos afetos que o atravessam" (GARRAMUÑO, 2009, p. 217). A análise aqui proposta sugere a aparição de um eu poético para além do engenheiro cartesiano, absoluto, matemático, que se constitui por meio de objetos. Percebemos que em *Museu de Tudo* há o semear de uma subjetividade incerta, que se funda em movimentos, e está fora de qualquer ideia de plenitude, um lugar entre o flâneur e o basbaque, que se tece a partir do fluxo do tempo.

A "incerteza do sim", em contraponto à "certeza do não" verificada por Santiago em *A Escola das Facas*, já se manifesta em "Num bar da Calle Sierpes, Sevilha". Na terceira estrofe, o sujeito poético vocaliza: "Depois de não sei quanto/ demorar-me em seu vácuo,/ parece que o relógio/ correu adiantado". Há, aqui, não apenas as marcas que admitem "não saber", "parecer", mas se estabelece uma construção de incertezas perante a própria categoria "tempo", de um sujeito que, numa rua movimentada, assume que há dimensões temporais incapturáveis.

De acordo com o sociólogo alemão Norbert Elias (1998), vigorou no mundo ocidental, passando por Descartes e Kant e mesmo depois deles, uma concepção de tempo que se constitui a partir de modalidades naturais. Tratar-se-ia de uma percepção inerente aos seres humanos. Elias, todavia, defende que esta categoria se entende por meio da aprendizagem e da experiência. A própria noção de fluência uniforme e

contínua só concretizou com o surgimento de relógios e calendários. Sem esses instrumentos, postula Elias, a experiência com o tempo seria outra.

Essas reflexões de Elias vão ao encontro de uma abordagem de tempo não substantivo, não mensurável, como nossos hábitos linguísticos e mecanismos reguladores tentam fazer parecer. As ideias de continuidade e unidirecionalidade estariam vinculadas a interesses sociopolíticos:

> A era utilizada hoje em dia, em caráter muito generalizado, conta os anos em função de sua posição anterior ou posterior ao "nascimento de Cristo". O desenvolvimento de tal escala de medida, aplicável a longas sequências temporais não recorrentes, só se tornou possível a partir do momento em que unidades sociais como os Estados ou as igrejas começaram a apresentar o caráter de um *continuum* evolutivo de grande amplitude. Alguns grupos, em geral grupos dirigentes, consideraram então que era necessário, para que essas instituições se mantivessem funcionando, alimentar a memória viva de sua continuidade, e fazê-lo de modo preciso e articulado (ELIAS, 1998, p. 48).

Na sequência, nos versos "Porém que ele está certo/ logo depois descubro:/ o tempo o fez andar,/ como fez andar tudo" o sujeito reconhece o seu tamanho perante a força temporal. Assim, o tempo faz andar, movimentar tudo. Trata-se de um sujeito que, notamos mais uma vez, se coloca em movimento, se insere em uma constituição de si não-essencializante.

No poema "O profissional da memória", Cabral continua suas reflexões sobre e com a memória. Aqui, além da relação de significados que o eu poético estabelece entre a mulher e a cidade, é possível identificar que há uma relação entre o poema e a constituição de um ato de lembrar que ora precisa de um mecanismo ativador, ora aflora de maneira involuntária. Os dois primeiros versos do poema expressam essa ideia de necessidade de criação de um mecanismo para rememorar:

Passeando presente dela
pelas ruas de Sevilha,
imaginou injetar-se
lembranças, como vacina,

para quando fosse dali
poder voltar a habitá-las,
uma e outras, e duplamente,
a mulher, ruas e praças.

Na sexta estrofe do poema, o esquecimento se torna uma das preocupações do poeta. Como postula Assmann (2011), o esquecimento é um elemento constitutivo da memória.

já não lembrava do que
se injetou em tal esquina,
que fonte o lembrava dela,
que gesto dela, qual rima.

Por fim, a memória se reapresenta sob um viés quase *proustiano*, no sentido de que há elementos que fazem com que ela irrompa. Estabelece-se, assim, uma relação a partir de objetos.

Mas o que perdeu de exato
de outra forma recupera
que hoje qualquer coisa de uma
traz da outra sua atmosfera.

Essas reflexões sobre memória e tempo atravessam todo o livro. Notamos que não se trata apenas do despontamento de um tema, mas de uma preocupação que

mobiliza a escrita do poeta. Trata-se de uma força que se constitui na escrita. No século XX, precisamente, a memória emerge como uma potência norteadora e uma preocupação constante na produção artística e literária. Como aponta o professor Márcio Seligmann-Silva (2003), tal marca tem como semente fundadora a Segunda Guerra Mundial e a sua herança de destruições.

> Podemos dizer que a Shoah desfez as últimas certezas quanto à existência de tais universais eternos. Dizer agora *L'espèce humaine* (título do livro-testemunho de Robert Antelme, de 1947) tem um significado nada dignificante. Conceitos iluministas – que estavam na base da historiografia –, como o de progresso e o de ascensão linear da história, também deixam de ter sentido. Em contrapartida, observou-se mais e mais a ascensão do registro da memória – que é fragmentário, calcado na experiência individual e da comunidade, no apego a locais simbólicos e não tem como meta a tradução integral do passado. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 65)

O autor alemão Andreas Huyssen (2000) também caracteriza os eventos ocorridos no século XX como fundamentais para a emergência da memória como uma preocupação cultural e política. Ele evidencia que, se nas primeiras décadas do século XX havia a predominância de um discurso que se voltava para o futuro – repercutindo, inclusive, no cinema, pinturas e na literatura –, os períodos recentes têm trazido os tempos de outrora como foco da produção cultural. Há um deslocamento dos interesses no futuro para o *passado presente*.

Huyssen destaca, ainda, que este foco perpassa as fronteiras dos países centrais e periféricos. A cultura da memória, disseminada pela indústria cultural, está presente, assim, em diversos contextos sociopolíticos:

> [...] as questões sobre memória e o esquecimento têm emergido como preocupações dominantes nos países pós-comunistas do

> leste europeu e da antiga União Soviética; elas permanecem como peças-chaves na política no Oriente Médio; dominam o discurso público na África do Sul pós-apartheid com a sua *Truth and Reconciliation Comission* ("Comissão da Verdade e Reconciliação") e são também onipresentes em Ruanda e na Nigéria; e determinam, em grau variado, o debate cultural e político em torno dos presos políticos desaparecidos e seus filhos nos países latino-americanos. (HUYSSEN, 2000, p. 15)

Podemos compreender que o alto grau de volatilidade que observamos na sociedade acaba produzindo uma necessidade de volta ao passado para reafirmar identidades. Isso se dá, em um mundo de mudanças constantes, com a retomada de mitos históricos e valorização de aspectos da ancestralidade, por exemplo.

> A contemporaneidade, nesta perspectiva, inaugura um novo regime de memória, multiplicando os espaços de rememoração, que – ainda que transitórios e incompletos – refletem o desejo de ancorar um mundo em crescente mobilidade e transformação e de compensar a perda de elementos mais sólidos e concretos que, antes, serviam de referência para os sujeitos. (BARBOSA, 2007, p. 41)

Neste cenário, surge a necessidade de se criar âncoras memoráveis (BARBOSA, 2007, p. 39), que seriam uma espécie de "santuários de memória". Este conceito se aproxima da ideia de lugar de memória, postulado por Pierre Nora, na coletânea *Os Lugares da Memória* (1984).

Essa perspectiva encontra resistência por parte do professor Danilo Santos Melo (2008), que argumenta que a contemporaneidade é caracterizada por processos de esvanecimento da memória. Para ele, o bombardeio de informações e a necessidade de consumo imediato criam nas pessoas a necessidade de um esquecimento constante,

configurando, assim uma memória volátil, já que os conteúdos captados logo perdem valor e devem ser substituídos por outros.

Melo recorre a Gabriel Tarde, fundador da sociologia da diferença, que postulava que a memória não se organizaria a partir da unidade e identidade, mas por meio da repetição que, para Tarde, seria concebida a partir de duas esferas: de um lado, a repetição-rotina, que garantiria um mínimo de ordem e sistematicidade ao mundo; de outro a repetição-variação, sem a qual a realidade seria sempre igual. Dessa forma, essas forças garantiriam a produção de uma rotina com uma parcela de novas combinações.

A aceleração característica do contemporâneo produz uma nova forma de relação entre essas repetições que dão base para a memória. Se antes havia um predomínio de imitações e repetições que garantiriam uma rotina, agora novos fluxos entram em cena. Agora o que se destaca é a própria variação. Esse movimento afastaria as pessoas do passado e do futuro. De um lado, há a perda de contato com um passado conhecido e, por outro, o futuro é incerto. Há um sentimento de não-retorno, a vida como um eterno consumo.

Em *Museu de Tudo*, Cabral semeia a construção de uma subjetividade incerta que ganha corpo no livro seguinte. Atrelado a esse sujeito, que foge de concepções absolutistas, o processo de escritura convoca a memória como uma força que se realiza no âmago das preocupações do poeta.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.

BARBOSA, Marialva Carlos. *Percursos do Olhar:* Comunicação, narrativa e memória. Niterói: Eduff, 2007.

CORREIA, Éverton Barbosa. História, memória e subjetividade em João Cabral. *Revista Signo* (UNISC. Online), v. 35, p. 117-134, 2010.

ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

GARRAMUÑO, Florencia. Poderes da afetividade: A destituição do sujeito e o seu potencial de resistência. *Revista Escritos* (Casa de Rui Barbosa). ano 3, n. 3, 2009, p. 215-228.

HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória:* Arquitetura, Monumentos, Mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MELO, Danilo Augusto Santos. Esquecimento e memória no contemporâneo: interlocuções entre Tarde e Nietzsche. In: BARRENECHEA, Miguel Angel (org). *As dobras da memória.* Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

MELO NETO, João Cabral de. *Museu de Tudo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

NUNES, Benedito. *Poetas modernos do Brasil*: João Cabral de Melo Neto. Petrópolis: Vozes, 1975.

SANTIAGO, Silviano. As Incertezas do Sim. In _____. *Vale quanto pesa:* ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 41-45.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral:* uma fala só lâmina. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In _____. *História Memória Literatura*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 59-8.8

DISPUTA DE SENTIDOS SOBRE EMPODERAMENTO FEMININO EM VÍDEOS DE AVON E BOMBRIL

Barbara Faleiro Machado (UninCor/FAPEMIG)[1]

RESUMO: Esta comunicação tem o objetivo de apresentar os sentidos distintos sobre empoderamento feminino mobilizados em vídeos publicitários das empresas Avon e Bombril, através dos recursos verbais e visuais, discutindo-o dentro do contexto multimodal. A pesquisa tem como *corpus* dois vídeos publicitários da Avon, estreados em junho e julho de 2017, e dois vídeos da Bombril, lançados em março de 2011 e agosto de 2015 – todos veiculados na televisão e na internet. Define-se, como o quadro teórico da Linguística, as teorias do Círculo de Bakhtin, em especial, a noção de signo ideológico, enunciado concreto e gêneros do discurso. A pesquisa se justifica devido à relevância da representação e diversidade femininas (feminilidades) e à urgência em se discutir e compreender o tema empoderamento feminino, constantemente explorado pela mídia. Busca-se confirmar a disputa de sentidos sobre empoderamento feminino, que tanto podem reforçar modelos sociais e estereótipos de gênero, assim como abrir para novas formas de identificação do feminino em nossa sociedade.

Palavras-chaves: Empoderamento Feminino. Signo Ideológico. Feminilidade. Círculo de Bakhtin. Vídeo Publicitário.

Introdução

O presente trabalho é parte da dissertação de mestrado em andamento desta autora e propõe uma discussão embasada nas proposições de Mikhail Bakhtin (2016 [1952-53]), José Luiz Fiorin (2000), Stuart Hall (2010), entre outros, para tratar, por meio da análise de discurso, a construção dos variados sentidos sobre o signo ideológico empoderamento feminino, gerados distintamente pelas empresas Avon e Bombril e individualmente em cada um dos quatro vídeos publicitários selecionados, apresentados pela linguagem verbo-visual, principal característica deste gênero discursivo

[1] Mestranda em Letras, bolsista FAPEMIG, vinculada à linha de pesquisa Discurso e Produção de Sentido, sob orientação da Prof. Dr. Renan Mazzola – Universidade Vale do Rio Verde – barbara.faleiro@gmail.com

(BAKHTIN, 2016 [1952-53], p. 16), inserido na esfera midiática/publicitária e, simultaneamente, também na esfera digital/hipermidiática, o que faz com que a natureza de seu enunciado seja abrangente às características de ambos os campos da atividade humana (BAKHTIN, 2016 [1952-53], p. 12).

Cada uma dessas esferas é dotada de discursos característicos e cada discurso possui um sistema de ordenação, uma combinação de elementos linguísticos específicos, uma construção determinada, segundo Fiorin (2000, p. 17-19), por dois elementos constituintes: a sintaxe discursiva, campo da manipulação consciente responsável por mecanismos e estruturas do discurso, sendo autônoma em relação às formações sociais; e, a semântica discursiva, campo das determinações ideológicas e inconscientes, que abarca os conteúdos investidos nos moldes sintáticos, dependendo mais dos fatores sociais e de hábitos de uma dada época – ideias e representações – que justificam e explicam "a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que ele mantém com os outros homens [que] é o que comumente se chama ideologia" (FIORIN, 2000, p. 28).

Cada ser humano, inserido em toda e qualquer sociedade, está imerso em comportamentos, pensamentos e ações ideológicas. Portanto, é importante compreender ideologia também como "uma 'visão de mundo', ou seja, o ponto de vista de uma classe social a respeito da realidade, a maneira como uma classe ordena, justifica e explica a ordem social" (FIORIN, 2000, p. 29) e que se encontra no objeto, no social, independente da consciência dos agentes sociais, constituída e constituinte da realidade. Tal como a ideologia, a cultura é uma estrutura viva e, como propõe Hall (2010), tem história e passado, assim como as identidades pessoais e sociais. Assim, concebe-se que toda formação social é dotada de inúmeras formações discursivas, e que cada formação discursiva corresponde a uma formação ideológica, embasada na visão de mundo de uma determinada classe social.

Hall (2010) entende que a cultura é um ponto crítico de ação e intervenção social, no qual as relações de poder são estabelecidas e potencialmente desestabilizadas. Como toda prática social tem uma dimensão cultural, o autor afirma que sempre há algo descentrado no meio da cultura, na linguagem, na textualidade, na significação.

Cada visão de mundo só existe se vinculada à linguagem, esta que materializa cada ideia e discurso, que surgem como representações ideológicas e expressões da vida real. Sendo o ser humano um ser social, alinhado a grupos sociais e limitado a relações e coerções sociais, prevalece a ideia de a consciência ser também social, determinada por fatores e condições do meio social em que o indivíduo está inserido, e formada pelo conjunto de discursos assimilados, interiorizados e reproduzidos pelo sujeito ao longo de sua vida. Além disso, considera-se que "as normas sociais impõem até que desejos são admissíveis e que desejos são inadmissíveis." (FIORIN, 2000, p. 36), o que valida o poder persuasivo da Publicidade.

Por esta razão, considerando o incalculável poder que a mídia detém sobre as pessoas (aqui espectador/consumidor/público-alvo), toma-se a Esfera Midiática, na qual se encontra a Publicidade, e a Esfera Digital/Hipermidiática, por meio da qual os vídeos são veiculados e, por isso, acabam por serem influenciados em sua linguagem e características dircursivas.

Esfera midiática e os vídeos publicitários

A Publicidade visa a venda de produtos/serviços, a adesão de ideias e a persuasão de um público-alvo. Dentro de sua rica gama de produtos, destaca-se o vídeo publicitário, identificado aqui como um gênero do discurso complexo ou secundário (sistema ideológico constituído, conforme explica Bakhtin (2016)), e seus recursos verbo-visuais como instrumentos de reprodução de ideologias e de relações de poder, capazes de influenciar e persuadir o público, determinando novos sentidos sobre os enunciados, devido às suas competências metafóricas, semióticas, híbridas e multimodais[2], que "contribuem para que o consumidor do texto compreenda aquilo que vê, com base nos discursos verbais e visuais colocados a sua disposição." (VIEIRA; SILVESTRE, 2015, p. 90).

Devido à evolução da mídia e das pesquisas midiáticas ao longo dos últimos dois séculos, o papel da mídia passa a ser questionado pois esse público começa a perceber que a "mídia definia, e não apenas reproduzia, a 'realidade' [...] Os meios de

[2] Segundo Inês Signorini no texto "Letramentos multi-hipermidiáticos e formação de professores de língua", de 2012 (p. 283), multimodal é uma linguagem dotada de recursos verbais, visuais e sonoros, concomitantes.

comunicação eram agentes de significação" (HALL, 2010, p. 291), recortando e representando a realidade para produzir sentidos, uma vez que "o mesmo discurso pode ser manifestado por diferentes textos e estes podem ser construídos com materiais de expressão diversos." (FIORIN, 2000, p. 38).

Assim, a mensagem de seus produtos passa a ser analisada em termos de estruturação ideológica e o poder social passa a ser pluralizado: "O poder aqui implicado é um poder ideológico: o poder de significar eventos de uma maneira particular. [...] A significação de eventos é parte daquilo pelo que se deve lutar, pois esse é o meio pelo qual o entendimento coletivo social é criado" (HALL, 2010, p. 298-299).

Tomando os vídeos publicitários como fonte de análise, destaca-se que, muito mais que um produto audiovisual, ele é dotado de elementos genéricos específicos: linguagem verbal e visual, imagem em movimento, elenco selecionado, cenografia, cenário, iluminação, figurino, maquiagem, penteado, música, efeitos sonoros, legenda, movimentos de câmera, cortes, etc. Tal constituição genérica o configura como enunciado acabado, com sentido concreto, onde o significado das palavras representadas refere uma determinada realidade concreta em condições igualmente reais de comunicação discursiva. (Cf. BAKHTIN, 2016 [1952-53], p. 50).

Assim, vários discursos podem aparecer repetidamente dentro da mesma proposição. Tendo como tema o empoderamento feminino, em quaisquer produtos de mídia escolhidos por uma empresa/agência publicitária, o conceito empregado por ela será apresentado de formas linguísticas distintas, mas também pode aparecer em concorrência a construções ideológicas de outros enunciadores. Por essa razão, optou-se pela busca do signo ideológico empoderamento feminino nos vídeos publicitários da Avon e da Bombril, por mobilizarem sentidos distintos.

Empoderamento feminino e femininilidades

A expressão polissêmica e complexa empoderamento é discutida por vários autores que veem, em comum, sua derivação do termo inglês *empowerment*. Tomamos aqui duas autoras que o trazem em sua compreensão como "o processo de ganhar liberdade e poder para fazer o que você quer ou controlar o que acontece com você [...]

dar poder ou capacitar [autonomia]" (BERTH, 2018, p. 19) e "obtenção, alargamento ou reforço de poder" (BAQUERO, 2012, p. 174), além de confirmar a concepção do verbo *empower* que se traduz como "dar poder ou habilidade a algo ou alguém" (BERTH, 2018, p. 18, grifos nossos).

Apesar de ter comumente sua aplicação vinculada à luta pelos direitos civis e aos movimentos emancipatórios das mulheres, dos negros, dos deficientes, dos LGBTQ+,[3] etc., o vocábulo empoderamento se trata de um neologismo brasileiro que ainda não possui uma correspondência definitiva nos dicionários – e o mesmo se dá com empoderamento feminino. Este fato proporciona, aqui, um campo livre para distintas construções de sentidos, visto que cada objeto a ser analisado pode trazer consigo valores e conceitos mobilizados de modos diversos e estruturados social, cultural, histórica e ideologicamente, tendo como base a variação ambiental do espaço e tempo onde o termo é aplicado e a forma como este é apresentado.

Atualmente, as articulações pelo empoderamento saem da instância do indivíduo e se focam cada vez mais na segregação e fortalecimento de grupos a favor de suas coletividades. Distanciando do que historicamente foi registrado por muitos pesquisadores, o conceito de empoderamento provê autonomia e capacidade de emancipação política e social. Logo, para pensar em empoderamento feminino, é necessário compreender o que compõe esse universo.

> A luta da mulher brasileira pela conquista do espaço a que tem direito, pela sua condição de pessoa humana insere-se no contexto da defesa dos direitos humanos básicos, que tem inspirado a cultura ocidental. Contra uma sociedade eivada de preconceitos machistas, herança do latifúndio colonial, a mulher integradora deve lutar pelo reconhecimento de sua dignidade como pessoa, que se traduz em igualdade de condições junto ao

[3] LGBTQ+ é a sigla (readequada) para abranger a amplidão das minorias de gênero e sexuais: gay, lésbica, bissexual, pansexual, assexual, intersexual, cisgênero, transgênero, gênero não binário/não conformidade de gênero/genderqueer, fluidez de gênero, neutralidade de gênero. O sinal + foi adicionado para identificações dentro do espectro de gênero e sexualidade ainda não descritas. (GOLD, 2018).

> homem no trabalho, no lazer, na família, no esporte, na vida política e nas relações sociais. (SILVA; PASSOS, 1990, p. 8).

O ensaio de Silva e Passos (1990) remonta que a realidade feminina, dentro da família e da sociedade, vem sendo edificada com um longo bombardeio ideológico, desde a mudança do status da comunidade primitiva matriarcal para patriarcal, o fortalecimento da inferioridade feminina advindo do pensamento filosófico da antiguidade, até os aconselhamentos bíblicos de submissão, subserviência, inferioridade e insignificância social, do Antigo e Novo Testamento.

Primariamente, a mulher não era simplesmente reprodutora e, devido "à sua condição criadora, fixadora e transmissora de hábitos culturais, da experiência coletiva acumulada pelo grupo" (SILVA; PASSOS, 1990, p. 58), pode-se creditar a ela o desenvolvimento da agricultura, a domesticação de animais, a fabricação de artefatos domésticos e de vestuário, e a perpetuação dos conhecimentos às novas gerações. Essa condição inicial de produtora do social as colocava em uma situação de igualdade e até superioridade em relação ao homem – o direito materno, o matriarcado – que só começou a mudar com o advento da propriedade privada sobre os rebanhos, terras e, enfim, a família e as mulheres – o patriarcado – reduzindo a definição social do papel feminino ao seu destino biológico e vocacional materno, sendo mantida em cativeiro, em homologia à escravidão, exercendo papel secundário, sentimentalizado, ambiguamente amante e mãe – rainha do lar.

Silva e Passos (1990) afirmam a evolução da mulher com uma visão da construção contínua do signo feminino no Brasil: "A mulher de hoje é ainda indefinida, com contradições dentro e fora dela mesma. Na família, como esposa, mãe e dona-de-casa; e na sociedade, como participante ativa do processo social. É uma mulher em busca de sua identidade" (p. 8), destoando-se da crença da fragilidade e da proteção do casamento, vendo o homem como adendo afetivo-social. "A história da humanidade está sendo reescrita e a figura da mulher resgatada" (p. 70), priorizando a si, a projetos pessoais, sucesso profissional e autorrealização acima da construção matrimonial e familiar, tendo em vista as "novas possibilidades de ser mulher, demolindo estereótipos,

desafiando o modelo de feminilidade hegemônica e, de certa forma, implodindo a dicotomia masculino–feminino.” (FABRÍCIO, 2004, p. 245).

Ainda que seja perceptível que sociedade, pesquisa científica e mídia venham discutindo sobre a mulher contemporânea, seu universo, atribuições e estereótipos, desvelando mitos, determinações culturais e preconcepções, Almeida (2007) detectou que o termo “dona-de-casa” prevalece como uma qualificação feminina e que carrega consigo a oposição entre dois papéis ditos antagônicos: o da mulher tradicional e o da mulher “moderna” (multitarefas, que exerce funções desvinculadas do ambiente doméstico). Nesse contexto, o empoderamento envolve um processo de conscientização que necessita da transformação do indivíduo para que este possa sair das amarras do pensamento ingênuo para uma consciência crítica e social dos próprios direitos individuais, caminhando, assim, para que haja a transformação da consciência coletiva.

Vale enfatizar que não existe uma só forma de classificar o que é mulher pois, como afirma Louro (2006), o gênero e a feminilidade não são essencialmente naturais, ambos são construídos, logo, não se define a mulher como isso ou aquilo, como a nova feminilidade do século XXI ou o “eterno feminino”; os sujeitos femininos são plurais, não-binários e múltiplos:

> Somos mulheres de muitas formas e jeitos, somos mulheres de diferentes raças, idades, classes, orientações sexuais; de diferentes culturas, religiões; talvez até seja possível dizer que somos mulheres de diferentes tempos, ainda que estejamos todas vivendo numa mesma época. Essas distintas posições supõem e constroem uma diversidade de destinos ou expectativas, restrições e interditos, possibilidades e projetos. As formas de enfrentamento ou os modos de subordinação a essas circunstâncias certamente são múltiplos. (LOURO, 2006, n.p.).

Em tempos de constantes debates sobre empoderamento, observa-se a presença recorrente e militante da diversidade de identidades de gêneros ecoando sobre temas como classes sociais e étnicas, sexualidades, idades, religiões, culturas e outras

pontualidades sociais. Assim, amplia-se o questionamento sobre as crescentes mudanças nas relações sociais que envolvem o gênero na sociedade e que repercutem nas atividades humanas – naturalmente, na mídia globalizada – criando novas representações femininas, ou feminilidades, que rompem com o patriarcado.

Por feminilidade entende-se a "qualidade ou caráter de mulher; atitude feminina; feminidade; o conjunto das mulheres; o sexo feminino" (HOUAISS, 2001, p. 1324), ou ainda, "as características e as qualidades atribuídas social e culturalmente às mulheres [...] designa a identidade sexual" (HIRATA *et al.*, 2009, p. 101-103).

Já empoderamento feminino pode significar: dar poder às mulheres para lutarem por suas histórias, independência, autonomia, autoestima, autoconfiança, igualdade de gêneros e identidades culturais, mas não apenas isso: "A identidade precisa ser compreendida quanto 'processo de resistência e de ruptura que permite que identidades coletivas se tornem sujeitos de sua própria história'. Dessa forma, a identidade, enquanto valor compartilhado, remete à ideia de coletividade". (SANTIAGO, 2016, p. 38). Assim, é importante compreender quais conceitos e valores sociais o elemento lexical empoderamento agrega à essa construção.

Corpus: vídeos publicitários de bombril e avon

Para construir o *corpus*, buscou-se marcas renomadas, com campanhas publicitárias de representatividade no Brasil, com o mesmo público-alvo – feminino, de faixa etária mista – com características distintas – produtos, tradição, setor de atuação – e não concorrentes, sendo elas: empresa de soluções de limpeza Bombril S/A e empresa de cosméticos Avon.

Assim, determinou-se como recorte para este trabalho, quatro vídeos publicitários que obtiveram visibilidade nacional em mídias populares, sendo os dois últimos lançamentos da Bombril (março de 2011 e agosto de 2015): "Mulheres Evoluídas – AME"[4] (Figura 1, veiculada em site próprio[5]), e "Toda Brasileira é uma Diva / Diva, devagar"[6] (Figura 2, veiculada primordialmente na televisão), tipicamente direcionadas para o público feminino doméstico; e dois dos mais recentes da Avon

[4] https://www.youtube.com/watch?v=-oeKdS_yYMU
[5] http://www.mulheresevoluídas.com.br
[6] https://www.youtube.com/watch?v=ftSYeutKdZU

(junho e julho de 2017): “#IssoEPraMim – Linha de Lingerie Avon Signature”[7] (Figura 3) e “Color Trend – #EAíTaPronta?”[8] (Figura 4), ambas executadas exclusivamente via internet, no site da empresa,[9] no canal de vídeos do YouTube[10] e nas redes sociais, voltadas para um amplo público feminino.

Figura 1

“Mulheres Evoluídas – AME”

Figura 2

“Toda Brasileira é uma Diva / Diva, devagar”

Figura 3

“#IssoEPraMim – Linha de Lingerie Avon Signature”

Figura 4

“Color Trend – #EAíTaPronta?”

[7] https://www.youtube.com/watch?v=B8HIHaP73E8
[8] https://www.youtube.com/watch?v=YDoZhwECjJ4
[9] http://www.avon.com.br/aavon
[10] https://www.youtube.com/user/AvonBR/featured

A seleção desse material se deu devido às empresas fazerem uso de vídeos publicitários em multimídia,[11] ou seja, todos os vídeos têm em comum o uso de recursos multimidiáticos – utilizam mídias integradas e/ou mobilizam duas ou mais mídias diferentes – e hipermidiáticos – exploram o universo hipertextual,[12] multimidiático, multimodal e multiplataforma,[13] e promovem a interatividade (um tipo de relação tecno-social; diálogo ou relação entre homem e máquina; característica eletrônico-digital, geralmente em tempo real).

Além disso, ambas empresas dispõem de seus vídeos no ciberespaço: ambiente virtual onde qualquer usuário é "consumidor, mas também produtor de informação, emissor. [...] uma megamáquina civilizacional de conexão generalizada." (LEMOS, 2002, p. 114-115).

Entendendo o *corpus*

Ao compreender que o empoderamento é um signo em constante disputa e que sua variação para empoderamento feminino vem ainda mais carregada de valores sociais e ideológicos, é possível compreender que o termo traz consigo uma imensa carga semântica.

No recorte dos quatro vídeos aqui selecionados, detectou-se elementos multimodais que direcionam o pensamento e a significação dos enunciados no tocante a questões sobre sexo, vaidade, posição social, profissional, competências, autoafirmação, autorreconhecimento, autonomia, dominação, liberdade, sororidade, entre outros conceitos carregados de valores sociais e significados associativos ao termo

[11] Multimídia é a integração de diferentes meios de comunicação e/ou a utilização de múltiplos recursos e linguagens para diversos fins: som, imagem, vídeo, texto, animação e demais produtos existentes ou que possam vir a existir. Ela está presente em CDs, DVDs, computadores, TVs interativas, videogames, dispositivos móveis (celular, tablet, notebook, etc) e se concretiza, em sua completude, na web (internet) por via da navegação infinita.

[12] Segundo Lucia Santaella em "O novo estatuto do texto nos ambientes de hipermídia", de 2008 (p. 47), hipertextual é uma linguagem construída por hipertextos, ou seja, "vínculos não-lineares entre fragmentos textuais associativos, interligados por conexões conceituais (campos), indicativas (chaves) ou por metáforas visuais (ícones)".

[13] Multiplataforma ou transmídia refere-se ao programa, produto ou serviço que funciona em várias plataformas (equipamentos), fazendo uso de diversos softwares e hardwares, tendo a narrativa alterada para cada ambiente. (FERNANDES; SANTOS; SANTANA, 2012, p. 19-20).

empoderamento, no sentido de conceder e tomar para si o poder, a regência e a autoridade de algo e/ou de si próprio. Observa-se as descrições:

<table>
<tr><td rowspan="7">BOMBRIL
(fundação: 1948 BRA)</td><td colspan="2">VÍDEO</td><td>DATA</td><td>TEMPO</td><td>AGÊNCIA</td></tr>
<tr><td>1</td><td>Mulheres Evoluídas – AME</td><td>Março/2011</td><td>0’53”</td><td>Agência DPZ</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="4">Surge em paralelo ao Marketing Digital. Sob a afirmação que “Bombril, os produtos que evoluíram com as mulheres”, a campanha divulga o site da Associação das Mulheres Evoluídas (AME) que oferece ferramentas para ajudar os homens a evoluírem. Dirigida a mulheres mais jovens, explora o humor ao satirizar os homens e enaltecer seus produtos.</td></tr>
<tr><td>TEXTO</td><td colspan="4">(BOMBRIL; AME; ASSOCIAÇÃO DAS MULHERES EVOLUÍDAS); Seja bem vinda; Amiga, você que é uma mulher evoluída; Fazer o seu homem evoluir também; Se toda linha Bombril evoluiu com a gente, por que seu homem não pode?; Você vai encontrar todas as ferramentas para atingir o seu objetivo; Adestramento do seu homem; (BOMBRIL, OS PRODUTOS QUE EVOLUÍRAM COM AS MULHERES); Acesse já: (www.mulheresevoluidas.com.br).</td></tr>
<tr><td colspan="2">VÍDEO</td><td>DATA</td><td>TEMPO</td><td>AGÊNCIA</td></tr>
<tr><td>2</td><td>Toda Brasileira é uma Diva / Diva, devagar</td><td>Agosto/2015</td><td>0’30”</td><td>Agência DPZ</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="4">Apresenta-se três artistas renomadas, sendo uma cantora popular e duas expoentes do humor nacional (as mesmas já figuraram na campanha AME), que afirmam que todas as brasileiras são divas, por exercerem várias jornadas e ainda brilharem o dia todo, enquanto satirizam os homens em relação ao trabalho doméstico, por estes não possuírem tais habilidades.</td></tr>
<tr><td>TEXTO</td><td colspan="4">(BOMBRIL); Eu concordo com a Ivete; A gente brilha muito; Meu amor, a gente arrasa: arrasa no trabalho, faz sucesso o dia todo e ainda deixa a casa brilhando; Toda brasileira é uma diva; Não dá nem pra comparar; Não, pra comparar dá; Isso!, Divou! (BOMBRIL, Os produtos que brilham como toda mulher.).</td></tr>
<tr><td rowspan="4">BOMBRI
VISÃO GERAL</td><td colspan="2">ELENCO</td><td colspan="2">FIGURINO</td><td>POSIÇÃO VALORATIVA</td></tr>
<tr><td colspan="2">Artistas/humoristas reconhecidas (TV e internet); cantora de carreira internacional e alta popularidade.</td><td colspan="2">Terno e gravata (like a boss) evoluindo para vestes exuberantes (sugestão de empoderamento e feminilidade).</td><td>Machismo x feminismo x empoderamento feminino (suavização do machismo e das regras do patriarcado).</td></tr>
<tr><td colspan="3">ENREDO</td><td colspan="2">DIRECIONAMENTO</td></tr>
<tr><td colspan="3">Sem enredo previsível (parte de um todo); anúncio em balcão, exposição óbvia dos produtos e fala diretamente com o consumidor (tradição; VT).</td><td colspan="2">Senhoras, mulheres casadas, solteiras, mães, donas de casa, autônomas independentes (dupla/tripla jornada; multitarefas).</td></tr>
</table>

Apesar da maioria dos estímulos verbais e visuais encontrados nos vídeos encaminharem a percepção para uma compreensão da mulher enquanto autoridade, dominadora e controladora, no subtexto prevalece a figura feminina de administradora do lar, da família e dos filhos. Todas as expressões destacadas sugerem a superioridade do sujeito feminino sobre o masculino; constrói-se um sentido recorrente de a mulher ter mais qualidades que o homem.

<table>
<tr><td rowspan="7">AVON
(fundação: 1886 EUA / 1958 BRA)</td><td colspan="2">VÍDEO</td><td>DATA</td><td>TEMPO</td><td>AGÊNCIA</td></tr>
<tr><td rowspan="2">1</td><td>#IssoEPraMim – Linha de Lingerie Avon Signature</td><td>Junho/2017</td><td>3’06”</td><td>Agência ToTTal Marketing</td></tr>
<tr><td colspan="4">Apresenta-se uma música produzida especificamente para a campanha e interpretada por Daniela Mercury, Pitty, Gaby Amarantos. Vê-se palavras de impacto e a hashtag que nomeia a campanha. Apresenta-se artistas e cantoras com distintas sexualidades e estilos, de representação pública feminina, expondo corpos (des)padronizados ou não.</td></tr>
<tr><td>TEXTO</td><td colspan="4">#ISSOÉPRAMIM; Minha pele; Minha roupa me diz; Expresso meu pensamento; Visto meu corpo pra mim mesma; Com o que sou; Visto a minha própria beleza, me visto de amor; Visto meu humor; O que visto é o que sou; Eu sou assim; Eu chego, e lanço, e faço meu corpo desfilar em qualquer lugar que eu vá; Meu coração; Que existe em mim; Meu corpo é tudo; Visto o poder que me faz sentir meu corpo; Eu rabisco sem pudores; Meu corpo é casa e eu declaro; Tomar posse; Acolhendo quem eu sou; Ocupo minha própria beleza; Meu corpo, meu planeta, meu império, meu prazer; Visto o que me celebra, o que me alegra, o que me festeja; Visto o que me empodera de mim mesma; Visto a roupa que me beija; (Avon Signature).</td></tr>
<tr><td colspan="2">VÍDEO</td><td>DATA</td><td>TEMPO</td><td>AGÊNCIA</td></tr>
<tr><td rowspan="2">2</td><td>Color Trend – #EAíTaPronta?</td><td>Julho/2017</td><td>1’22”</td><td>Agência Mutato/JWT</td></tr>
<tr><td colspan="4">São apresentadas mulheres que representam a diversidade do gênero feminino e a vaidade feminina em atividades rotineiras. As mulheres são focalizadas se preparando para sair, maquiando-se, andando pelas ruas, em paradas de ônibus, dentro de carros, em atividades corriqueiras e sempre felizes. Além disso, as tomadas ressaltam o conceito de sororidade.</td></tr>
<tr><td>AVON
(cont.)</td><td>TEXTO</td><td colspan="4">(AVON); “COLORTREND TÁ DE CARA NOVA”; Eu não puder; Minha pernas não puderem; “MAS UM MUNDO NOVO NÃO DEPENDE SÓ DA GENTE”; Meu corpo junto com meu samba; O meu anel de bamba entrego; Não deixe; Pra gente sambar; “QUANDO A GENTE SE UNE, O MUNDO SE TRANSFORMA”; #EAITAPRONTA?</td></tr>
<tr><td>A V O</td><td colspan="2">ELENCO</td><td colspan="2">FIGURINO</td><td>POSIÇÃO VALORATIVA</td></tr>
</table>

	Dançarinas e cantoras de estilos distintos; universo de figuras públicas e comuns com feminilidades diferentes.	Liberdade de regras/vestes para identificação/ conversão de público	Identificação e engajamento com empoderamento feminino (sugere feminismo; rompe estereótipos/padrões).
	ENREDO	**DIRECIONAMENTO**	
	Enredo com início-meio-fim; anúncio subentendido (filme publicitário), produtos em uso com destaque sutis e sem contato direto com o espectador (música completa, cortes e estilo característicos de videoclipe).	Diversidade do gênero feminino com sexualidades, estilos, corpos e idades indeterminadas, com vaidade estética e psicologicamente "resolvidas".	

A maioria dos versos trazem consigo uma força discursiva comum aos movimentos feministas. Tanto os estímulos verbais quanto os visuais retratam comportamentos, expressões corporais e faciais que correspondem aos mesmos desejos e demonstram a necessidade de liberdade de expressão, de espaço, de respeito e valorização (alheia e própria). Sugere-se o poder do sujeito feminino sobre si próprio; é recorrente o sentido que a mulher tem qualidades, desejos, necessidades, sentimentos e ações que são próprias do gênero feminino.

Considerações finais

Chega-se, enfim, à identificação dos possíveis sentidos sobre empoderamento feminino mobilizados em cada vídeo publicitário e à confirmação da hipótese que ambas empresas buscam por sentidos distintos, fundamentados em concepções individuais, embasadas social, cultural e ideologicamente. Fato notório é a contraditória representação de feminilidades presentes em todos os vídeos, ainda que se concentrem o amplo universo de perfis femininos.

O empoderamento feminino emerge nos vídeos de formas antagônicas. Na Bombril percebe-se a visão machista e a tradição patriarcal, limitando a figura feminina ao ambiente doméstico. Ao contrário, a Avon dá vida aos preceitos de um dos braços do movimento feminista, assim como do movimento LGBTQ+, ampliando então o discurso sobre força, necessidade, identidade, papel e valor almejados pelas diversas figuras femininas na sociedade, indiferente ao lugar de onde se vê as múltiplas feminilidades simbolizadas nos vídeos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, H. B. Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, SC, v. 15, n. 1, p. 193-215, jan./abr. 2007.

BAKHTIN, M. (1952-53). Os gêneros do discurso. In: _____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 11-69.

BAQUERO, R. V. A. Empoderamento: instrumento de emancipação social? – Uma discussão conceitual, *Revista Debates*, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 173-187, jan./abr. 2012.

BERTH, J. *O que é empoderamento?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

FABRÍCIO, B. F. Mulheres emocionalmente descontroladas: identidades generificadas na mídia contemporânea. *D.E.L.T.A.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 235-264, 2004.

FERNANDES, D. G.; SANTOS, R. F.; SANTANA, V. F. *Hábitos de consumo de música digital em multiplataformas*. 2012. 64 f. (Especialização em Marketing Digital) – FAE Centro Universitário, Curitiba, 2012.

FIORIN, J. L. *Linguagem e Ideologia.* 7. ed. São Paulo, SP: Editora Ática, 2000. 88 p.

GOLD, M. Sigla LGBTQ+ cresce para ecoar amplidão do espectro de gênero e sexo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 jun. 2018. Mundo, New York Times. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2018/06/sigla-lgbtq-cresce-para-ecoar-amplidao-do-espectro-de-genero-e-sexo.shtml>. Acesso em: 28 jun. 2018.

HALL, S. A redescoberta da Ideologia: o retorno do recalcado nos estudos midiáticos. In: RIBEIRO, A. G.; SACRAMENTO, I. (Orgs). *Mikhail Bakhtin:* linguagem, cultura e mídia. São Carlos, SP: Pedro e João Editores, 2010. p. 279-329.

HIRATA, H. *et al.* (orgs.). *Dicionário Crítico do Feminismo.* São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LEMOS, A. Aspectos da cibercultura: vida social nas redes telemáticas. IN: PRADO, J. L A. (org.). *Crítica das práticas midiáticas:* da sociedade de massa às ciberculturas. São Paulo: Hacker Editores, 2002. p. 111-129.

LOURO, G. L. Feminilidades na pós-modernidade. *LABRYS Estudos Feministas*, Brasília/Montréal/Paris, n. 10, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys10/riogrande/guacira.htm>. Acesso em: 28 jun. 2018.

SANTIAGO, L. S. *Os "novíssimos" movimentos sociais e a sociedade em rede:* a criminalização das "jornadas de junho" de 2013 e a consolidação de um estado delinquente. 2016. 123 f. Dissertação (Mestrado em Direito – Direitos na sociedade em rede) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2016.

SILVA, M. C. M. F.; PASSOS, F. G. *Ensaio:* mulheres de ontem, hoje e sempre. Juiz de Fora, MG: Zas Gráfica e Editora, 1990.

VIEIRA, J.; SILVESTRE, C. *Introdução à Multimodalidade:* Contribuições da Gramática Sistêmico-Funcional, Análise de Discurso Crítica, Semiótica Social. Brasília, DF: J. Antunes Vieira, 2015.

O SAMBA COMO CRÔNICA DO COTIDIANO: A PRAÇA ONZE E OS COMPOSITORES DOS ANOS 1930

Beatriz Coelho Silva (CES-JF)

RESUMO: A Praça Onze foi um bairro que existiu no Rio de Janeiro até 1942, quando foi demolida num processo de modernização da cidade para transformá-la numa Paris tropical. Desde os anos 1900, imigrantes pobres tinham ido morar lá, num momento em que o samba, o carnaval e as escolas de samba tomavam o formato atual. Era uma população que não se enquadrava no modelo europeizado previsto para o então Distrito Federal e cujo modo de vida e produção cultural causava fascínio e repulsa na população adequada ao modelo oficial. O objetivo desse trabalho é evidenciar que os sambas que falam sobre a Praça Onze e os produzidos por seus moradores faziam a crônica do cotidiano daquela população. Eram a um só tempo, a forma de festejar a vida, de resistir e se enquadrar na sociedade estabelecida. Estas músicas encontraram, nas novas tecnologias da época (o rádio e as gravações em disco), o veículo para sua divulgação e popularização em massa e contribuíram para que o samba se tornasse símbolo do Brasil. Aqui vai se falar de quatro músicas e três compositores: Custódio Mesquita, Assis Valente e João da Baiana. Os dois primeiros, não moradores do bairro, falaram de personagens locais e de seus anseios. João da Baiana, criado na Praça Onze, descreveu o dia a dia da população. Com letras coloquiais que não se descolam do ritmo e da melodia (criadas juntas), estas músicas contam a história do bairro, ainda mítico, mais de 70 anos após sua demolição.

Palavras-chaves: samba. Praça Onze. João da Baiana. Custódio Mesquita. Assis Valente.

> Se você tem uma ideia incrível
> É melhor fazer uma canção
> Está provado que só é possível filosofar em alemão
> (Caetano Veloso, “Língua”, 1984).

> O samba é o pai do prazer
> O samba é filho da dor
> O grande poder transformador”
> (Caetano Veloso, “Desde que o samba é samba”, 1992).

Os versos de Caetano Veloso norteiam este trabalho, que busca entender como o samba da Praça Onze faz a crônica da vida de quem o compôs e de quem o consome até hoje. E como essas canções contribuem para que o antigo bairro de imigrantes pobres tenha se tornado um lugar de memória, no conceito de Pierre Nora, mesmo inexistindo fisicamente desde 1942. Se o samba vem das dores de uma população excluída, também canta seus anseios e faz seu prazer, como diz a canção. Ademais, no Brasil, filósofos não são populares, como o francês Jean-Paul Sartre ou o alemão Friedrich Hegel, para ficar no idioma citado por Caetano Veloso. Já os compositores, se não são gurus, criam breviários que nos acodem quando a vida desanda ou quando anda tão bem que só a música expressa tanta felicidade.

Oficialmente, o samba já tem mais de um século[1] e há poucos estudos literários sobre o tema, embora letra de música seja considerada literatura há tanto tempo que o Nobel da área foi para o compositor Bob Dylan em 2016. Sambistas pioneiros e letristas da Bossa Nova e depois são contemplados com trabalhos acadêmicos, mas os músicos e os sambas a partir dos anos 1930, raramente, como se gênero inexistisse desde então. Numa pesquisa no site da Capes[2], com as palavras letra e samba, foram encontrados 20 trabalhos, mas nem metade cobre o período citado e quatro abordam um gênero específico, o samba-enredo.

Por isso, este trabalho tem duas vertentes. Uma aborda a obra do compositor e ritmista João da Baiana, morador da Praça Onze, considerada berço do samba, e o contexto de sua obra que faz a crônica social da população local. Duas canções, “Batuque na cozinha” e “Quando a polícia vier”[3], serão analisadas. A outra vertente aborda canções sobre a Praça Onze: “Moreno cor de bronze” e “Cansado de sambar”, dos anos 1930. A década trouxe o fim da Primeira República e o novo presidente, Getúlio Vargas, buscava uma identidade brasileira, sendo o samba o instrumento desse projeto. A música dos filhos e netos de escravos, até então digna de repressão policial, passava a símbolo da cultura brasileira. O antropólogo Hermano Viana, em *O mistério do samba*, parte de uma noitada de intelectuais como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto com sambistas, como Pixinguinha e Donga, e discorda que o processo tenha sido rápido:

---

[1] Considera-se “Pelo Telefone”, de Donga, o primeiro samba gravado, em 1916.
[2] http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/ acesso em 05/09/2018.
[3] Esta música, de 1937, é também encontrada com os títulos de “Quando a polícia chegar” e “Quando a Polícia souber”.

> Pretendo mostrar como a transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos (o encontro descrito acima é apenas um exemplo) entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e as culturas brasileiras (VIANA, 1989, p. 34).

Os compositores e instrumentistas populares tinham uma troca intensa com estes intelectuais e trouxeram para sua música os padrões e técnicas da música erudita, dando-lhe sofisticação sem perda do sotaque intimista do samba. Além disso, novas tecnologias para registrar e para divulgar a música – o disco e o rádio – popularizaram o samba. A indústria fonográfica brasileira começou com o século XX, mas só nos anos 1930 a tecnologia permitiu que o cantor mantivesse o tom coloquial do samba, que era o modo de a população pouco afeita à escrita comentar os assuntos de seu cotidiano. Segundo Luiz Tatit, em *O século da canção*, as letras registravam o que merecia ser gravado na memória: "Não é mera coincidência que essa canção tenha se definido como forma de expressão artística no exato momento em que se tornou praticável o seu registro técnico." (TATIT, 2004, p. 70). Ainda segundo o autor, com este registro, a fixação das canções não dependia mais só da memória dos cantores e compositores. Da mesma forma, a música era o conteúdo ideal para fidelizar o público do rádio, que ganhavam alcance nacional e se popularizava.

E onde a Praça Onze entra na história do samba? O bairro, burguês até a Proclamação da República (SILVA, 2015, p. 76), tornou-se, no século XX, o endereço dos imigrantes pobres que chegavam ao Rio de Janeiro aos milhares. A capital federal era o maior porto do Hemisfério Sul e passava por obras para se tornar uma Paris tropical, moderna e civilizada, contrastando com a Paris real, metrópole de uma Europa em convulsões que resultaram em duas guerras na primeira metade do século XX. Imigrantes pobres e brasileiros idem não cabiam nesse projeto, como conta Mônica Velloso:

> A "Pequena África" decididamente não tem lugar na maquete da cidade idealizada pelo prefeito Pereira Passos (...) no domínio formal, um Estado europeizado que luta por impor padrões de conduta e

> valores culturais tidos como universais; no real, uma sociedade extremamente fragmentada que, muitas vezes, cria seus próprios canais de integração à margem da vida política tradicional. (VELLOSO, 1999, p. 208).

Imigrantes vinham por motivos diversos: judeus fugindo das perseguições religiosas na Europa Oriental (SILVA, 2015, p 10), árabes, espanhóis, portugueses, italianos e outras nacionalidades fugindo da fome. Os negros buscavam a cidadania negada em suas cidades de origem (MOURA, 1995, P. 30). Segundo o Censo de 1940, o Rio de Janeiro tinha 1.764.141 habitantes, 110.989 morando na Praça Onze. Destes, 31.081 (17%) eram estrangeiros e 5.202 (5%) se declaravam judeus. Os negros eram estimados entre 14 mil e 20 mil porque, à época, não havia declaração de raça ou cor. (FRIDMAN, 2007, p. 41, 86 e 91). Negros e judeus se destacavam por terem dados comuns, diferentes dos demais: um passado trágico (perseguição religiosa para os judeus e escravidão para os negros), não eram católicos, nem bem vistos pela polícia. E amavam música e festa. Já nos anos 1920, a Praça entrara para a mitologia do Rio de Janeiro, como local de festa e boa música. Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, João da Baiana diz que as festas que atravessavam dias, promovida pelas baianas, líderes comunitárias *avant la lettre*, que criavam ranchos (precursores das escolas de samba) e blocos caricatos. Nas festas se cantavam os sambas que fariam sucesso, como "Pelo telefone".

A burguesia frequentava essas festas com reticências. O ilustrador e escultor Alfredo Herculano, ex-aluno do Colégio Pedro II, que formava as elites de então, causava estranheza aos amigos, "que não entendiam por que ele deixava a avenida [Central, hoje Rio Branco], com seu corso deslumbrante e ia para a Praça Onze ver 'crioulo' (aspas da autora)" (SOHIET, 1998, p. 57). No conto "A morte da porta-bandeira"**,** de Aníbal Machado, turistas estrangeiros também vão lá ver o carnaval dos "crioulos".

Cantores de sucesso buscavam repertório na Praça Onze, muitas vezes comprando o samba inteiro ou parceria na música. Segundo Flávio de Aguiar Barbosa, em *Palavra de bamba: estudo léxico-discursivo de pioneiros do samba carioca*, esta prática era corriqueira e às claras (BARBOSA, 2009, p. 61). Havia outros locais onde se fazia samba, mas o bairro, com seus terreiros e festas dominava o imaginário carioca. Com sucesso o de "Pelo Telefone", compositores do bairro foram valorizados e os de fora começaram a fazer músicas

sobre o local. Quando deixou de existir, a quantidade de músicas falando sobre ela cresceu. O site *Musica brasiliensis*, lista 49 canções sobre o bairro, que adentram o século XXI.

Há dois tipos de sambas. Aqueles feitos por quem lá vivia, como João da Baiana, e os que tinham a Praça como tema. Barbosa os diferencia pela intenção do compositor. As músicas de João da Baiana eram compostas para as festas, com um refrão cantado por todos e versos improvisados pelo solista. Os sambas do Estácio (e de outros bairros) destinavam-se à gravação, pois os sambistas tentavam viver de música. Para isso, deviam encontrar um cantor que as gravasse (BARBOSA, 2009, p 48). João da Baiana ratifica isso em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, quando nega ser músico profissional e mostra suas músicas e explica como eram cantadas (BAIANA, 1966).

Em 29 sambas listados no *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*, João da Baiana cantava o cotidiano da população com a qual convivia, com humor, ironia e crítica social. Já os sambas sobre a Praça Onze eram mais confessionais e descreviam o bairro como um lugar de música e festa, sem obediência à rígida moral vigente na primeira metade do século 20. "Moreno cor de bronze" e "Cansado de sambar" parecem feitas por encomenda para o rádio e shows. A primeira, de Custódio Mesquita, cantada por Aurora Miranda (irmã de Carmen, a Pequena Notável), foi lançada em junho de 1934 pela Odeon. "Cansado de sambar", de Assis Valente, saiu em janeiro de 1937, com o Bando da Lua (que acompanhava a mesma Carmen Miranda). Os pontos em comum das duas músicas param aí.

"Moreno cor de bronze"[4]
Moreno cor de bronze
Que nasceu na Praça Onze
E se diplomou em samba
Na academia do Salgueiro
Tem na cor a faceirice
Tem na voz toda a meiguice
Própria de um brasileiro.

Não há nada, moreno

[4] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8G16cob48jE&t=10s. Acesso em 15/09/2018.

Que se compare a você
Teu amor é mais gostoso
É melhor o teu querer
Tua cor é maravilha
E vale mais que um tesouro
Por sua causa, moreno
O bronze vale mais que o ouro.

Este samba canção é uma declaração de amor ao morador da Praça Onze. Sem inversões de discurso, nem verbos que facilitam a rima, o tom é de conversa íntima. Na primeira estrofe, a mulher confessa para si mesma o seu amor pelo moreno cor de bronze. Na outra, ela fala diretamente com ele, e mistura você com teu e tua. Provavelmente reproduz a informalidade carioca no falar. Custódio Mesquita, (*25/04/1910 Rio de Janeiro, +13/03/1945 Rio de Janeiro) pianista e letrista bissexto, certamente conhecia a norma culta do português. Era de classe média, foi parceiro de Noel Rosa e Mário Lago. Seu maior sucesso é o fox "Nada Além" (em parceria com Mário Lago), o que o tornou um precursor da Bossa Nova[5].

Os três primeiros versos da primeira estrofe são uma introdução e Aurora Miranda estica as penúltimas sílabas para dar-lhes ênfase. O arranjo orquestral evidencia os agudos precisos da irmã caçula de Carmen Miranda. Aqui há um espaço para a orquestra aparecer, com solos instrumentais que repetem a melodia. O ritmo é acentua as sílabas das palavras que glorificam o mulato e enfatizam a paixão por ele. Era música de meio de ano, para os casais dançarem juntos, ou seja, não seria tocada ou cantada no carnaval.

"Cansado de sambar"[6]
Tenho o corpo cansado de sambar
Noite e dia (cansado de sambar)
Tenho o corpo cansado de sambar
Noite e dia
Perguntei ao coração se queria descansar

[5] Mais dados no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, http://dicionariompb.com.br/custodio-mesquita/biografia. Acesso em 20/06/2018.
[6] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=h9637ANDItI. Acesso em 30/06/2018.

Ele disse que não, que não queria
Perguntei ao coração se queria descansar
Ele disse que não, não, não.

Eu nasci na Praça Onze, dou a vida pra sambar
Já sambei em Deodoro, Salgueiro e Portela, Estácio de Sá
Vou sambar lá no Catete pro Seu Presidente me condecorar
(Vamo lá).

Tenho o corpo cansado de sambar
Noite e dia (cansado de sambar)
Tenho o corpo cansado de sambar
Noite e dia
Perguntei ao coração se queria descansar
Ele disse que não, que não queria
Perguntei ao coração se queria descansar
Ele disse que não, não, não.

Já sambei no Amazonas, Pernambuco e Macaé
Encontrei lá em São Paulo, morena queimada Cheirando a café
Tio Sam já viu também o dorso de seda que a baiana tem
(o que é que a baiana tem // o que é que a baiana tem).

Tenho o corpo cansado de sambar
Noite e dia (cansado de sambar)
Tenho o corpo cansado de sambar
Noite e dia
Perguntei ao coração se queria descansar
Ele disse que não, que não queria
Perguntei ao coração se queria descansar
Ele disse que não, não, não

ISSN: 2594-6536

Ele disse que não, não, não.

O andamento acelerado e a melodia não muito assimilável indicam que esta música foi composta para os shows Bando da Lua com Carmem Miranda. O acompanhamento, com violões, percussão e vozes em contracanto, reforça tom confessional, com o coro que comenta as falas, como num solilóquio. O sambista se divide: coração pede para sambar e o corpo quer parar. Com a música, ele tem ascensão social (vai cantar para o presidente), prestígio (samba em outros bairros) e corre mundo (até Tio Sam, os Estados Unidos, aprecia sua música).

O solista emenda um verso no outro, sem respirar. Ou respira no meio do verso. Esse recurso seria muito usado na Bossa Nova, da qual Aloísio de Oliveira, integrante do Bando da Lua, seria produtor e compositor bissexto. Há sincopado na letra e no comentário do coro ("*cansá di sambá*", cantam as vozes, comendo sílabas) e as rimas são quase todas com verbos da primeira conjugação, no modo infinitivo: sambar, descansar, condecorar. Na segunda estrofe, há um intertexto, a citação de "O que é que a baiana tem?", de Dorival Caymmi, sucesso de Carmen Miranda. O refrão é maior que as estrofes que têm uma métrica variada.

Assis Valente (*19/03/11 Santo Amaro, Bahia, +10/03/1958 Rio de Janeiro) era protético e Heitor dos Prazeres, compositor criado na Praça Onze, o trouxe para a música. Fez outros sambas sobre a Praça onze, para Carmen Miranda. Seu maior sucesso "Brasil Pandeiro", samba exaltação tornaria recorrente no Estado Novo (1936-1945), foi recusado por Carmem Miranda e só faria sucesso nos anos 1970, gravado pelos Novos Baianos[7].

João da Baiana (nascido João Machado Guedes) era filho caçula – e o único carioca – de Félix José Guedes e Perciliana Maria Constança. O apelido veio para diferenciá-lo de outros meninos com o mesmo nome, já que sua mãe, além de ter vindo da Bahia vestia-se a caráter para vender doces na rua e promovia festas misturando música e religião. Aos 7 anos, tocava pandeiro e prato e faca (típica percussão da Bahia) incentivado pela mãe. A família tinha outros artistas, um irmão palhaço de circo e uma irmã violinista. Junto com Donga, Heitor dos Prazeres e Pixinguinha (o único que não morava na Praça Onze), criou os primeiros sambas que eram cantados nas festas e só depois foram gravados (BAIANA, 1966).

Segundo o *Dicionário Cravo Albin*, ele compôs 29 músicas. Elas contam histórias da população pobre carioca, suas festas, seus anseios. Este é o caso dos dois analisados aqui.

[7] Mais informações em http://dicionariompb.com.br/assis-valente/biografia. Acesso em 30/06/2018.

"Batuque na cozinha"[8]

Não moro em casa de cômodo
Não é por ter medo não
Na cozinha muita gente
Sempre tem alteração.

Batuque na cozinha sinhá não quer
Por causa do batuque eu queimei meu pé
Batuque na cozinha sinhá não quer
Por causa do batuque eu queimei meu pé.

Então não bula na cumbuca, não me espante o rato
Se o branco tem ciúme que dirá o mulato.
Eu fui na cozinha pra ver uma cebola
E o branco com ciúme de uma tal crioula
Deixei a cebola, peguei na batata
E o branco com ciúme de uma tal mulata
Peguei no balaio pra medir a farinha
E o branco com ciúme de uma tal branquinha.

Então não bula na cumbuca, não me espante o rato
Se o branco tem ciúme que dirá o mulato.

E o batuque na cozinha sinhá não quer
Por causa do batuque eu queimei meu pé
Batuque na cozinha sinhá não quer
Por causa do batuque eu queimei meu pé.

Voltei na cozinha pra tomar um café

[8] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=c2EZ9NzVWzE. Acesso em 16/09/2018.

Malandro tá com o olho na minha mulher
Mas comigo eu apelei para a desarmonia
E fomos direto para a delegacia
Seu comissário foi dizendo com altivez
É da casa de cômodo da tal Inês
Revista os dois bota no xadrez
Malandro comigo não tem vez.
Mas o batuque na cozinha sinhá não quer
Por causa do batuque eu queimei meu pé

Mas seu comissário eu estou com a razão
Eu não moro na casa de arrumação
Eu fui apanhar meu violão
Que estava empenhado com Salomão
Eu pago a fiança com satisfação
Mas não me bota no xadrez com esse malandrão
Que faltou com respeito ao cidadão
Que é Paraíba do Norte Maranhão.

Não se localizou a data da composição dessa música, mas tudo indica que foi em meados dos anos 1920. Aqui se usou a gravação é do elepê *Gente da Antiga*, de 1968. A canção conta uma história com a estrutura clássica: apresentação, desenvolvimento e conclusão. Tal como outras músicas de João da Baiana, a melodia é simples e, segundo o maestro Paulão 7 Cordas[9], essa simplicidade contrasta com a sofisticação rítmica, em que a síncope está na sequência das palavras. O samba tem dois refrões, o que ocorre em outras músicas de João da Baiana. O arranjo de Pixinguinha dá espaço para seu improviso no sax que dialoga com o cantor e evidencia que a música é dançante. "Para cantar este e outros sambas de João da Baiana, é preciso ter malícia e entender bem a história que a letra conta", avisa Paulão 7 Cordas.

[9] Nome artístico de Paulo Roberto Pereira de Araújo, maestro de Zeca Pagodinho e produtor fonográfico e artístico das Velhas Guardas da Portela e da Mangueira (juntos e separados) e da coletânea Nobreza do Samba, idealizada por Hermínio Bello de Carvalho, entre outros discos e shows. Ele foi entrevistado no dia 17/09/2018.

A casa da “tal Inês” existiu na Praça Onze e o fato narrado devia ser comum. Não há preocupação com métrica e as rimas são salpicadas, com exceção da penúltima estrofe (em “-ez”) e na última (em “- ão”), sem que se perca o tom informal. A sequência das palavras guarda um ritmo que, mesmo sem a melodia, manteria a síncope. A gravação de João da Baiana não foi um estouro, o que só ocorreu em 1972, quando Martinho da Vila o gravou. Nos anos 2000, Ney Matogrosso registrou outra versão.

“Quando a polícia vier”[10]
Se é de mim, podem falar
Se é de mim, podem falar
Meu amor não tem dinheiro, não vai roubar pra me dar
Meu amor não tem dinheiro, não vai roubar pra me dar.

Quando a policia vier e souber
Quem paga casa pra homem é mulher
Quando a policia vier e souber
Quem paga casa pra homem é mulher.

No tempo que ele podia, me tratava muito bem
Hoje está desempregado, não me dá porque não tem
Hoje está desempregado, não me dá porque não tem.

Quando a policia vier e souber
Quem paga casa pra homem é mulher
Quando a policia vier e souber
Quem paga casa pra homem é mulher.

Se é de mim, podem falar
Se é de mim, podem falar
Meu amor não tem dinheiro, não vai roubar pra me dar

[10] Encontrada em https://www.youtube.com/watch?v=hMb0YQbjg1s em 16/09/2018

Meu amor não tem dinheiro, não vai roubar pra me dar.

Quando a policia vier e souber
Quem paga casa pra homem é mulher
Quando a policia vier e souber
Quem paga casa pra homem é mulher.

Quando eu estava mal de vida, ele foi meu camarada
Hoje dou casa e comida, dinheiro e roupa lavada
Hoje dou casa e comida, dinheiro e roupa lavada.

Quando a policia vier e souber
Quem paga casa pra homem é mulher
Quando a policia vier e souber
Quem paga casa pra homem é mulher

Típico samba de roda, com dois refrões e espaço para improviso nas outras estrofes, este samba é protofeminista. Composto em 1936 (VELLOSO, 1995, p. 221), retrata o protagonismo da mulher nas comunidades negras da primeira metade do século XX. Ela explica por que é a mantenedora do lar. Há inconstância métrica nos versos e as palavras ordenam o ritmo sincopado. As rimas são ricas, como "mulher/souber" (no segundo refrão), "vida/comida" e "camarada/lavada" (última estrofe). Originalmente, era um samba para ser cantado em grupo, com todos entoando os refrões e uma ou duas pessoas improvisando as estrofes. Esta canção ficou inédita até 1968, quando foi inscrita na II Bienal do Samba, na TV Record, onde foi apresentada no segundo dia, mas não classificada para a final.

A gravação é dos anos 1980 e o arranjo privilegia as vozes femininas, tal como na época em que foi composto. É atual até hoje talvez porque, 80 anos depois de apresentado, revela os anseios e o cotidiano de uma mulher que preza sua independência. Assim como as outras três músicas apresentadas. Afinal, quem nunca ficou entre o cansaço e o prazer da dança, como em "Cansado de Sambar"? Atire a primeira pedra quem nunca se apaixonou por um moreno cor de bronze cujo amor é gostoso e, melhor ainda, é o querer dele. E quem já foi

a um batuque sabe que há regras de comportamento não escritas, mas que precisam ser seguidas. Os sambas, em geral, e os da Praça Onze, em particular, ensinam isso e muito mais.

REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo *et al*. *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/>. Acesso em 15 de set. 2018.

ARAUJO, P. R. P. Paulão 7 Cordas. Entrevista em 17/09/2018.

BAIANA, João da. Depoimento ao Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), em 1966.

BARBOSA, Flávio de Aguiar. *Palavra de bamba*: estudo léxico-discursivo de pioneiros do samba carioca. Tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Rio de Janeiro. 2009.

FRIDMAN, Fânia. *Paisagem estrangeira*. Memórias de um birro judeu no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.* Coleção Carioca. Volume 32. Prefeitura do Rio de Janeiro. 1995.

PIXINGUINHA, Alfredo Viana. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), 1966.

SILVA. Beatriz Coelho. *Negros e judeus na Praça Onze.* A história que não ficou na memória. Rio de Janeiro: Bookstart, 2015.

SOHIET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval da belle époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro. Editora Fundação Getúlio Vargas. 1998.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2004.

THOMPSON, Daniela. "Praça Onze in popular song". *Musica brasiliensis*. Disponível em: <http://daniellathompson.com/Texts/Praca_Onze/praca_onze.htm>. Acesso em 16 de set. 2018.

VELLOSO, Mônica P. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Revistas Estudos Históricos* v. 3, n. 6, p. 207-228, 1999. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2303/1442>. Acesso em 16 de set. 2018.

VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Editora UFRJ. 1999.

OS DESAFIOS ÉTICOS DA PRESERVAÇÃO DA CULTURA LITERÁRIA MILENAR INDIANA NA ERA DA CIBERCULTURA

Camile Carvalho Nascimento (UERJ)

RESUMO: A história cultural dos livros aponta muitas transformações ao longo dos séculos. Composições orais foram compiladas em manuscritos, seguidos pelo impresso e pela tecnologia digital que contribuiu para a difusão da literatura no ciberespaço e na forma como o leitor se relaciona com ela. No meio literário, a Índia tem sua relevância por ser o berço de uma das maiores e mais antigas coleções de poemas do mundo: os Vedas. Originário de uma tradição oral cujos primeiros versos remetem a 4500 a.C., por muitos séculos esta literatura permaneceu restrita à classe sacerdotal (brâmanes), resistentes à escrita devido ao medo da difusão inadequada deste conhecimento. Para eles, a preservação da tradição indiana estava relacionada à recitação oral, tendo sido autorizada a compilação dos versos apenas no séc. II a.C., após muita pressão. No entanto, com o intuito de mapear e preservar este conhecimento, o Governo da Índia criou recentemente o Projeto NaMaMi para digitalizar seus estimados 10 milhões de manuscritos literários a fim de criar um banco de dados online para a difusão deste conhecimento, causando diferentes reações. Se por um lado a cibercultura absorve e difunde diferentes culturas, sendo uma solução para a preservação, por outro, instiga um conflito devido à interferência tecnológica na tradição, já que para os indianos conservadores, determinadas obras não poderiam ser acessadas por pessoas de fora desta comunidade por questões religiosas. Vale refletir qual o equilíbrio ético entre a necessidade de preservar uma tradição sem que esta seja prejudicada.

Palavras-chaves: Cibercultura. Digitalização. Tradição. Literatura Indiana. Manuscritos.

1. Introdução

Quando se fala em literatura milenar, a Índia tem sua relevância por ser o berço de uma das maiores, mais ricas e antigas coleções do mundo (SAHOO, 2013). Uma variedade de textos manuscritos vêm sendo usados por milênios, com o conteúdo sobre Arte, Poesia, Música, Arquitetura, Yoga, Medicina, Filosofia entre outros. Com aproximadamente dez milhões de manuscritos atualmente espalhados pelo território, segundo estimativa realizada

pelo Governo da Índia, o Ministério de Turismo e Cultura criou, em 2003, um projeto desafiador: identificar, conservar, mapear e torná-los acessíveis ao mundo, uma forma de preservar sua herança cultural para a posterioridade.

Com o acrônimo NaMaMi (National Mission for Manuscripts[1]), o projeto tem como lema "*conserving the past for the future*", ou seja, conservar o passado para o futuro, visando que através do resgate e preservação literária do povo indiano registrado em manuscritos, haverá também a preservação do conhecimento e da cultura para gerações posteriores.

Compostos em diferentes línguas, mas em sua maioria sânscrito, estes manuscritos hoje se espalham por museus, bibliotecas, monastérios, instituições e acervo pessoal. Devido aos suportes materiais feitos por folhas de palmeiras ou cascas de árvores, são muito susceptíveis a deterioração pela umidade, mal armazenamento ou o próprio tempo, tendo muitos deles já se perdido ao longo dos séculos levando consigo uma parte do conhecimento sobre esta cultura.

Porém com o desenvolvimento de tecnologias de comunicação, hoje é possível utilizar-se de ferramentas digitais para a preservação destes textos através do escaneamento, da fotografia e da microfilmagem. O desafio consiste em reunir todo esse conjunto de obras para realizar a operação que está em andamento desde 2003 e conta com o apoio de diversos órgãos e institutos.

Este artigo tem como apresentar o Projeto NaMaMi como uma solução encontrada pelo governo da Índia para a preservação da literatura tradicional indiana e levantar alguns pontos de conflito que colocam em oposição a importância de se preservar um conhecimento utilizando a tecnologia e o próprio povo local que armazena, em seu acervo pessoal, estes manuscritos os quais muitos deles são considerados sagrados e que não poderiam ser expostos a pessoas de fora de seu contexto.

2. A importância histórica dos manuscritos

Originária de uma tradição oral, a literatura indiana tem como origem o momento da produção dos Vedas, uma extensa obra que apresenta ideias e práticas protoyogues, especulações místicas e psico-cosmológicas. Esta coleção literária é Subdividida em quatro grupos temáticos, sendo eles o *Rigveda*, *Yajurveda*, *Samaveda* e *Atarvaveda*.

[1] Site oficial disponível em: http://namami.gov.in.

O *Rigveda*, mais antigo e mais importante texto indiano, foi composto na Era Védica (4500-2500 AEC) e retrata uma comunidade nômade da região onde hoje localiza-se o Punjabe, contendo 1028 hinos organizados em dez livros (FEUERSTEIN, 2006, p.102). Veda, em sânscrito, significa conhecimento, e esta obra é o fundamento da tradição cultural indiana que influenciou as principais religiões locais, sendo elas o Hinduísmo, o Budismo, o Jainismo e o Siquismo. Segundo o Indólogo Georg Feuerstein,

> até recentemente o consenso acadêmico situava esse hinário no período de 1500-1200 a.C. Novas pesquisas revelaram que essa data, que aliás sempre foi bastante arbitrária, é muito tardia. Há fortes indícios de que o Rigveda foi composto no terceiro milênio a.C. ou até antes. Além disso, a literatura subsequente [...] é de pelo menos mil anos antes do que se pensava. (FEUERSTEIN, 2005, p.11)

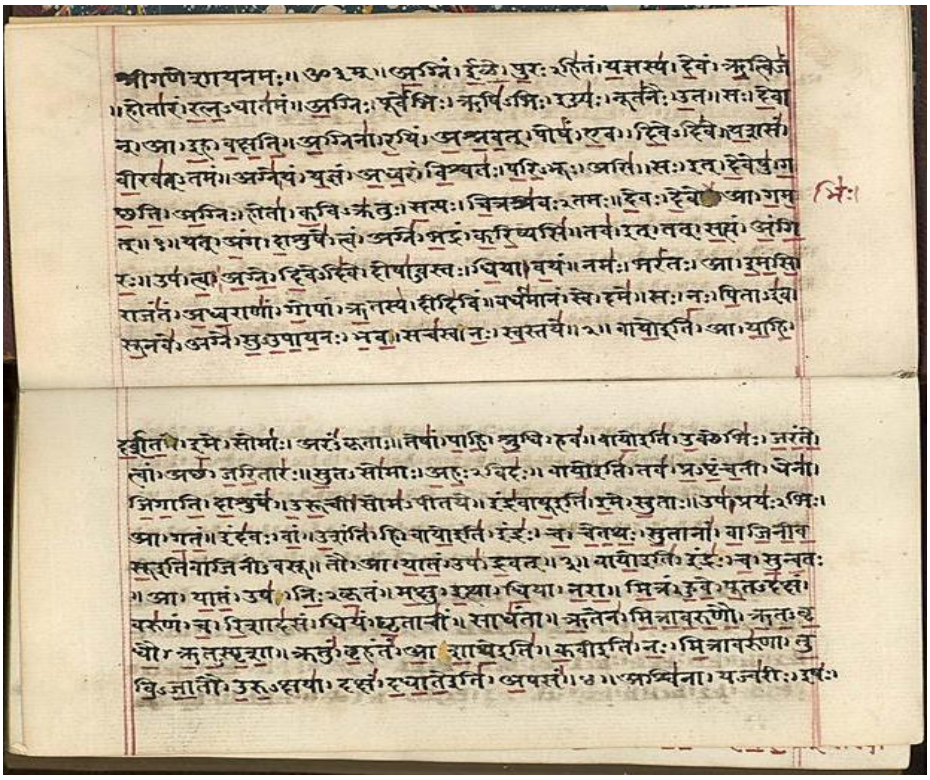


Figura 2: Manuscrito do Rigveda escrito em Devanagari, sistema de escrita da língua sânscrita.

Fonte: Wikipedia

Após o período védico, o pensamento metafísico que percorria a comunidade local abriu caminho para outras correntes espirituais e formas de pensamento, dando início à produção dos grandes épicos indianos.

O *Mahabharata*, por exemplo, é um clássico poema épico que narra a história de uma guerra de poder travada na Índia entre dois clãs, culminando em uma batalha apocalíptica. Segundo William Buck,

> a ênfase dada à moral, no Mahabharata, traz consigo considerações sobre a natureza do divino, [...] e o Mahabharata deve ser compreendido como uma narrativa moral e filosófica, e não apenas histórica. (BUCK, 2017, p. 22)

Distribuído em dezoito livros contendo mais de 74 mil versos em sânscrito e 1,8 milhões de palavras, o *Mahabharata* é considerada a maior obra literária do mundo sendo sete vezes mais longo que a soma da Odisseia e Ilíada, de Homero, juntos (FEUERSTEIN, 2017, p. 3).

A Era Clássica (100 AEC - 500 EC) é caracterizada pela cristalização do budismo no território indiano abrindo um diálogo muito importante com os hinduístas que ali habitavam. A produção literária em sânscrito continuou pela Era Purânica (500-1300 EC), na qual muitos sutras tântricos foram compostos. Os *Sutras* como estilo literário é uma forma de composição condensada, na qual se utiliza frases curtas e interligadas formando uma cadeia de pensamentos, muito usado também pelo budismo, como o Sutra de Lótus e o Sutra do Coração.

Utilizado apenas para fins religiosos, o sânscrito também é chamado *Devabhasa*, ou língua dos deuses, e sua mais antiga gramática data do século V AEC, conhecida por Gramática de *Panini*, sendo ela descritiva, ou seja, uma descrição dos usos linguísticos em várias regiões da Índia durante o período clássico e também das formas já em desuso do período védico.

Atualmente o sânscrito faz parte de uma das 23 línguas oficiais da Índia e sua variedade pré-clássica, ou sânscrito védico, é uma das mais antigas línguas registradas.

Uma nova classe de poder emergia na Índia: os Brâmanes, ou sacerdotes védicos, detentores do conhecimento, da língua sânscrita e das escrituras, colaborando para que todo este conhecimento, incluindo o próprio idioma, fosse envolto em uma aura mística, sagrada e elevada. Segundo Feuerstein, devido a mudanças climáticas e rearranjos de assentamentos na região,

> o centro da civilização védica deslocou-se para o leste, para as férteis margens do Rio Ganges e dos seus afluentes. Neste período, a classe sacerdotal transformou-se numa elite profissional, altamente especializada que logo dominou a cultura e religiões védicas. As especulações teológico-mitológicas e as ocupações rituais dos sacerdotes consubstanciaram-se na literatura dos Brahmanas. (FEUERSTEIN, 2006, p. 103)

Por muito tempo os Vedas sofreram resistência à escrita por parte da elite sacerdotal, pois, segundo eles, o conhecimento seria deturpado não apenas por aqueles que não tinham o conhecimento suficiente da língua e da escrita, mas também por aqueles que, por interesses próprios, poderiam modificar as escrituras de acordo com sua forma de pensar.

No entanto, em meados de 2000-1500 AEC a escrita foi autorizada com o argumento de que gerações futuras perderiam a capacidade de memorização, o que causou uma transformação na cultura védica. Para a compilação destes conhecimentos, foram utilizadas como suporte folhas de palmeiras ou casca de bétula, tinta natural extraída de plantas e o *Devanagari*, sistema de escrita do sânscrito, cuja palavra significa “morada dos deuses”.

As tensões vivenciadas por sacerdotes com a preocupação em preservar o conhecimento, a utilização da língua sânscrita criada apenas para a literatura sagrada (na qual seu poder está na pronúncia correta) e a divisão social da comunidade, demonstra o quão importante era para este povo não apenas a preservação destes manuscritos em sua forma original, mas também como eram feitos seus usos, já que toda uma tradição ritualística dependia da prática de leitura, estudo e ensino destas obras.

Além disso, o domínio da escrita, da leitura e da memorização de versos como objeto de status sempre esteve presente na cultura indiana, marcada pelas estratificações sociais nas

quais o brâmane detinha o poder sobre o povo devido ao seu conhecimento e erudição. Sendo assim, é importante destacar que estas escrituras sempre tiveram papel relevante na comunidade indiana e tensões acerca da preservação deste conhecimento já aconteciam.

De acordo com a história cultural dos livros, Barbier (2008, p. 27) explica que a partir do momento em que as organizações sociais se tornaram mais complexas, fez-se necessário desenvolver uma forma de registro mais eficiente que o modelo oral utilizado. Foi então que surgiram as primeiras formas de escrita no mundo, o que facilitou o fluxo de atividades administrativas e econômicas, além de documentar a história vivida por tais sociedades.

Para Lyons (2011, p.7), "por muito tempo a humanidade atribuiu poder mágico à palavra escrita". Observa-se que a tradição oral tem sua importância, por manter seus aspectos culturais de recitação até os dias atuais, mas também a tradição escrita, a qual o próprio processo da compilação era feita de forma ritualística.

É importante ressaltar que, embora a tecnologia da escrita tenha se desenvolvido possibilitando a produção de manuscritos, a preservação de toda uma cultura não dependeu completamente de escrituras, já que a tradição oral de recitação de versos continuou existindo concomitantemente até os dias atuais por alguns grupos seletos de monges que dedicam suas vidas ao aprendizado dos versos. Atualmente, as treze formas de recitação védica que sobreviveram foram proclamadas pela UNESCO, em 2013, Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade[2].

Sendo assim, debates acerca da preservação deste conhecimento se fazem necessários, a fim de se compreender os motivos pelos quais permaneceram por tanto tempo fechados entre sua própria elite de brâmanes, sacerdotes e intelectuais.

3. A tecnologia e o projeto namami

Criado em 2003 pelo Ministério de Turismo e Cultura da Índia e pelo *Indira Gandhi National Centre for the Arts* (IGNCA), O Projeto NaMaMi (*National Mission for Manuscripts)* tem como objetivo reunir, catalogar e disponibilizar os estimados 10 milhões de manuscritos produzidos na Índia desde o período Védico. Atualmente, o banco de dados eletrônico (*National Electronic Database*) conta com 4 milhões de obras catalogadas e

[2] Mais sobre *Vedic Chanting* e UNESCO em: <https://ich.unesco.org/en/RL/tradition-of-vedic-chanting-00062>.

digitalizadas, disponíveis para consulta pública, sendo o maior banco de dados de manuscritos do mundo.[3]

Figura 2: Exemplo de literatura manuscrita em sânscrito mapeado e digitalizado pelo projeto NaMaMi

Fonte: namami.gov.in

Outros objetivos do projeto, segundo o site oficial são: conservar os manuscritos utilizando técnicas tanto modernas quanto antigas, preparar futuras gerações de pesquisadores quanto à importância da conservação dos textos, promover o acesso aos manuscritos através da digitalização também de obras raras e ameaçadas de extinção, promover o acesso a obras ainda não publicadas e facilitar o engajamento do público com estes manuscritos através de aulas, seminários, publicações e outros programas. Ainda citando Sahoo,

> Pela primeira vez na história, a Missão tem dado passos significantes para preservar digitalmente e disponibilizar quase todo trabalho literário, artístico e científico na Índia para pesquisadores, educadores e também para futuras gerações. (SAHOO, 2015).

[3] O banco de dados do projeto NaMaMi chama-se *Bhartiya Kriti Sampada* e no dia da consulta encontrava-se em revisão, contendo apenas os manuscritos do *Bhagavatpurana*. Para mais informações, visitar o site <https://bharatiyakritisampada.nic.in>

No entanto, além de instituições públicas, o que facilita o acesso aos documentos, grande parte dos manuscritos se encontram em acervo pessoal, muitas vezes em locais remotos de difícil acesso. Como descreve Gopalakrishnan, na 3ª Conferência Internacional da Memória do Mundo, pela UNESCO,

> Talvez seja a primeira vez que uma busca e documentação sistemática acontece na Índia em todos os repositórios de manuscritos em coleções pessoais. As experiências na aproximação destas coleções têm sido diversas. Enquanto muitos são receptivos à ideia de fazer parte de um esforço nacional para criar um banco de dados, muitos têm sido relutantes a passarem informações. (GOPALAKRISHNAN, 2008).

Com isso, fica claro que a possibilidade de disponibilizar toda uma coleção de literatura indiana em plataformas digitais para que qualquer pessoa possa consultar, em uma visão otimista, significa colocar luz sobre um período histórico obscuro e sobre um conhecimento de difícil acesso até mesmo para o próprio povo indiano. No entanto, há de se levar em consideração a tradição fechada de ensino que ainda existe nos dias atuais não como uma lenda do passado, mas como uma cultura viva.

Em seu artigo apresentado na 3ª Conferência Internacional da Memória do Mundo organizada pela UNESCO, Gopalakrishnan cita algumas dificuldades encontradas pelos agentes do governo ao saírem em busca de manuscritos em acervo pessoal. Segundo o pesquisador,

> Às vezes, é preciso realizar várias visitas pelo documentarista para convencer o proprietário a concordar em passar informações. Algumas pessoas têm expressado medo por ser uma iniciativa do governo, e temem que, uma vez entregues estes documentos, tornar-se-ão propriedade pública e serão levados embora. Como resultado, toda publicidade panfletária insiste que NaMaMi não tem a intenção de

> ficar com os manuscritos, mas apenas documentá-los. (GOPALAKRISHNAN, 2008).

Quanto ao problema relatado, é normal que indivíduos que possuam uma obra com valor histórico tenham receio de cedê-la ao governo e não a obterem de volta. Este parece ser um problema contornável, a partir do momento em que se conquista a confiança do povo para com os agentes, percebendo que os documentos de outras pessoas não foram extraviados. No entanto, uma outra preocupação emerge entre aqueles que possuem em suas casas manuscritos sagrados:

> Outras razões são atreladas à cultura, que um conhecimento especializado de uma comunidade ou fé em particular ao tornar-se pública, perderia seu valor. Atualmente, não há contrato ou memorando de entendimento entre as partes, que define os termos em que esse acesso é negociado. (GOPALAKRISHNAN, 2008).

A Missão vem tentando resolver alguns problemas neste âmbito, buscando desenvolver uma política juridicamente sólida e com nuances éticas para que todos possam desfrutar dos arquivos disponibilizados no banco de dados. Há, no site oficial do projeto NaMaMi uma página dedicada a quem tem manuscritos em casa, com uma listagem de informações sobre como proceder para preservá-los de forma adequada.

Ao mesmo tempo em que se busca disseminar o conhecimento cultural, deve-se também compreender culturalmente o detentor daqueles manuscritos, já que há uma heterogeneidade cultural muito intensa no território indiano, não se tratando de uma cultura única e homogênea.

Um acervo localizado em uma biblioteca ou museu pode ser facilmente disponibilizado para digitalização, assim como aqueles encontrados em famílias que não possuem mais um laço sentimental ou religioso em relação ao documento. No entanto, em se tratando de cultura, há muitas nuances religiosas ou de tradições filosóficas nas quais o objeto é um alvo de adoração, de rituais ou que faz parte de um segredo de família.

Assim, não se pode pensar apenas nos manuscritos, mas deve-se levar em consideração o povo e suas diferentes manifestações culturais. Para uns, um manuscrito pode ser considerado papel velho, guardado num canto escuro de um armário. Para outros, um manuscrito detém poder, é um repositório do sagrado, sendo um objeto de adoração e que não deve ser lido, ou sequer tocado, por outras pessoas.

Vale lembrar que a entoação de mantras presentes em manuscritos em algumas tradições indianas, é uma forma auspiciosa de garantir o sucesso no caminho espiritual e as bênçãos de deuses, tendo portanto um valor inestimável para as famílias que os possuem e que praticam estes rituais. Além disso, outras questões são levantadas ao se digitalizar tais documentos, pois:

> [...] problemas de acesso e compartilhamento de conhecimento ainda não foram resolvidos. Se o manuscrito é procurado para ser digitalizado, questões jurídicas significativas surgem. A digitalização do manuscrito cria novos direitos legais. Além disso, a cópia digital deve idealmente ser autorizada pelo titular do manuscrito. (GOPALAKRISHNAN, 2008).

Debates sobre ética começam a ser levantados, pois em relação aos manuscritos, quem teria o direito de ter acesso a tais conhecimentos? Apenas o indivíduo possuidor do manuscrito? A comunidade indiana? O mundo através da internet?

Os benefícios de se disponibilizar tais obras no meio virtual seriam os de possibilitar que pessoas ao redor do mundo que se identificam com a cultura indiana, tanto estudantes, praticantes de yoga, budismo ou hinduísmo, pesquisadores ou apenas quem tenha curiosidade sobre a cultura védica, possam também ter acesso a estes conhecimentos. E é neste mundo que o individualismo vem sendo substituído pela necessidade de identificação com um grupo, com as tribos, independentemente da geografia, transbordando as fronteiras, e o meio digital facilita este processo de reconhecer-se em uma cultura para além dos limites físicos, para além da cultura local.

Para Maffesoli, “o tribalismo utiliza um processo complexo feito de participações mágicas, de interações múltiplas, de harmonia com as pessoas e as coisas.” (2010, p.19),

favorecendo os rearranjos, a troca de informações e aumentando a possibilidade de conhecimentos. A internet torna-se um novo ponto de encontro, no qual basta conectar-se para ter acesso a informações que em tempos anteriores não era possível. Para Pierre Lévy,

> O saber da comunidade pensante não é mais um saber comum, pois doravante é impossível que um só ser humano, ou mesmo um grupo, domine todos os conhecimentos, todas as competências; é um saber coletivo por essência, impossível de reunir em uma só carne. No entanto, todos os saberes do intelectual coletivo exprimem devires singulares, e esses devires compõem mundos. (LÉVY, 2000 p.181)

É certo que nenhuma tradição cultural é fechada, sólida, inerte e impermeável ao longo do tempo. A cultura é viva, porosa, adaptável e transforma-se com o tempo. Sobre a tradição do yoga, a qual tem origem nos Vedas, Feuerstein ressalta que "o yoga sobrevive há mais de cinco milênios, principalmente por ter sido habilidosamente adaptado a diferentes contextos sociais e culturais." (2005, p.15). Assim como a passagem da tradição oral para a escrita causou muitas rupturas e rearranjos, talvez este seja o momento de novas transformações.

Conclusão

Lidar com a tecnologia e a cultura é um desafio principalmente em se tratando da preservação dos manuscritos indianos. Ferramentas são utilizadas com a finalidade de se resgatar e preservar uma cultura escrita ancestral que pode se perder com o tempo devido à perenidade do material utilizado nos manuscritos, ao mal-acondicionamento, manuseio inadequado ou com a própria morte daqueles que os guardam.

Por outro lado é necessário levantar um debate sobre a possibilidade desta própria tecnologia que busca a preservação, causar uma interferência na tradição ao se disponibilizarem estas obras em um banco de dados digital online para que qualquer pessoa ao redor do mundo possa acessar.

O ponto é: ao se divulgarem determinados textos, estes perderiam seu valor religioso, ritualístico ou cultural? Qual o ponto de equilíbrio ideal para que a tecnologia utilizada com a

finalidade de preservar uma cultura, não interfira nesta própria cultura? Estes são alguns pontos que considero relevantes para um debate acerca das influências – tanto positivas quanto negativas - da tecnologia nas tradições culturais milenares.

REFERÊNCIAS

BARBIER, Frédéric. *História do Livro*. São Paulo: Paulistana, 2008.

BUCK, William. *Mahabharata*: o clássico poema épico indiano recontado em prosa por William Buck. São Paulo: Cultrix, 2014.

FEUERSTEIN, G. *A Tradição do Yoga*: história, literatura, filosofia e prática. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla; 11a. Ed. São Paulo: Pensamento, 2006.

FEUERSTEIN, Georg. *Enciclopédia de Yoga da pensamento*. São Paulo: Pensamento, 2005.

FEUERSTEIN, Georg. *O Bhagavad-Gita***:** uma nova tradução. São Paulo: Pensamento, 2017.

GOPALAKRISHNAN, Sudha. *Manuscripts and Indian Knowledge Systems*: The Past Contextualising the Future. 3rd International Memory of the World Conference (UNESCO). Australia, 2008. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/mow_3rd_international_conference_sudha_gopalakrishnan_en.pdf>. Acesso em 25 julho 2018.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva*: por uma antropologia do ciberespaço. 5a ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

LYONS, Martin. *Livro*: uma história viva. São Paulo: Editora Senac, 2011.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2010.

SAHOO, J. *Indian manuscripts heritage and the role of National Mission for Manuscripts*. Library Philosophy and Practice (e-journal), n.984, 2013.

SAHOO, J.; MOHANTY, B. *Digitization of Indian manuscripts heritage*: Role of the National Mission for Manuscripts. IFLA Journal, v. 41, n. 3, p. 237-250, 2015.

"COMO SE FOSSE DA FAMÍLIA": A PERSONAGEM NEGRA EM *JOIAS DE FAMÍLIA*, DE ZULMIRA RIBEIRO TAVARES

Carine Paula de Andrade (UninCor – FCTE/PMTC)

RESUMO: A novela *Joias de Família* (1990), de Zulmira Ribeiro Tavares, traz em sua narrativa uma construção familiar decadente em seus valores formadores, tendo como núcleo simbólico o presente de noivado dado pelo juiz Munhoz à sua futura esposa Maria Bráulia, um rubi falso. É em torno dessa joia que se inicia a futura família Munhoz, que aprende a arte da simulação, da dualidade, em que o falso passa a ser verdadeiro e o verdadeiro passa a ser falso, por conseguinte a família se identifica socialmente com o rubi. Para tanto, a encenação passa a ser verdade e a teatralização nas relações estabelecidas entre as personagens um modo de dar continuidade às tradições familiares, que compõem essa família burguesa paulistana dos anos de 1930. Diante desse contexto familiar se encontra Maria Preta, a antiga empregada da família. Maria Bráulia, sua patroa, a considera "como se fosse da família", mas é como "se fosse". Maria preta não é verdadeiramente da família. Nessa comunicação, pretende-se refletir sobre a personagem Maria Preta, no sentido de tentar desvendar os motivos pelos quais esta personagem internaliza os valores tradicionais pertencentes à família Munhoz em sua própria vida. Para tanto, utilizaremos o conceito de "violência simbólica", cunhado por Pierre Bourdieu, na tentativa de elucidar esta relação de dependência da personagem com os valores da família de sua patroa. Os desmascaramentos tão presentes na história da novela revelam a relação de trabalho de Maria Preta, na casa da família Munhoz, análoga de escravidão.
Palavras-chaves: Família. Violência Simbólica. Personagem Negra.

"Como se fosse da família", expressão utilizada por Maria Bráulia e pelo juiz Munhoz revela concomitantemente a função da personagem Maria Preta no ambiente familiar construído na novela *Joias de Família*, de Zulmira Ribeiro Tavares. A personagem Maria Preta deixa de "ser" da família quando assuntos referentes às joias, neste caso, o rubi sangue-de-pombo, objeto central das dissimulações existentes na família Munhoz, são tratados, deixando claro o lugar da empregada negra dentro da família.

> Tia e sobrinho levantam-se para tomar o café na varandinha alegrada com plantas. O dia está muito bonito e lá ficarão a salvo dos ouvidos de Maria Preta. Maria Preta é discreta mas não é surda; e o apartamento é pequeno. Maria Preta é como se fosse da família. Em algumas circunstâncias isso quer dizer exatamente o que enuncia: que Maria Preta é como se fosse da família. Em outras, que Maria Preta não é como se fosse da família, uma vez que não é da família, é apenas "como se fosse". Hoje é uma dessas circunstâncias. Pois além de falarem de várias coisas do interesse de Maria Bráulia e que para Maria Preta podem parecer distantes, talvez mesmo remotas, vão falar de jóias, mais especificamente do famoso rubi sangue-de-pombo, presente de noivado do defunto juiz Munhoz a Maria Bráulia. (TAVARES, 2007, p. 8-9)

Maria Preta é empregada antiga da família de Maria Bráulia. Inicia seus serviços na casa de dona Chiquinha, mãe da protagonista. Após a morte de dona Chiquinha e o primeiro derrame do juiz, entra para a família Munhoz, quando ainda residiram no casarão na alameda Eugênio de Lima. É a partir desse momento que a expressão "como se fosse da família" começa a ser utilizada:

> Com a morte da mãe de Maria Bráulia e o derrame do juiz Munhoz, Maria Preta havia entrado para a casa da Eugênio de Lima. Mandava um pouco nas outras empregadas, tinha o **direito de ser mandona** pois cuidava de tudo, **atendia os mínimos desejos do Munhoz**. **Uma jóia. Como se fosse da família.** (TAVARES, 2007, p. 56 grifos nossos)

E assim inicia a nova vida de Maria Preta na família Munhoz. O narrador não menciona sua vivência anterior na casa de dona Chiquinha, mas percebe-se a internalização dos valores tradicionais e morais da classe social burguesa através de suas ações. Com o

ISSN: 2594-6536

convívio com a nova família, esses valores serão aperfeiçoados, lapidados, por meio da falsidade existente nesta futura família. É considerada "uma joia" dentro da família. O que remete à falsidade formadora dessa família, quanto ao relacionamento como Maria Preta, pois, como eles mesmos dizem, ela não é da família, mas "como se fosse da família", além da mesma assimilar a falsidade e encenações na perspectiva dos patrões.

O narrador tem como finalidade desmascarar o sistema escravista contido nesse universo familiar, para tanto é importante refletir sobre a questão do negro na sociedade brasileira, uma sociedade que se constituiu excludente e racista após a abolição, mascarada por políticas da democracia social e racial, viabilizada por um mito de igualdade, o que somente ampliou a discriminação.

Elaine Rodrigues, na dissertação *"Não tem como segurar essa ventania": afirmações da identidade negra em Filhas do Vento, de Joel Zito Araújo*, propõe uma reflexão sobre o processo de construção da identidade negra no Brasil, passando por dois momentos históricos: a escravidão e o racismo na contemporaneidade. Nesta perspectiva, Rodrigues esclarece o falseamento de uma democracia racial e social:

> Percebemos que no Brasil não é bem entendido o aspecto da diversidade como fator positivo e nem as desigualdades como algo irremediável; o racismo negado nos fecha os olhos e não percebemos os problemas e dificuldades historicamente construídos em relação aso negros brasileiros. As ações afirmativas seriam, nesse contexto, mais uma possibilidade de rompermos com a tal "democracia racial", erradicando o racismo e as discriminações, e garantindo possibilidades e igualdades de condições. Mas o que vemos é que, no Brasil, a invisibilidade do racismo e das discriminações raciais se tornou uma desculpa segura para os que desejam a permanência das condições de inferiorização racial e étnica e das relações de dominação em nosso país. (RODRIGUES, 2018, p. 27-28).

Maria Preta sabe exatamente o que deve ser feito, pois "atendia os mínimos desejos do Munhoz", referência do universo escravocrata, vista como um ser útil e servil, "sendo

domesticada e oprimida ao mesmo tempo em que é tida como ‘querida’ por aqueles a quem servem que acabam por reproduzir os estereótipos e a discriminação racial que perpassaram os séculos.” (RODRIGUES, 2018, p. 86). Somente nos assuntos de serviços domésticos detém o poder de mandar nas outras empregadas de Maria Bráulia, aceitando-o como uma ascensão social dentro da família, já que era considerada “como se fosse da família”.

Ao incorporar os valores tradicionais dessa família, Maria Preta se anula, perde sua identidade para viver a do outro, considerando-os como seus no decorrer de anos de convívio com esta família. Observa-se essa anulação de si mesma, não só por suas ações, mas na percepção dos valores familiares bem estruturados, tornando-a “objeto” essencial, mas invisível: “Maria Preta aparenta uns quinze anos menos que Maria Bráulia e o seu pixaim alisado está todo grisalho. Usa óculos de aro dourado, um uniforme cinzento de riscas com avental branco.” (TAVARES, 2007, p. 8).

Podemos notar esses valores dominantes vigentes da sociedade, representado por seus patrões brancos, através dos cabelos alisados na tentativa de apagamento de suas características, negando sua negritude, na ilusão de inclusão na família, assemelhando ao modelo construído pela sociedade patriarcal e dos valores fortemente impostos. Outro aspecto presente é o uniforme, vestimenta obrigatória nos espaços onde circula diante aos patrões, no qual cinza, cor neutra e sem vida. Os cabelos grisalhos de Maria Preta indicam sua experiência e uma falsa cumplicidade com a outra velha da história, a patroa. Segundo Delgado,

> A cumplicidade conquistada poderia ser de duas velhas companheiras, mas não o é. Ainda que velhas companheiras, o são sob o signo da mais completa diferença. Diferença que explica a paranoia e dissimulação de Bráulia, mas também a ambiguidade fundamental com que Firmina encara sua posição de empregada [...] Firmina ostenta [...] uma ascendência nobre da casa em que trabalha e que, portanto, também julga como sua. (DELGADO, 2017, p. 3816)

O sociólogo francês Pierre Bourdieu, em seu livro *A Dominação Masculina*, contribui para podermos compreender essa personagem e suas respectivas ações que remetem aos

valores da família inserida, valores que não pertencem a ele, mas que são adquiridos nos longos anos de convivência.

Como já mencionamos, Maria Preta está na família de Maria Bráulia há anos, desde sua adolescência, o que a leva a assimilar todos os princípios morais que norteiam a família. Posteriormente, esses preceitos serão fortalecidos pelo juiz mediante a dissimulação embutida na família Munhoz.

Para Bourdieu, os processos responsáveis pela transformação da história em natureza, ponto principal de seu texto, do arbitrário cultural para o natural, se conforma na diferença entre o masculino e o feminino tão somente pelo caráter biológico de maneira arbitrária e contingente. O biológico tem a função de naturalizar a construção social que incorporam as estruturas históricas da ordem masculina, produzindo pensamentos que também são produtos da mesma dominação.

> Arbitrária em estado isolado, a divisão das coisas e das atividades [...] segundo a oposição entre o masculino e o feminino, recebe sua necessidade e objetiva e subjetiva de sua inserção em um sistema de oposições homólogas, alto/baixo, em cima/embaixo, na frente/atrás [...]. Esses esquemas de pensamento, de aplicação universal, registram como que a diferença de natureza, inscritas na objetividade, das variações e dos traços distintos [...] que eles contribuem para existir, ao mesmo tempo que as naturalizam [...]; de modo que as previsões que elas engendram são incessantemente confirmadas pelo curso do mundo. (BOURDIEU, 2011, p. 16)

A conformidade entre as estruturas cognitivas e objetivas é capaz de fazer com a divisão entre os sexos se torne natural e inevitável, pois está incorporada nas coisas, no mundo social e nos corpos e no *habitus* dos agentes. Através desse esclarecimento do autor, percebemos Maria Preta inserida nessa estrutura de divisão de sexos e acrescentada a outros atributos que fortalece sua condição e representação na sociedade, questões raciais e socioeconômicas.

Maria Preta é afrodescendente, foi criada para servir, violentando-se para se inserir em uma família, com poder aquisitivo e status social superiores ao seu. Além do estereótipo, o narrador aponta a questão racial e escravista, incluindo, na narrativa, a cidade de Santos, local de origem de Maria Preta. Benedita, sobrinha-neta de Maria Preta, vem a São Paulo com o propósito de sondar um cursinho na intenção de ingressar no curso de biblioteconomia, apesar de seu emprego na casa da irmã de Maria Bráulia está por acertado.

Pensando na cidade de Santos, um dos principais portos do país neste período histórico, além da exportação importação de mercadorias, comercializava também homens e mulheres escravizados no Brasil. Neste contexto, mesmo que a novela não se passe no período histórico do século XVI, início da escravidão no Brasil, é visível a perpetuação de costumes gerados aos escravizados da época, quando Maria Preta repara nos pés de sua sobrinha e diz: "— Que pé mais feio. Veja o cascão no calcanhar." (TAVARES, 2007, p. 64), observando que para ficar na família deveria ter tempo para cuidar dos pés. É como se o narrador associasse a situação do negro ao chegar ao Brasil, após a travessia do Atlântico e em situações precárias, "fedidos e infectados de doenças" para em seguida serem "levados para a casa de comércio, onde tratavam suas doenças [...] e postos à venda." (RODRIGUES, 2018, p. 20).

Outro aspecto que denuncia situação análoga à escravidão, em *Joias de família*, é o espaço reservado a Maria Preta, ou seja, o quartinho da empregada. Local pequeno e de pouco conforto, distante dos ambientes em que os membros da família circulavam, lembrando-nos da senzala. Compreendendo esse espaço destinado aos escravizados anteriormente, o quartinho da empregada desempenha o papel de representatividade da senzala dentro da casa da família Munhoz. A dona da casa não circula por esse espaço. Maria Preta tem acesso à casa, pois é sua função organizá-la e mantê-la limpa. Caso a manutenção da casa ficasse a desejar seria efetivamente advertida, como podemos observar no trecho da novela: "Reparou que o lago de espelho com o cisne de Murano estava bastante empoeirado e pensou que era preciso falar energicamente com Maria Preta a respeito." (TAVARES, 2007, p. 61)

O nome verdadeiro de Maria Preta é Maria Firmina, mas como já havia muitas Marias na família, ficou como Maria Preta devido a sua cor, o que revela o preconceito embutido em sua nomeação, naturalizando-o. A conformidade de Maria Preta é natural com relação ao seu nome de registro "Eu era Maria Firmina mas ninguém nunca, nem no tempo da minha mãe

viva, ninguém nunca botou Firmina no meu nome depois de Maria; só ficou Firmina no registro." (TAVARES, 2007, p. 65). Desta forma, ao identificá-la por sua cor, designa outra forma de preconceito envolto aos valores da classe dominante.

Para contrapor, Benedita, eixo central na narrativa de confronto ao modelo social e seus valores, questiona Maria Preta em relação à nomeação das outras empregadas da casa, de cor branca, dizendo-lhe se estas não podiam ser chamadas de "Maria Branca", mas Maria Preta a repreende: "— Não seja boba. Ninguém ia chamar assim" (TAVARES, 2007, p. 66). Dessa forma, a empregada além de internalizar os valores da família que trabalha os compartilha com a sobrinha-neta Benedita, como podemos observar durante uma visita da sobrinha:

> _ Nossa, se eu fosse explicar tudo que sei, nem dez anos bastavam, nem minha vida inteira. E essas coisas de modos, de educação que eu quero passar para você, essas coisas então! Como já dizia dona Chiquinha tudo isso são também joias de família esses ensinamentos. A gente herda, vem da mãe e do pai para os filhos. (TAVARES, 2007, p. 69)

Nesta perceptiva, a aceitação de Maria Preta produzida ao longo do convívio com a família Munhoz é relacionada com a violência simbólica, conceito de Pierre Bourdieu, que elucida as relações de dominação a qual corresponde a um tipo de violência que é exercida em parte com o consentimento de quem a sofre, e mais expressivo quando está relacionado ao estereótipo relacionado aos negros.

A relação com o universo escravocrata é inserida na novela de forma sutil e bem elaborada pela autora para ironizar as formas de dominação e de escravidão aceitáveis pela sociedade. Segundo Bourdieu, "O poder simbólico não pode se exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados e que só se subordinam a ele porque o *constroem* como poder" (BOURDIEU, 2011, p. 52 grifo do autor). Tomando a ideia de dominação, Maria Preta além de internalizar os valores morais da família tenta repassar para a sobrinha com a metáfora muito bem construída e elabora pelo narrador ao observar os pés da sobrinha. lapidando-os como se fossem um rubi.

> _ Fica quieta, sua sem-vergonhazinha. Vou te mostrar como se tira o cascão com pedra-pomes e ralador. Mas primeiro tem que lavar de novo os pés. Bota eles aqui na bacia. Mas será que não pode ficar um minutinho quieta Dita? [...]
> Maria Preta está muito atenta ao serviço. Botou um avental de plástico por cima do outro. [...]
> _ Hoje não dá para acertar de vez esse calcanhar. Você tem de fazer isso todo dia depois do banho. O pé tem que ser tão bonito como a mão, sempre me disse dona Brau. Nem que o pé viva escondido e a mão sempre de fora. Pé fino, parecido com mão, não é unhinha pintada de cor-de-rosa como essas aí; pé parecido com a mão é... [...]
> Maria Preta está orgulhosa do seu trabalho. [...]
> _ Espera um pouco, não calça ainda. Olha aqui na luz como ficou bonito apesar de tudo. Com o tempo se você caprichar vai ficar todo polido e coradinho quando um cabochão de rubi. (TAVARES, 2007, p. 64-67)

A respeito de Maria Preta ser considerada "como se fosse da família", essa situação de dependência da personagem é desmascarada pelo narrador, que nos revela: "Em algumas circunstâncias isso quer dizer exatamente o que enuncia: que Maria Preta é como se fosse da família. Em outras palavras não é como se fosse da família, uma vez que não é da família, é apenas como "se fosse."' (TAVARES, 2007, p. 9) Arruda observa a existência de um "dispositivo de controle da classe dominante alcançado pela falsa ideia de inclusão da empregada doméstica na família da elite", que "fortalece a ideologia burguesa nas mulheres de classes populares" (ARRUDA, 2012, s/p). Benedita, por sua vez, sugere romper com a tradição do lugar reservado à empregada e à negra, opondo-se a Maria Bráulia, ao apontar os preconceitos de classes existentes na novela e que busca uma identidade própria.

> Tia e sobrinho levantam-se para tomar o café na varandinha alegrada com plantas. O dia está muito bonito e lá ficarão a salvo dos ouvidos

> de Maria Preta. Maria Preta é discreta mas não é surda; e o apartamento é pequeno. Maria Preta é como se fosse da família. (TAVARES, 2007, p. 8).

Maria Preta é a empregada que assume os hábitos da família Munhoz e com eles incorpora seus valores, ela é a joia lapidada, pois está de acordo com os preceitos transmitidos de pai para filho. Benedita é uma pedra bruta que deverá ser lapidada. Aqui, o narrador nos mostra essa ação de lapidação de Maria Preta polindo os pés de Benedita "Vou te mostrar como se tira cascão com pedra-pomes e ralador" (TAVARES, 2007, p. 64). Com a intenção de lapidá-la para entrar na família tradicional Maria Preta diz a Benedita que "na família você tem futuro e aprende bons modos" (TAVARES, 2007, p. 64). Maria Bráulia também tem a intenção de lapidar Dita para que possa vira uma joia de família:

> Quando Benedita se despede e lhe dá as costas de volta para a cozinha Maria Bráulia repara no seu traseiro duro e empinado, nas duas bolas que sobem e descem quando ela anda. Maria Altina vai ter que dar um jeito nisso – pensa. Isso é *lá derrière* que se apresente numa sala? Vai ter que lhe enfiar uma cinta, ou então um uniforme com saia larga, ou uma batinha sobre... O pensamento na sequência de operações necessárias para modificar a parte mais orgulhosa e independente de Benedita a reconforta muito. (TAVARES, 2007, p. 39)

Com uma narrativa muito bem elaborada, *Joias de família* traz menções de comediazinhas exibidas no período histórico da década de 1930, reforçando a falsidade e a teatralização da família Munhoz. Um dos exemplos refere-se à Maria Preta quando "entra no momento certo", "como no teatro", na varandinha em que Maria Bráulia e o sobrinho Julião Munhoz conversam sobre o rubi sangue-de-pombo, ironizando a dissimulação também representada por Maria Preta:

> Maria preta nesse momento abre a porta da cozinha, atravessa a sala e entra na varanda para retirar a bandeja do café; entra no momento

> certo, parece ter aguardado um sinal qualquer, talvez aquele minuto de silencio, para fazer sua aparição; como no teatro. Nas comediazinhas cantadas a que Maria Bráulia assistia nos tempos do Munhoz, desaparecia-se aqui, a **empregadinha** surgia ali. A patroa saía por lá, o patrão beijava a **criadinha**, ali, ali, no lugarzinho. Abria-se a boca e se começava a cantarolar no canto **direito** do palco, no canto **esquerdo... no canto esquerdo, ah**. (TAVARES, 2007, p. 12 grifos nossos)

Neste trecho, o narrador refere-se à empregada sempre no diminutivo, "empregadinha", "criadinha", no sentido de inferiorizar a personagem mostrando sua insignificância dentro do universo familiar e social. Além disso, o lado esquerdo mostrado na comediazinha é o lado da mentira, do desleal, por isso Maria preta não é tão merecedora de confiança, tendo Bráulia um leve desconforto com isso:

> Se Maria Preta esteve escutando atrás da porta não foi apenas para fazer sua entrada no momento certo, mas Maria Bráulia sabe que da cozinha com a porta fechada não se pode entender o sentido do que se conversa na varanda. A não ser que os dois estivessem gritando. Não estão. E ao observa as costas da empregada que se afasta, tão retas quanto as suas, Maria Bráulia **duvida um pouco de uma Maria Preta meio fora do prumo como uma vassoura encostada atrás da porta. Impossível**. (TAVARES, 2007, p. 12-13, grifos nossos)

Maria Preta comporta-se "como se fosse", representando e encenando as mentiras da família. Na perspectiva de Bourdieu, esse comportamento é típico de quem sofre de violência simbólica:

> A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou

> melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou pra ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que se ser social é produto. (BOURDIEU, 2011, p. 47)

Para Maria Preta é tão natural ser "como se fosse da família" e continuar as dissimulações que aprendeu durantes vários anos ancorados nos valores tradicionais da família que outro comportamento lhe retiraria da terra firme: "Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais." (BOURDIEU, 2011, p. 46).

Para contrapor essa naturalização e expor sua construção cultural, aparece Benedita, sobrinha-neta de Maria Preta. Benedita é a única personagem que propõe um rompimento da hipocrisia da sociedade burguesa representada pela família Munhoz, apesar de ficar em suspenso se haverá ou não este rompimento: "Bene é o elemento estrangeiro e, em certa medida, desestabilizador. Brau se inquieta por saber que há duas pessoas do outro lado de seu quarto, enquanto ela está sozinha. Além disso, critica a velhinha pintada, a quem chama de mico de circo." (SANCHES NETO, 1992, p. 126). A introdução de Dita, na novela, aponta também para mudanças de perspectivas sociais no desejo de ascensão social através de estudos e outros trabalhos que possam proporcionar mais estabilidade financeira e liberdade, visto que Benedita anuncia que fará um cursinho para prestar vestibular para o curso de biblioteconomia. Ou seja, há um desejo de escape à condição social inferiorizada pelo trabalho braçal e uma valorização do esforço intelectual da mulher negra.

Diante de todas as relações envolvidas na família Munhoz, percebe-se que mesmo que todos tenham consciência das mentiras e encenações, compactuam com elas, prevalecendo as relações de dominação social. De acordo com Pierre Bourdieu, a dominação faz-se necessário devido aos valores tradicionais, aqui representados pelos valores burgueses da alta sociedade paulistana:

> O efeito da dominação (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc.) se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção que são constitutivos dos *habitus* e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma. (BOURDIEU, 2011, p. 49-50)

A novela *Joias de Família* dedica-se às relações dos valores tradicionais da família e da sociedade colocando em primeiro plano a teatralidade para mascarar as imperfeições nela contida, revelando a duplicidade das personagens no seu dia a dia. Contudo, a autora ainda encontra espaço para desmascarar, de maneira muito particular, não somente as personagens, mas também o desmascaramento de uma sociedade reprodutora dos valores da classe dominante e preconceituosa, que sustenta a desigualdade racial e de classe, de forma comum e natural.

REFERENCIAS

ARRUDA, Gabriela de Souza. Um falso rubi: As relações entre os sexos em Jóias de Família, de Zulmira Ribeiro. In: *XXI ENCONTRO DA ABRALIC*. Campina Grande: UEPB/UFCC. 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

DELGADO, Gabriel Estides. Literatura Brasileira Contemporânea: por uma reinterpretação do dilema nacional. In: *XV ENCONTRO DA ABRALIC*. Rio de Janeiro: UERJ/UnB. p. 3809-3820. 2017.

SANCHES NETO, Miguel. Identidades para quatro paredes. *Travessia*, n. 25, p. 118-128, 1992.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Jóias de família*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MEMÓRIA, TRAUMA E ESCRITA EM *K, RELATO DE UMA BUSCA* DE BERNARDO KUCINSKI

Carlos Vinícius Teixeira Palhares (FCMMG)

RESUMO: Este artigo visa a propor uma breve discussão sobre os temas memória e trauma, a partir da análise do livro *K, relato de uma busca*, do escritor paulistano Bernardo Kucinski (2014). As reflexões desenvolvidas tiveram por referencial teórico, sobretudo, Selligmann-Silva (2003; 2008) e Walter Benjamin (1987). A abordagem direciona uma leitura para a compreensão da memória e do trauma na construção ficcional.

Palavras-chaves: Literatura. Trauma. Memória. Ditadura Militar.

É possível narrar um trauma? É possível fazer ficção com momentos de repressão? De que maneira a literatura dimensiona/redimensiona vivências traumáticas? Em *Narrar o trauma*, Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 70) afirma que "o trauma encontra na imaginação um meio para sua narração" e que "a literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe um serviço". Segundo esse autor, de Homero, especialmente em *Ilíada*, ao teatro **pós-Shoah** de Beckett, há uma tentativa, por meio da linguagem literária, de interiorizar a cena traumática que, muitas vezes, pode se confundir com a própria história da arte e da literatura. Seligmann-Silva salienta que:

> Aprendemos, ao longo do século XX, que todo produto da cultura pode ser lido no seu teor testemunhal. Não se trata da velha concepção realista e naturalista que via na cultura um reflexo da realidade, mas, antes, de um aprendizado – psicanalítico – da leitura de traços do real no universo cultural. Já o discurso dito sério é tragado e abalado na sua arrogância quando posto diante da impossibilidade de se estabelecer uma fronteira segura entre ele, a imaginação e o discurso literário. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 71)

É a partir dessa noção de **teor testemunhal** do literário e, especialmente a partir da relação entre literatura e trauma que proponho uma análise do romance *K, o relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski (Cosac Naif, 2014). Ao longo deste artigo, tentarei tensionar algumas perspectivas, sobretudo com o intuito de refletir sobre a pergunta: é ético ficcionalizar a opressão do período ditatorial brasileiro?

A obra *K, o relato de uma busca* é parte de uma profícua escrita desenvolvida por Kucinski entre os anos 2010 e 2013, período em que o autor produziu cerca de 150 contos. Nesse livro, a memória que o narrador nos conta a história, tem seu pai, K., como papel fundamental a partir da temática da ditadura militar brasileira. O autor, em um relato sobre sua produção literária,[1] afirma que uma das potências de sua escrita está no fato de ele, como escritor, tensionar o relato do real com a atmosfera ficcional e, a partir daí, ter a possiblidade de "alcançar uma verdade transcendental que nem o mero relato dos fatos nem a ficção alcançariam". Além desse aspecto atribuído a sua escrita, Kucinski ainda destaca, no relato em vídeo, que o papel do escritor é "garimpar coisas que ele nem sabia que estavam em sua memória".

Bernardo Kucinski é jornalista, escritor, ex-professor da USP, além de ter trabalhado como assessor da Presidência da República, durante o primeiro mandato do presidente Luís Inácio Lula da Silva. Dentre suas publicações, destaca-se a antologia *Você vai voltar pra mim* e outros contos, em que o autor narra um processo dinâmico de tensões relacionadas à truculência da ditadura militar brasileira, em especial, pelo fato de o autor problematizar aspectos plurais relacionados a esse período: há perspectivas sobre a realidade de diferentes classes sociais; sobre o olhar alienado de militantes, de militares e de cidadãos comuns; sobre gerações diferentes; sobre sindicalistas e metalúrgicos; sobre moradores das áreas rurais etc. O discurso narrado, nesses contos, potencializa os desafios relacionados à memória, uma vez que:

> A memória não obedece apenas à razão porque ela também está relacionada, por um lado, a tradições herdadas, que fazem parte de nossas identidades e que não respondem a nosso controle e, por outro,

[1] Disponível no site da editora Cosac Naif: https://www.youtube.com/watch?v=Q8YteubgTCw. Nesse vídeo, publicado pela editora Cosac Naif, em 06/02/2014, o autor fala sobre o romance *K* e o livro de contos *Você vai voltar para mim*, livros que giram em torno do tema da ditadura militar brasileira.

> a sentimentos profundos, como amor, ódio, humilhação, dor e ressentimento, que surgem independentemente das nossas vontades. (ARAÚJO; SANTOS, 2007, p. 96)

A perspectiva multifacetada da narrativa de Kucinski se opõe às atitudes (governamentais, institucionais, coletivas ou individuais) que ainda insistem em apagar os vestígios da vivência humana. O autor evidencia que, na memória, o tempo cronológico pode estar em segundo plano e que as lembranças criam seus próprios critérios de associação. Tal responsabilidade da memória é uma resposta à herança cultural, fazendo dela não a repetição dos grandes vultos, mas o território conflituoso na qual assumir a posição daqueles que sofreram com as feridas do passado acenam para o trauma e que precisa ser relatado (ainda que somente por meio da experiência ficcional).

K, relato de uma busca – reeditado e publicado em mais de cinco línguas – romance de base autobiográfica em que o autor narra a história de um pai à procura da filha, desaparecida nos anos 70, no Brasil. A família Kucinski sofreu o trágico desaparecimento de Ana Rosa Kucinski (irmã de Bernardo Kucinski) e de Wilson Silva (marido de Ana Rosa), em abril de 1974. De acordo com relatos do escritor, especialmente na entrevista ao jornal Rascunho[2], as dificuldades vividas por toda sua família, naquele período, e o sofrimento dessa perda, o motivaram a escrever sobre o trágico desaparecimento da irmã. Mesmo quarenta anos depois do ocorrido, a intenção de escrita do romance *K.* e da coletânea de contos *Você vai voltar pra mim* resulta da necessidade de uma revelação, de uma reflexão sobre as atrocidades e as arbitrariedades ocorridas no período ditatorial brasileiro: "A literatura me levou à catarse. Não foi a necessidade de catarse que me levou à literatura" (KUCINSKI, fragmento de entrevista ao *Jornal Rascunho*).

O livro é estruturado a partir da personagem K., arrebatado entre seu amor paterno e os sentimentos de culpa pela falta de presença na vida da filha desaparecida. É recorrendo à memória que o narrador, em 3ª pessoa, conta o desaparecimento da professora de química juntamente com seu marido, desencadeando-se em um rápido jogo de vozes que intercambiam experiências relacionadas ao sofrimento e, no caso específico de K., o protagonista da narrativa, as buscas sem sucesso pelo paradeiro da filha que muito

[2] Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-libertacao-de-kucinski/>. Acesso em 09 de Nov. 2015.

contribuíram para assinalar a atmosfera de torturas criadas pela situação histórico-política, na qual o livro se ambienta. Em relação ao registro dos processos traumáticos associados à ditadura militar vivida na América Latina, Seligmann-Silva aponta quatro aspectos fundamentais, a saber:

I) a figura dos desaparecidos, nos países latino-americanos, tornou o quadro da memória praticamente impossível: como relatar sobre a memória de quem nunca mais voltou?;

II) as mídias, sobretudo a televisiva, impactaram (e impactam) no registro das imagens: a TV tem o poder de concretizar falsas utopias, especialmente por veicular uma visão de que os traumas foram superados;

III) a impunidade no Brasil e na Argentina[3]: em ambos os países, o apagamento e o esquecimento das atrocidades cometidas no período da ditadura militar foram institucionalizados por meio de leis que garantiam liberdade de "perdão" aos criminosos. "Mais de 20 anos de Anistia no Brasil: isso equivale a 20 anos de amnésia?" (Seligmann-Silva, 2008, p. 84)

IV) a incompetência do Brasil em analisar as práticas de tortura, os assassinatos, dentre outros crimes, cometidos no período da ditadura militar e a falta de punição aos criminosos.

Diante desse quadro de dificuldades no tratamento da memória, da história e do esquecimento, em especial no período da ditadura militar latino-americana, o autor salienta a importância de toda a sociedade enxergar – por meio dos registros históricos e/ das construções artísticas – os abalos de traumas, cicatrizes e feridas deixados pela ditadura: "Esses traços podem ser lidos por nós, se não nos deixarmos ofuscar pelos holofotes brilhantes de uma sociedade toda 'fascinada' pela mídia." (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 85).

O livro é estruturado em 29 capítulos nos quais se intercalam diferentes vozes narrativas como os agentes da repressão, a voz da mulher que está apaixonada por um agente

[3] Seligmann-Silva (2008) destaca, especialmente, a *Lei del Punto Final* (Argentina, lei n.23.492, dezembro 1986) e da *Lei da Anistia* (Brasil, Lei 6.683, agosto 1979).

de repressão, as cartas de Ana e do marido para companheiros de luta e a voz do narrador em 3ª pessoa pelo viés do relato, a uma alusão a certa sobriedade da prosa que se vê na narrativa. O aspecto do trauma demarca a situação do conflito familiar que, longe de estabelecer uma conexão positiva com as atitudes de resistência política ao regime militar, coloca em evidência a incessante busca do pai pela filha desaparecida, dilacerado pelo sentimento de culpa pela ausência de maiores contatos com sua filha quando essa estava viva, como na passagem a seguir:

> Quando aquela moça se aproximou na reunião dos familiares dos desaparecidos e se apresentou, eu sou a cunhada da sua filha, K. percebeu a vastidão da outra vida, oculta, da filha. Ela até se casara sem ele saber; tinha marido, uma cunhada, sogros, O marido também estava desaparecido. Mais esse susto no colar de tantos espantos [...]. (KUCINSKI, 2014, p. 42)

O impacto traumático de K. implica a dupla dificuldade de testemunhar e denunciar os eventos pretéritos, quebrando as referências tradicionais da realidade e estabelecendo um sentimento de perda e melancolia. No romance em questão, a história não se preocupa apenas em enumerar uma sucessão de fatos considerados como "verdadeiros"; tenta, sim, especificar diversas informações e, consequentemente, faz emergir uma série de reflexões, tendo noção de que as "verdades" históricas são múltiplas; são versões e interpretações, ora transparentes, ora obscuras, ora translúcidas que devem ser constantemente pensadas e repensadas, cifradas e decifradas, a fim de construírem e desconstruírem velhas concepções.

A escrita do romance, embora já bastante distanciada temporalmente dos fatos narrados, ainda se relaciona ao trabalho do luto, lidando com a ausência dos indivíduos e das lembranças, com os abusos de memória, com as lacunas deixadas por essa busca, ferida efetiva na memória individual e ferida simbólica na memória coletiva. Michel Pollak aponta que "quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade" (1992, p. 204). A memória familiar é fonte potencial de conflitos e de intensa disputa, visto que ela contribui para sustentar ou para desestabilizar a identidade de cada um dos membros da família. A

imagem de si que uma pessoa constrói ao longo da vida e apresenta para si mesma e para os outros está ligada, em graus variáveis, não só à memória de sua própria história subjetiva, mas também à memória que lhe foi transmitida da história de seus ascendentes. O livro de Bernardo Kucinski nos mostra que o conflito pode girar em torno não do conteúdo dessa memória herdada mas, sim, da postura a ser tomada frente a ela.

Sobre os títulos e a estruturação dos 29 capítulos que o romance possui, nota-se que eles mimetizam algo do funcionamento da memória. Não há pretensão de totalidade ou de esgotamento, assumindo-se uma escrita lacunar tal qual a memória. Um exemplo disso é o capítulo "Um inventário de memória" na qual temos acesso aos fatos e relatos em fragmentos que intercambiam experiências relacionadas ao sofrimento:

> E só agora percebe, naqueles recortes de tempo e espaço, como a filha fora um ser frágil. K. nunca imaginou que fotografias pudessem suscitar sentimentos assim fortes. Algumas parecem até querer contar uma história. Para ele, isso só conseguiam um Puchkin ou um Sholem Aleichem, com a força das palavras. Fotografias, ele antes pensava, eram apenas registros de um episódio, a prova de que aquilo aconteceu, ou retratos de pessoas, um documento. No entanto, ali estão fotografias da sua filha sugerindo delicadeza e sensibilidade. Parecem capar a alma da filha. Sentiu um quê de fantasmagoria nas fotografias dela já morta, um estremecimento. (KUCINSKI, 2014, p. 115)

Temos aqui rastros da memória com o intuito de permitir que a relação tenha a duração pela escrita, por se sustentar graças à articulação entre as palavras e as lembranças narradas. Walter Benjamin declara: "Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'tal como ele propriamente foi'. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo." (1987, p. 118). Mais uma vez, podemos notar, na escrita de Kucinski, uma grande preocupação estética em apresentar o evento traumático, a partir da autenticidade ficcional em situações de grande credibilidade, na demarcação constitutiva da memória.

O titulo do livro, *K. relato de uma busca*, remete a uma série de associações entre as ações narrativas, iniciando-se pelo capítulo "As cartas à destinatária inexistente" datado em 2010 o qual, após passar 36 anos do desaparecimento de Ana Kucinski, articula a memória com a dimensão da perda potencializando o sofrimento paradoxal associado muito mais às angústias do desaparecimento do que à própria inexorabilidade da morte. Da forma de narrar para compreender e não narrar "porque" compreende. Deparamo-nos com uma experiência na qual se referiu uma longa série de repulsas de existência. Em toda narrativa, fragmentada em capítulos, o autor procede à metaforização dos subtítulos para melhor expressar o gesto de memorização, de modo que se pode perceber um cuidado estético que confere à obra de Kucinski não somente ferramentas para a potencialização ficcional como para um trato ético (respondendo à pergunta com que iniciei este artigo) dos fatos vivenciados na história.

Saindo dessa atmosfera de traumas familiares e retornando aos impactos de uma memória que vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente, demarcado, sobretudo, pelos traumas do corpo torturado. A partir deste ponto, Bernardo Kucinski utiliza recursos estéticos diversos, como a fragmentação da linguagem e a multiplicidade de vozes que ecoam no texto, os quais, voltando-se para a história de seu tempo, funcionam como registro ficcional de um contexto histórico de violência, opondo-se ao esquecimento. Para Jeane Marie Gagnebin,

> a exigência de não-esquecimento não é um apelo a comemorações solenes; é, muito mais, uma exigência de análise esclarecedora que deveria produzir – e isso é decisivo – instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente. (2009, p. 103)

O ato da escrita no livro *K.* constitui um fato decisivo para o narrador, visto que é a partir dele que a ditadura militar deixa de ser um marco histórico e coletivo, para ser também e, sobretudo, um marco de sua história pessoal. Este exemplo mostra, ainda, a sobrevivência, durante anos, de lembranças traumatizantes, lembranças que esperam o momento certo para serem expressas. Os rastros da memória que são transmitidos ao longo da linhagem familiar ocasionam a apropriação da memória coletiva pelo narrador de um modo muito particular e

dramático. O romance afirma a sua verdade, negando a verdade ficcional. Renato Lessa, no posfácio do livro de Kucinski, afirma:

> A genialidade do livro de Bernardo Kucinski consiste em fazer da agonia de K. o ponto de observação mais geral de toda a trama e seu núcleo de inteligibilidade. É evidente que o tema mais geral da política está presente aqui, mas, ouso dizê-lo, parece-me colateral. (LESSA apud KUCINSKI, 2014, p. 185).

A busca da lembrança ajuda a lutar contra o esquecimento. A modificação é do presente, sugerindo o relato marcado pela desarticulação entre real e ficcional, uma vez que o desejo de constituição do eu estaria também inscrito na ficção. De forma paradoxal, a escrita pretende organizar a referida desarticulação entre ficção e vida, tematizando a necessidade de reconstrução do passado, da explicação das lacunas ligadas às rupturas, através da busca do pai pela filha. O processo narrativo desencadeia-se num rápido jogo de vozes que intercambiam experiências relacionadas ao sofrimento e, no caso específico de K., aos mistérios de interferências de busca que muito contribuíram para confrontar a atmosfera de torturas criadas pela situação histórico-política, na qual o livro se ambienta. O enfoque narrativo também ocorre sobre o desaparecimento de pessoas, prática tão comum nas ações ditatoriais.

O livro de Kucinski nos mostra que o conflito pode girar em torno não do conteúdo dessa memória herdada, mas sim da postura a ser tomada frente a ela. Michel Pollak complementa sobre a memória herdada:

> A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra [...] de definir e reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividade de tamanhos diferentes [...]. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua

> complementariedade, mas também as oposições irredutíveis. (POLLAK, 1989, p. 9)

Podemos sempre buscar retomar a memória a fim de visitar lembranças já conhecidas ou para recuperar outras que estavam perdidas. A memória vem, se esvai e retorna. Há uma repetição em que o mesmo e o diferente se mesclam em combinações infinitas. Sob certo aspecto, a lembrança rememorada traz o mesmo do vivido, sob outro, ela traz sempre um detalhe novo e único que concerne ao momento da rememoração. Em *K.* o aspecto do trauma demarca a situação do conflito familiar que, longe de estabelecer uma conexão positiva com as atitudes de resistência política ao regime militar, coloca em evidência o silêncio culpado, em que pai e filho, protagonista e autor-narrador, trazem um sentimento de culpa pelo ocorrido. Enquanto o narrador onisciente escreve o relato de suas memórias, o pai vive o pesadelo em nunca encontrar vestígios de sua filha desaparecida, assemelhando-se à narrativas de Franz Kafka, autor theco de origem judaica, em cuja estética literária encontra a questão da culpa, do insucesso da realização pessoal, e a busca por algo que nunca se encontra. Temos o indivíduo solitário, sem ilusões, contra a família, contra as hierarquias, num mundo totalitário, numa vida sem-sentido, com culpa e desesperança, em meio ao absurdo de situações irracionais, desconexas, em uma busca de transcendência, submetido ao poder ora de um Tribunal, ou Força Julgadora (em *O Processo*) ora de um Poder Supremo (em *O Castelo*), inalcançáveis ou incompreensíveis.

Já em *K.* temos a agilidade dos diálogos e o emprego do recurso descritivo, empregados no livro, os quais contribuem para a construção de uma perspectiva pessimista e, ao mesmo tempo, cruel, por revelar o contato póstumo de uma torturada com o pai à sua busca. Uma atmosfera, portanto, insólita e (por que não?) meticulosamente aterradora. Esse trauma familiar existiu/existe e, como todo trauma, ele precisa ser relatado (ainda que somente por meio da experiência ficcional). Ao abordar a existência do trauma para superar o caráter opressor de um momento histórico de um país e evitar a censura, o romance dimensiona (também) uma abordagem sobre a tortura e as atrocidades do período ditatorial, instaurando a possibilidade do registro da repetição, associada ao trauma. Mais uma, duas, três histórias de tortura? Mais um conjunto de relatos (ficcionais) sobre a opressão ditatorial?

Para Walter Benjamin (2012), "articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo 'tal como ele foi'. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo" (p. 11). Partindo dessa reflexão, podemos ver no trabalho ficcional de *K. relato de uma busca*, um grande esforço de Bernardo Kucinski em potencializar essa 'recordação' com sofrimentos, torturas, cicatrizes, assassinatos, crueldade nos corpos que jamais esquecerão os traumas vividos na ditadura militar brasileira. 'Recordação' que não só demarca as incongruências do passado como também tenta lançar luz a um futuro politicamente mais articulado e para um leitor mais consciente da memória e das realidades/ficções de seu povo. O processo ficcional desenvolvido por Kucinski, nesse romance, configura o que Nestrovski (2000, p. 203) chamou de capacidade de reencenar "as vivências do corpo em cada leitor; uma forma particular de inteligência da escrita".

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. "História, memória e esquecimento: Implicações políticas". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 79, p. 95-111, dez. 2007. Disponível em:< http://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/79/RCCS79-095-111-MPNascimento-MSepulveda.pdf>. Acesso em jul. 2009.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. (trad. Sérgio Paulo Rouanet). Vol. 1. *Magia e técnica, arte e política* – Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987: p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autência Editora, 2012, p. 7 – 20.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 111-136.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

KUCINSKI, Bernado. *K. o relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. v.2, n.3, Rio de Janeiro, p. 3-15, 1989. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em 21 nov. 2015.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. v. 5, n. 10, Rio de Janeiro, p. 200-212, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. Acesso em 21 nov. 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In:SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) *História, Memória e literatura*: o testemunho na Era das catástrofes. Campinas, SP: Ed. Da Unicamp, 2003: p. 59-89.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*. v.20, n.1, Rio de Janeiro, 2008: p. 65-82 – também disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-56652008000100005&script=sci_arttext>. Acesso em 15 de nov. 2015.

NESTROVSKI, Arthur. Vozes de crianças. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000: p. 185-206

Endereços eletrônicos consultados

<https://www.youtube.com/watch?v=Q8YteubgTCw>.Acesso em 09 de Nov. 2015.

<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-libertacao-de-kucinski>. Acesso em 09 de Nov. 2015.

<http://kucinski.com.br/, acesso em 09/11/2015>. Acesso em 09 de Nov. 2015.

<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/colunistas/jose-castello/escrita-de-libertacao-evyz4bgbai1o67x0nfi1a30i6>. Acesso em 09 de Nov. 2015.

MEMÓRIAS DE FAMÍLIA EM *POR PARTE DE PAI*, DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS

Fabíola Procópio Sarrapio (UninCor)

RESUMO: A obra *Por parte de pai*, do escritor mineiro Bartolomeu Campos de Queirós, gira em torno de uma família fragmentada cujos pais não estão presentes. A narrativa se passa na casa do avô do narrador, que propicia a rememoração do passado. Dentro dessa casa, as histórias, medos e superstições da família emergem pela voz do menino narrador, cujo nome não é revelado. Muitas dessas histórias são registradas pelo avô nas paredes da casa, como um grande livro. A proposta dessa comunicação é analisar a estrutura familiar existente na narrativa e sua relação com a memória real e a imaginária.

Palavras-chaves: *Por parte de pai*. Família. memória.

> Era ainda jovem demais para saber que a memória do coração elimina as más lembranças e enaltece as boas e que graças a esse artifício conseguimos suportar o passado.
>
> Gabriel García Márquez.

Por parte de pai é uma obra de Bartolomeu Campos de Queirós, escrita e editada em 1995. A narrativa, escrita em primeira pessoa, conta a história de um menino que vivia com os avós, Joaquim e Maria. Sua mãe morrera e o pai era caminhoneiro, condição que obrigara a criança a morar com os avós paternos. O que norteia toda a história é a relação desse menino com os avós e o local onde moram, uma casa comprada com o dinheiro ganho na loteria. Em uma manhã, a avó Maria contou que havia tido um sonho com um animal e que não se lembrava qual era. Joaquim a chamou de vaca e naquele mesmo momento um cambista bateu à porta oferecendo uma tira de vaca. Ele comprou sem pestanejar toda a tira. Ganhou. Comprou a grande casa cheia de janelas na Rua da Paciência, onde eles viviam.

Como uma moldura, a narrativa começa e termina na descrição da Rua da Paciência, local onde fica a casa onde moram: “Debruçado na janela meu avô espreitava a Rua da Paciência, inclinada e estreita. Nascia lá em cima, entre casas miúdas e se espichava preguiçosa, no morro abaixo” (QUEIRÓS, 1995, p. 7). E, ao terminar a história: “Olhei a Rua da Paciência, inclinada e estreita. Nascia lá em cima, entre casas miúdas e se espichava preguiçosa, no morro abaixo” (QUEIRÓS, 1995, p. 73). Essa estratégia nos dá a sensação de entrarmos na casa ao iniciar a leitura e depois sairmos dela no final.

É, pois, dentro da casa que toda a trama acontece e esse lugar também se torna muito importante à medida que percebemos como a memória do menino narrador é construída.

Fato ou mero acaso, a vida do autor Bartolomeu reflete à vida do menino, pois ele perdeu sua mãe com seis anos de idade e também morou com o seu avô paterno no interior de Minas Gerais.

Não assumidamente uma obra autobiográfica como seu outro livro *Vermelho amargo*, o autor funde sua própria realidade à ficção e tenta captar a visão da criança, e seu universo infantil, inserida num universo adulto, em que ela vive momentos determinantes em sua vida. Mas esse processo não pode acontecer por completo, pois faz parte de um passado que no presente só pode ser retomado pela lembrança. É importante ressaltar a ideia dos processos de evocação da memória, segundo Ricoeur (RICOEUR, 2007, p.31).

Quando é evocada no presente, a memória retoma algo que ficou no passado; entretanto, o presente se torna passado, e assim as lembranças vão se acumulando mutuamente em um passado profundo. Para Paul Ricoeur, é necessário entender a memória como correta, pois ela é a única maneira de retomar e relembrar o passado, ainda que ela esteja relacionada com a imaginação, que é subjetiva e não totalmente confiável. E é justamente por essa característica da não credibilidade, e em função de sua ligação com a imaginação, que a memória se torna o único caminho para conferir autenticidade ao que chamamos de lembrança. (RICOEUR, 2007, p. 30-40)

Ao mesmo tempo em que a vida se desenrola e se constrói no presente, no momento da enunciação, há um resgate do passado, da infância que, para que não se

perder da memória, é registrada nas paredes da casa pelo avô paterno, marcando a história genética da criança através de sua família por parte de pai.

> Todo acontecimento da cidade, da casa, da casa do vizinho, meu avô escrevia nas paredes. Quem casou, morreu, fugiu, caiu, matou, traiu, comprou, juntou, chegou, partiu. Coisas simples como a agulha perdida no buraco do assoalho ele escrevia. A história do açúcar sumido durante a guerra, estava anotado. Eu não sabia por que os soldados tinham tanta coisa a adoçar. Também desenhava tesouras desaparecidas, serrotes sem dentes, facas perdidas. E a casa de corredor comprido ia ficando bordada, estampada de cima a baixo (QUEIRÓS, 1995, p. 11).

Podemos entender que a memória não é construída apenas por sua estreita relação com o tempo, mas também por sua correspondência com o espaço vivido. Para Maurice Halbwachs, "as imagens habituais do mundo exterior são partes inseparáveis de nosso eu" (HALBWACHS, 2006, p. 157). Dessa forma, os objetos e os cômodos da casa são partes importantes na construção das subjetividades individuais, demonstrando que a matéria está em uma relação dialética com o psíquico e com o social.

Para reconstruir a sua própria individualidade através da memória, o narrador utiliza-se das lembranças da casa do avô enquanto espaço e das relações de afeto que se estabelecem entre ele e sua única família, pois, segundo Lev Vygotsky, "O caminho do objeto até a criança e desta até o objeto passa através de outra pessoa. Essa estrutura complexa é o produto de um processo de desenvolvimento profundamente enraizado nas ligações entre história individual e história social" (Vygotsky, 2007, p. 20). Para esse autor, um indivíduo só se transforma de sujeito biológico em sujeito sócio-histórico a partir de suas relações sociais, através do outro (Vygotsky, 2007). Portanto, a memória é fator crucial na formação do indivíduo.

Na obra clássica *Análise da mente*, Bertrand Russell relata a influência generalizada da memória no processo de conhecimento do mundo, e ressalta que quase toda forma de conhecimento pressupõe alguma modalidade de memória (Russell, 1976).

Essa visão memorialística é relativamente nova. No início do século passado, antes dos anos 20, a memória era considerada essencialmente neurológica. Utilizando apenas a referência biológica, especificamente a neurologia, afirmava-se que o cérebro armazenava informações que vinham à tona através de processo mecânico (GOMES, 2009).

Nessa época e diante desse contexto, Freud definia memória como "massa estática e não contaminada" (FREUD apud BRAGA,1995, p. 16).

Com os estudos de Luria, Vygotsky e Halbwalks, começa-se a pensar a memória como construída a partir da história social da humanidade, e a considerá-la um fenômeno dinâmico, processual, e muito complexo. Diante da evolução do conhecimento de memória, Braga responde à pontuação de Freud dizendo: "As imagens são móveis, vivas, sofrendo constantemente mudança, sob a persistente influência de nossos sentimentos e ideias." (BRAGA, 1995, p.16).

Temos então, em *Por parte de pai*, a memória construída individual e socialmente através de três eixos distintos que se entrelaçam na narrativa: as histórias vivenciadas pelo narrador, as histórias escritas pelo avô nas paredes da casa e as histórias contadas pela avó. No percurso feito pelo autor, percebemos como as expectativas do menino estão profundamente arraigadas nos movimentos dos avós. Sua subjetividade, construída em função da religiosidade passada pela avó, da curiosidade em decifrar o que o avô escrevia:

> Enquanto ele escrevia, eu inventava histórias sobre cada pedaço da parede. A casa do meu avô foi meu primeiro livro. Até história de assombração, tinha. Era de Maria Turum, preta que foi escrava, não sei se veio de navio negreiro, e ajudou a criar os filhos. Antes de morta, já tinha bicho no corpo de tanto ficar na cama, fraca, inválida, velha. Eu olhava para ela e pensava que viver era encolher, diminuir, subtrair. Cada dia ela ficava menor. Sua alma costumava passear no terreiro em noites de sextas-feiras, assustando cachorros, gatos, galinhas. Andava também

> pelo corredor da casa, rangendo as tábuas do assoalho, implorando missa. (QUEIRÒS, 1995, p. 12-13)

Assim o menino se desenvolve diante das escrituras do avô e dos casos da avó. Para acompanhar o processo de maturação o avô tinha critérios: As histórias indevidas eram escritas no alto, assim só quem já tivesse altura e idade as lia.

> As paredes eram o caderno do meu avô. Cada quarto, cada sala, cada cômodo, uma página. Ele subia em cadeira, trepava em escada, ajoelhava na mesa. Para cada notícia escolhia um canto. Conversa mais indecente, ele escrevia bem no alto. Era preciso ser grande para ler, ou aproveitar quando não tinha ninguém em casa. Caso de visitas, ele anotava o dia, a hora, o assunto ou a falta do assunto. Nada ficava no esquecimento, em vaga lembrança [...]

Os escritos também tinham a função de educar e dar segurança: o menino só parou de fazer xixi na cama quando Joaquim ameaçou escrever a história na parede e durante a noite, quando via tudo se transformar em seu quarto, acendia a luz e admirava o avô e suas letras na parede. Como dizia o avô "Escrever era não apagar nunca mais" (QUEIRÓS, 1995, p. 14). Ao funcionar como uma espécie de publicação materializando os fatos, o menino tinha medo que seus segredos ficassem estampados na parede e se tornassem públicos.

O modelo de narração adotado pelo avô nos remete ao narrador de Walter Benjamin. Ao anotar tudo o que acontece, deixando registrado para que todos possam ter conhecimento, traz a arte da narração oral para a matéria. Para Benjamin, a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.

Em seu texto "O narrador", Benjamin descreve a narrativa oral como arte e declara que o que antes era uma prática natural da humanidade está se perdendo:

“Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 197-198).

A prática da narração oral da família do menino fica por conta da avó. A habilidade da avó de narrar histórias nos é revelada logo no início do livro. Contadora de histórias por excelência, é especialista nas de terror e assombração, passando por almas penadas vindas diretamente do mundo dos mortos. Segundo o menino, a avó conversava com pessoas que já morreram como Maria Turum:

> Minha avó, muito desembaraçada, conversava com ela [Maria Turum]. Sua alma – contava – coberta de luz branca estava cercada de anjos pretinhos. Eu custava a acreditar, pois Maria Turum, segundo meu avô, só gostava da cor branca. Lençol branco, arroz-doce, leite com farinha, farinha com açúcar, pipocas e suspiros. Meu avô, sem duvidar das proezas da mulher continuava a escrever pelas paredes. Não, não era um livro de horrores, a casa do meu avô. (QUEIRÓS, 1995, p. 13)
>
> Mesmo minha avó – capaz de tratar conversa com as almas do outro mundo; de não deixar meu avô dormir de meias para não chamar a morte; de jogar sal no fogo para espantar visita demorada – acreditava nele [no padre Libério]. (QUEIRÓS, 1995, p. 15-16)

O hábito taciturno da avó de contar histórias à noite, ao colocar o menino na cama, reforça o caráter sombrio e amedrontador do ato. O narrador diz que, ao colocá-lo na cama, ela “se punha a recordar histórias.” (QUEIRÓS, 1995, p. 38). Mais uma vez nos remetemos ao ato da recordação. Isso significa que esse acontecimento, real ou imaginário, já está internalizado pela avó e faz parte do seu rol de experiências.

Vygotsky, em seus estudos, percebe que após a idade de quatro anos, as crianças seriam capazes de empregar símbolos auxiliares à memória, melhorando assim seu desempenho mnemônico. Já nos adolescentes e adultos, não havia melhora relevante no

auxilio de símbolos. Então, Vygotsky chegou à conclusão de que eles estavam sim empregando dispositivos simbólicos como auxiliares da memória, mas nessa etapa da vida suas técnicas tinham se tornado internalizados. (VYGOTSKY apud COLE,1998)

A figura do Padre Libério demarca a crença religiosa da família. De vez em quando ele visitava a cidade e benzia todos os objetos e todas as pessoas, usava uma batina escura, tinha as mãos macias, mornas e morenas. Era um homem santo, até Maria, que conversava com as almas e acreditava que dormir de meia chamava a morte, acreditava nele.

Em uma dessas visitas, o padre benzeu o menino porque ele andava escutando barulhos e vendo vultos brancos no quintal. A admiração da família pelo padre se refletiu na vontade que aparecia de vez em quando no menino de ir para o seminário.

Toda a superstição e a religiosidade que envolve a narrativa se justificam pelos medos que o menino tem.

> Sempre vivi com alguma coisa me atordoando, ameaçando, procurando, explicação, interrogando os rumos. Tinha mesmo era de me benzer, fazer penitência, me mortificar. Passei a subir e a descer os degraus da porta, várias vezes por dia, em silêncio, rezando em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo [...] Pelas frestas da janela soprava um vento resmungando, cochichando, esfriando meus pensamentos, anunciando fantasmas. As roupas dependuradas em cabides na parede se transfiguravam em monstros e sombras. Deitado, enrolado, parado, imóvel, eu lia recado em cada mancha, em cada dobra, em cada sinal. O barulho do colchão de palha me arranhava. O escuro apertava minha garganta, roubava meu ar. O fio da luz terminava amarrado na cabeceira do catre. O medo, assim maior do que o quarto, me levava a apertar a pera de galalite e acender a luz enfeitada com papel crepom [...] Então procurava distrair meu pavor decifrando os escritos da parede, no canto da cama, tão perto de mim. Mas era minha dificuldade de acomodar as coisas

> dentro de mim. Sempre faltava um pedaço. (QUEIRÓS, 1995, p. 17-18).

Arrebatado pelo medo, o menino faz dessas terríveis lembranças, um fio de ligação no seu passado. Como os símbolos auxiliares citados por Vygotsky, ele relembra fatos macabros e tristes, muitas vezes justificados por ditos populares e crendices. Como exemplo, o hábito funesto do avô de matar gatos dentro de um saco atirando nele pedras e tijolos.

Ele não consegue entender o porquê de tanta maldade inclusive por parte da avó que mata o galo de um olho só, Jeremias, para servir no almoço. O misto de amor e ódio faz com que o menino desabafe: "de noite, para vencer o pavor de meu avô em certas horas, eu me assentava perto dele, enquanto cortava o fumo e a palha com o olhar descansado" (QUEIRÓS, 1995, p. 47-48). Ele achava que a benevolência de seus avós não existia de fato, deveria ser uma coisa inventada por ele.

A dicotomia amor e medo permanece até o fim da história. A doença degenerativa da avó e o adoecimento do avô por vê-la assim fazem com que seu pai vá buscá-lo e o poupe de sentir seu medo maior: perder os avós por parte de pai.

A descrição das memórias em *Por parte de pai* remonta uma experiência de recordação do autor/narrador que precisa voltar ao passado para reviver tudo aquilo que foi deixado para trás. Para isso ele escolhe quais acontecimentos quer trazer e também a melhor forma de apresentar essas memórias.

Halbwachs explica que "para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível" (HALBWACHS, 2006, p. 31).

Na narrativa de Bartolomeu Campos de Queirós, há a utilização das paredes/livros como recursos mnemônicos que não deixariam dúvidas dos fatos retratados. Mas as lembranças dos medos e outros sentimentos do menino não poderiam ser comprovados.

Halbwachs nos esclarece que não há necessidade de comprovação de pessoas para essas memórias: "para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários

testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível" (HALBWACHS, 2006, p. 31).

E ainda confirmando esse pensamento de que nunca estamos sós, ele afirma:

> [...] quando um homem entra em sua casa sem estar acompanhado por ninguém, sem dúvida durante algum tempo "ele andou só", na linguagem corrente – mas ele esteve sozinho apenas em aparência, pois, mesmo nesse intervalo, seus pensamentos e seus atos se explicam por sua natureza de ser social e porque ele não deixou sequer por um instante de estar encerrado em alguma sociedade (HALBWACHS, 2006, p. 42).

A narração de *Por parte de pai* traz em si um cunho memorialístico, que visa retomar, no tempo presente, algo que já foi vivido e que, de alguma forma, marcou a experiência de alguém. E a memória, não sendo exata nem para os personagens, marca-se tanto pelo esquecimento quanto pelos afetos, e certamente será necessário recorrer à imaginação para escrever sobre o passado e preencher suas lacunas da história.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197- 221.

BRAGA, Elizabeth dos Santos. *A constituição social da memória:* uma perspectiva histórico-cultural. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 2000

BRAGA, Elizabeth dos Santos. *Aspectos da constituição social da memória em um contexto pré-escolar***.** Campinas: UNICAMP, 1995 (Dissertação de mestrado – orientadora: Ana Luisa B. Smolka)

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *O amor nos tempos do cólera*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

GOMES, Margarete Z. Neurofisiologia da linguagem oral e escrita. In: ZORZI, Jaime; CAPELLINI, Simone. *Dislexia e outros distúrbios da leitura-escrita:* letras desafiando a aprendizagem. 2. ed. São José dos Campos: Pulso, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LEBOVICI, Serge. *O conhecimento da criança pela psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

OLIVEIRA, Marta Koll. *Vygotsky*. São Paulo: Scipione, 1993.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Por parte de pai.* Belo Horizonte: RHJ, 1995.

RICOEUR, Paul. Da memória e da reminiscência. In: RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento.* Tradução: Alain François. Campinas: Ed. Unicamp, 2007. p. 25-142.

ROSSI, Paolo. Lembrar e esquecer. In: ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento*: seis ensaios da história das ideias. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: UNESP, 2010. p. 15-38

RUSSELL, Bertrand. Conferência IX. Memória. In: *A análise da mente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

VYGOTSKY, Lev S. *A formação social da mente:* o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. (Organização: Michael Cole et al). 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991. Disponível em: https://goo.gl/lLLE4H. Acesso em 15 out. 2018.

VYGOTSKY, Lev S. *A formação social da mente*: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NAS CRÔNICAS DE *A BOCA NO MUNDO*, DE FERNANDO BONASSI

Flávia Luciano Santos (UninCor - FCTE/PMTC)

RESUMO: Esta comunicação tem como objetivo apresentar o projeto de pesquisa de Mestrado em Letras em desenvolvimento: "A representação da violência nas crônicas de *A boca no mundo*, de Fernando Bonassi". Propomos verificar, por meio de algumas crônicas representativas do livro, o olhar do autor para a realidade dos menos favorecidos, vítimas de um sistema que os oprime e os exclui de seus direitos fundamentais. Esses textos foram escritos para o caderno Folha Ilustrada do jornal *Folha de S. Paulo*, publicados entre os anos de 2002 e 2006. Bonassi representa em suas crônicas acontecimentos do cotidiano, que muitas vezes passam despercebidos por nós no dia-a-dia, revelando, por meio de uma linguagem coloquial (própria da crônica) e muitas vezes agressiva, a vida de personagens que vivem à margem do mundo social estabelecido. O próprio gênero textual: a crônica também será objeto de nossa reflexão. Para o exame do livro levaremos em perspectiva alguns tipos de violências presentes em suas crônicas: a social, a simbólica e a psicológica. Que se conformam principalmente na carência, na humilhação diária do trabalhador, no preconceito social, na violência experienciada na vida urbana (o perigo iminente) e a suburbana (falta de presença do Estado) das grandes cidades, nos desmandos das organizações políticas, no lugar social onde esses indivíduos estão inseridos, etc.
Palavras-chaves: Bonassi. Crônica. Violência.

Esse trabalho tem como objetivo geral verificar como Fernando Bonassi, nas crônicas reunidas em A boca no mundo, elabora várias modalidades de violência: a intricada ao mundo social, a psicológica e a simbólica.

Atualmente, a representação da violência dos espaços urbanos ganha espaço na literatura contemporânea ocupando o centro de sua atenção. É através da crônica que Bonassi vai tornar os indivíduos excluídos socialmente aparentes, representado suas

vidas, humanizando estas figuras em sua complexa existência, propondo uma nova maneira de pensar os indivíduos excluídos da sociedade.

O presente projeto se justifica primeiramente pelo fato de não haver ainda nenhum estudo sobre o livro de Bonassi. Em pesquisa ao banco de teses da Capes encontramos vários estudos sobre o tema da violência na obra do autor, mas nenhum tomou como objeto de estudo a obra elencada por nós.

Pretendemos analisar algumas crônicas representativas do livro de Fernando Bonassi, A boca no mundo, que contém 100 crônicas, publicado em 2007 em torno da realidade dos menos favorecidos, vítimas de um sistema que oprime e exclui os seus direitos fundamentais. Esses textos foram escritos para o caderno Folha Ilustrada do jornal, Folha de S. Paulo, publicados entre os anos de 2002 e 2006.

Fernando Bonassi nasceu em São Paulo, 1962. É roteirista, dramaturgo, cineasta e escritor. Sua multiplicidade torna enriquecedoras suas obras. Bonassi nos remete a um cenário rico em detalhes. Em particular, na obra, A Boca no mundo, ele nos apresenta detalhes que passam despercebidos por nós no dia-a-dia, seja por romper com a representação do belo ou pelo desconforto de tratar daquilo que queremos ignorar ou, até mesmo, desprezar. O autor mesmo se refere à sua obra como “atingindo-o ora na boca do estômago, ora no coração” (BONASSI, 2007. p. 7). Bonassi se insere no cenário da literatura contemporânea, dissociando-se do cânone literário. A literatura canônica não se interessava em representar indivíduos discriminados socialmente, esses indivíduos que o cânone literário se afastou é a principal matéria-prima da obra do Bonassi. Segundo Moreira, o cânone literário “[...] busca manter escusos ou atribuir pouca importância a determinados elementos marginalizados como o negro, a mulher e os homossexuais, só para citar alguns exemplos.” (MOREIRA, 2011, p. 10). Dessa maneira, torna ainda mais atrativo o tema, falar de indivíduos discriminados pelo cânone como uma possibilidade de romper com o preconceito enraizado na sociedade e também na literatura. Garantir espaço e atrair olhares para um grupo que geralmente não possui. Assim como a literatura canônica a sociedade muitas vezes ignora esses indivíduos e os marginalizam. É importante lembrar que não é só a literatura contemporânea que rompe com o cânone e dá voz aos grupos minoritários, eles conquistaram outros espaços além dela. De acordo com Resende “[...] novas vozes

surgem a partir de espaços que até recentemente estavam afastados do universo literário. Usando seu próprio discurso, vem hoje, da periferia das grandes cidades, forte expressão artística que tendo iniciado seu percurso pela música, chega agora à literatura." (RESENDE, 2008, p. 17).

Bonassi pretende levar o leitor a um novo cenário e mostrá-lo da forma tal como ele é. O desconforto de uma vida medíocre de um operário, a violência presente em seu aspecto simbólico, social e psicológico. É possível identificar já na primeira crônica do seu livro nomeada como "Nossa Senhora Aparecida" o embaraço da vida cotidiana, quando um personagem chamado Devanir, para manter sua própria sobrevivência, depois de perder seu emprego de torneiro mecânico, por extinção da fábrica que trabalhava, tem que assumir agora o papel de uma espécie de guardião no bairro violento em que mora. Sua identificação de torneiro mecânico é perdida, sua segurança física não é garantida e seu salário provém dos outros moradores, pago através de objetos domésticos e materiais de construção civil que ele utiliza para construir sua casa. Essa é a nova referência de trabalho e remuneração para ele, como narra Bonassi:

> [...] desde que largou sua família e se instalou no bairro, o que vai para sete anos, aceitou receber o que oferecessem pelo seu serviço. [...] O primeiro foi um velho que gritava e arrancava a roupa na porta do boteco de Soares. Devanir, que teve pai alcoólatra, não suportava esses tipos. Quando ele fez que o bêbado sumisse, ganhou muitas coisas pela gratidão das pessoas. Em seguida foi chamado pelo dono do depósito de material de construção, que dois moleques viviam pulando o muro pra roubar cimento e telha. Deu um jeito neles e ganhou um milheiro de tijolos. (BONASSI, 2007, p. 13)

É possível identificar também a falta de possibilidade de escolha do personagem, em função da sua própria sobrevivência, aceita esse tipo de serviço. Serviço o qual a vizinhança não se submete a fazer e deixa pra que ele se arrisque e viole o direito do outro. Talvez ele é escolhido pela vizinhança por não ter um trabalho convencional, não

ISSN: 2594-6536

possuir uma referência de um profissional admirado, o status de uma classe média ou alta, pelo contrário, ele é pobre, e entende-se que sendo assim deve aceitar migalhas e tarefas que as outras pessoas, melhor posicionadas socialmente, possivelmente não aceitariam. Seu bem-estar, sua segurança, seus princípios não são levados em consideração, ele tem apenas que sobreviver de alguma maneira. O modo pelo qual ele é tratado socialmente é transferido para a maneira como ele se relaciona com o outro, ele parece não se preocupar com o que é certo ou errado diante da lei, pois ali não há a presença efetiva do Estado para garantia de seus direitos básicos. Se não há direitos, parece também não se importar com seus deveres enquanto cidadão, como quando ele "some" com um bêbado que nos remete a sua execução. Diante da violação dos seus direitos, como não possuir trabalho digno, ele viola o do outro, só assim ele consegue meios para sobreviver. É a violação de direitos que gera sucessivos atos de violência.

Desse modo, Bonassi trata esses episódios de violência de maneira banal, sem grandes espetáculos ou enredo rebuscado. Isso é feito de maneira proposital, a violência do cotidiano ganha espaço em suas crônicas. O bandido e o herói são confundidos facilmente, não há modelos pré-estabelecidos, a ocasião pode, sim, formar e transformar a realidade. O sistema político que viola, agride e desintegra é evidenciado e interfere diretamente na vida do cidadão humilde.

A inserção da violência na literatura brasileira contemporânea, de acordo com Silviano Santiago, inicia-se na década de 1960, e está relacionada diretamente com o cenário político e pela política dessa época: "[...] o escritor brasileiro pós-64 coloca em segundo plano nos seus textos a dramatização dos grandes temas universais e utópicos da modernidade, da mesma forma como guarda distância dos temas nacionais clássicos [...]" (SANTIAGO, 2002. p. 16). A literatura brasileira contemporânea se transforma com o regime militar e o cenário passa a ser outro, a violência urbana.

A violência não é um tema recente, ela está presente em todo processo histórico brasileiro. Para Ginzburg:

> A história do Brasil é constituída de modos violentos, desde a colonização, a escravidão, passando pelas ditaduras até o presente. Um olhar atento para as práticas de extermínio exige

> interrogar a respeito do papel da violência a serviço das ações políticas, institucionais, econômicas e sociais. (GINZBURG, 2012, p. 8)

A literatura contemporânea brasileira assume um papel importante em relação à sociedade e as relações de poder cultivadas por ela. Segundo Santiago,

> De maneira tímida e depois obsessiva, a literatura brasileira, a partir da queda do regime Goulart e o golpe militar de 64, passou a refletir sobre o modo como funciona o poder em países cujos governantes optam pelo capitalismo selvagem como norma para o progresso da nação e o bem-estar dos cidadãos. [...] a literatura brasileira pós 64 abriu campo para uma crítica radical e fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo [...]. (SANTIAGO, 1989, p. 12)

A presença da violência é uma temática constante na obra do Bonassi. A violência aparece intricada no cotidiano. Ela é representada na rotina dos indivíduos humildes, é como se para eles fosse algo oriundo à sua própria existência, de tão natural que se tornou. Esse problema social e relacional parece não assombrar e muitas vezes não causa nem estranhamento devido a frequência que ocorre. Mas a violência está longe de ser algo inerente à nossa existência e deve ser questionada e combatida. Como sugere Minayo,

> É, hoje, praticamente unânime, por exemplo, a idéia de que a violência não faz parte da natureza humana e que a mesma não tem raízes biológicas. Trata-se de um complexo e dinâmico fenômeno biopsicossocial, mas seu espaço de criação e desenvolvimento é a vida em sociedade. (MINAYO, 2012, p.7)

Vamos nos limitar a falar de alguns tipos de violência elencadas na obra. Trataremos de tipos de violência diferentes e que muitas vezes aparecem elencadas nas narrativas de Bonassi. Os personagens podem sofrer vários tipos de violência a partir de sua condição social. Nos dedicaremos também a analisar o lugar social que todos os personagens das crônicas selecionadas ocupam, o papel social que esses personagens exercem , dentro desse espaço. Todos eles têm em comum esse lugar de desprestígio, humilhação diária, depreciação da sua condição, que contribui fortemente para uma vida medíocre e sem sabor. Uma das violências representada por Bonassi é a violência psicológica. Para o Ministério da Saúde a violência psicológica se caracteriza como:

> [...]ação ou omissão que causa ou visa causar dano à auto-estima, à identidade ou ao desenvolvimento da pessoa. Inclui: ameaças, humilhações, chantagem, cobranças de comportamento, discriminação, exploração, crítica pelo desempenho sexual, não deixar a pessoa sair de casa, provocando o isolamento de amigos e familiares, ou impedir que ela utilize o seu próprio dinheiro. Dentre as modalidades de violência, é a mais difícil de ser identificada. Apesar de ser bastante freqüente, ela pode levar a pessoa a se sentir desvalorizada, sofrer de ansiedade e adoecer com facilidade, situações que se arrastam durante muito tempo e, se agravadas, podem levar a pessoa a provocar suicídio. (MINISTERIO DA SAÚDE, 2001, p. 20)

Apesar de ser um tema de difícil identificação por vir, às vezes, elencado em outras situações do dia-a-dia, como uma forma de cuidado e proteção, pois, não raro as pessoas que violentam psicologicamente o outro, carregam o discurso de estarem cuidando da vítima ou a protegendo para justificar seu modo violento de se relacionar, sendo que na verdade estão impossibilitando que a pessoa faça suas próprias escolhas e viva da maneira que favoreçam seu bem-estar e satisfação. É ainda necessário diferenciar um comentário de uma ofensa que causa constrangimento, vergonha,

humilhação e medo gerando danos à vida da pessoa. Bonassi nos remete a violência psicológica na crônica “Os meninos estão crescendo” quando nos apresenta o soldado Meireles. O lugar de onde ele fala é um cenário de pobreza, com pouca possibilidade de escolha, uma vida sem prazeres, onde ele, a esposa e os filhos vivem em uma casa apertada que mal cabem os móveis, tudo muito escasso, desfavorável ao bem-estar. O trabalho proporciona a sobrevivência, mas não o conforto, privacidade e recursos que possibilitem uma vida plena e digna. Como descreve Bonassi: “É uma casa de dia, a casa das coisas: fogões, cadeiras, bibelôs e armários. É outra casa de noite: a casa das pessoas espalhadas pelo meio dos pés da mesa e eletrodomésticos. Naquela vida, um é obrigado a ouvir a vitrola, a televisão, as brigas [...]” (BONASSI, 2007, p.16) É possível identificar na mesma crônica a temática da violência psicológica quando o soldado Meireles tem que esconder sua profissão e fingir que é taxista para todos. Seus próprios filhos não sabem a verdadeira identidade do pai, pelo medo, insegurança que ele tem diante da profissão que exerce. A sua profissão o ameaça e oprime. Se sujeita a esconder seu uniforme característico da sua profissão e mente como forma de sobrevivência já que se sente perseguido pela violência que assombra sua realidade, vive como se fosse um foragido que não pode ser reconhecido. Como podemos ver no trecho da crônica abaixo:

> Pouca gente sabe que o soldado Meireles é soldado. Para todos os feitos, o soldado Meireles se disfarça de “Serginho taxista”. De manhã ele sai à paisana, entra no taxi, anda uns dez quarteirões e deixa o carro na casa do cunhado; este sim, motorista de profissão. [...] Os filhos de Sérgio, ou do soldado Meireles, como queiram, têm certeza que o pai dirige táxi. [...] Na verdade soldado Meireles já tem problemas demais no dia-a-dia pra deixar que os outros dêem conta da profissão dele. A gente nunca sabe quando vem uma traição pelo meio da noite, naquele caminho de cimento. Há quem faça qualquer coisa por um 38. Tem muita raiva de farda por ai. De qualquer maneira, esse medo nem comenta. Aliás, não é nada fácil quando se tem

> de esconder arma, boina, cinto, distintivo, capote e as outras coisas que ele traz pra casa. (BONASSI, 2007, p. 16)

É possível perceber o desconforto gerado pela necessidade de viver se escondendo, ele perde sua própria identidade por se sentir constantemente ameaçado pelo que sua profissão representa, se vê obrigada a mentir para os filhos como o único meio de segurança, não há outra saída. A violência psicológica não é a única a aparecer na obra. É possível identificar também a temática da violência simbólica. O termo violência simbólica foi cunhado pelo sociólogo francês Pierre Bordieu. Ela se apresenta através de uma relação de poder em que o dominante viola o direito do dominado e esse último é cúmplice ao internalizar o discurso como sendo natural e legítimo. Portanto, o dominado acaba por compactuar com a sua própria dominação. Segundo Bourdieu a violência simbólica se caracteriza por uma:

> violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento". Destarte, a dominação simbólica se instaura por intermédio de um processo sustentado pela existência e pelo reforço de pensamentos e predisposições alinhados às estruturas impostas, refletindo em ações de conhecimento, reconhecimento e submissão ao instituído por parte dos dominados que, julgando auto-evidente tal processo, não conseguem romper com o mesmo, conspirando para a sua própria dominação. (BOURDIEU, 1989, p.7).

Podemos, por exemplo, ver esse tipo de violência representada na crônica "Roleta brasileira", que narra a história de um assalto com refém. Ele nos leva ao lugar social de onde o assaltante fala, da periferia, sem muitas escolhas e perspectiva, de uma vida medíocre e sem politicas públicas que favoreçam um desenvolvimento adequado

para uma vida ao menos digna. É possível identificar na crônica através de um diálogo entre pai e filho, quando o pai orienta o filho: “Quando Darci era pequeno, o pai lhe disse, apontando a cidade que dava às costas ao cômodo de bloco onde moravam: _ Daqui pra lá você pode ser duas coisas: policia ou ladrão.” (BONASSI, 2007, p. 31) Percebe-se mais uma vez a presença da pobreza quando cita a casa humilde que eles vivem. Diante dessa esfera social é como se ninguém pudesse ter escolha diferente entre ser bandido ou policial, não há outro destino. Indo mais além, podemos pensar que o pai de Darci, o policial que trabalha no caso assalto descrito na crônica, reconhece as pessoas moradoras de seu bairro dessa maneira limitada, ou eles estão trabalhando como policiais ou ele entende que são criminosos. Isso não parece ocorrer porque ele desconhece outras profissões diferentes da que ele citou, mas, sim, porque pobre não se torna médico, advogado, isso é só para os ricos e não para eles. Pobre é bandido se não for policial e é assim que as pessoas do seu próprio bairro são reconhecidas por ele. Provável que ali exista alguns criminosos, mas não todos aqueles que não seguiram carreira militar e ser policial não assegura honestidade. Essa ideia de criminalidade ssociada à pobreza é uma ideia mal elaborada e preconceituosa de camadas sociais mais favorecidas, que acaba sendo internalizada pelos próprios pobres que são a figura principal desse discurso discriminatório. A partir dessa internalização de discurso reconhece a violência simbólica e as próprias vitimas do discurso compactuando com essa violência.

Cabe ainda reconhecer dentro das crônicas do Bonassi a violência agora na esfera social. Não vamos falar de todos os tipos de violência social, mas no atentaremos àquelas que prejudica a qualidade de vida de um grupo, que fere sua segurança, bem-estar, devido a ação inconsequente de políticas públicas prejudicando radicalmente a qualidade de vida de pobres. Vamos nos apoiar no que Gullo considera com violência social:

> A existência de indivíduos que não têm condições de se adaptar ao processo de trabalho urbano-industrial devido a problemas de formação, como os decorrentes da desorganização familiar, da falta de orientação educacional e ocupacional, de condições

> precárias de moradia e que se encontram excluídos do mercado de trabalho. (GULLO, 1998, p. 109)

É possível identificar na crônica de Bonassi intitulada “Peças no Inquérito” em que uma mãe depõe a respeito dos comportamentos suspeitos do filho que “ganha” coisas na rua e a dependência que a família possui desses “presentes” para conseguirem sobreviver. É possível identificar a pobreza e a falta de instrução da mãe ao relatar a vida dela e da família:

> QUE o marido nunca foi muito certo da cabeça, mas ficara amarelo, depois marrom, e finalmente caíra duro no quintal. QUE o quintal de sua casa é cimentado. QUE foi duro provar o tempo de serviço do marido. QUE ela gosta de pôr a cadeira no quintal e ficar imaginando, QUE o seu marido tinha cimentado o quintal. QUE ela imagina muitas coisas. QUE ela tem até vergonha de relatar certas coisas que imagina. QUE tais coisas que ela imagina não “tais coisas” (ou “presentes”) que os filhos trazem. QUE vira e mexe passarinhos amanhecem mortos no quintal. QUE pouco antes da sua morte, o marido nem tinha mais forças para criar passarinhos. QUE a morte de seu marido não tem nada a ver com inquérito ora aberto... (BONASSI, 2007, p. 37)

Percebe-se os filhos já introduzidos em possíveis furtos ou como pedintes para sustentar a si mesmo e a família. Nenhum dos integrantes dessa família possui emprego e buscam nas ruas alguma forma de sobrevivência.

Fernando Bonassi por meio de suas crônicas, que em muitos momentos nos lembra pequenos contos, vai representar este mundo contemporâneo conturbado e violento. Tuzino a classifica como crônica narrativa “[...] cujo eixo é uma história, o que a aproxima do conto [...]” (TUZINO, 2009. p. 11) A crônica não tem um status do romance, por exemplo, e parece não se preocupar com essa posição justa ou não em que

ela está posicionada. Isso se deve a vários fatos, um deles é que a crônica se refere ao cotidiano, e nos traz esse cotidiano tal como ele é. Segundo Sá: "o coloquialismo, portanto, deixa de ser a transição exata de uma frase ouvida na rua, para ser elaboração de um diálogo entre o cronista e o leitor, a partir do qual a aparência simplória ganha sua dimensão exata" (SÁ, 2005, p. 4). A linguagem popular é proposital, não é uma economia da norma culta ou descuido com ela. Tem o intuito de nos proporcionar uma maior chance de estar em contato com o real. Sá acredita que a crônica capta

> [...] tudo aquilo que nós outros não estamos aparelhados para depreender, terá que explorar as potencialidades da língua, buscando uma construção frasal que provoque significações várias (mas não gratuitas ou ocasionais), descortinando para o público uma paisagem até então obscurecida ou ignorada por completo. (SÁ, 2005, p. 3)

A polêmica que envolve a crônica também está no que Aimée refere-se "[...] diante do hibridismo inerente ao gênero, disparidades classificatórias têm se confrontado. De um lado, a consideração da crônica enquanto gênero menor; de outro, a dúvida sobre uma natureza jornalística ou literária." (AIMÉE, 2008. p. 22)

Crônica deriva do grego chronos que significa tempo. A etimologia da palavra nos remete o que Candido acredita ser próprio do gênero:

> [...] não tem pretensões a durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha. (CANDIDO, 2003. p. 89)

A crônica não tem a ambição de se firmar no tempo através de gerações ou de possuir um papel de destaque, pelo contrário, pega pequenos acontecimentos e fica em

lugares limitados de espaço, quando na página do jornal comporta várias matérias o que impõe um número restrito de laudas. (SÁ, 2005, p. 4)

A crônica está associada intimamente com o tempo, com a simplicidade, com a inferioridade enquanto gênero. Bonassi, traz personagens muito semelhantes a essas características encontradas na crônica. São indivíduos discriminados, desvalidos, que não possuem prestígio social. Bonassi faz referência a estes indivíduos, por exemplo, na crônica intitulada "Solução final para a questão da miséria nacional", ironizando o modelo capitalista sustentado no nosso país: "São refratários no estudo e não se interessam por sua ignorância hereditária; não lêem legendas, não entendem a piada desgraçada de sua existência e têm dificuldade de acompanhar uma boa faculdade apenas porque é cara!" (BONASSI, 2007, p. 172).

O desprestígio da crônica, enquanto objeto literário, até pelo lugar de onde ela vem inicialmente, do jornal e não do livro, coloca-a em uma posição desfavorável, como algo que visa informar junto com diversas outras comunicações, e não perdurar no tempo ou como sugere Simon é uma "miudeza do cotidiano" (SIMON, 2005. p. 48). Essa miudeza do cotidiano, essa posição desfavorável tem muito em comum com os personagens e contextos trazidos por Bonassi nas suas crônicas. O autor fala de uma vida sem sabor, de uma rotina medíocre em que seus personagens se sujeitam a um subemprego para sobreviver. Essa rotina do trabalhador humilde impossibilita o individuo e sua família de gozar de uma vida satisfatória. A sua condição de subempregado o afasta de qualquer reconhecimento social, ele é tido como inferior, o que se associa ao próprio gênero textual: a crônica.

REFERÊNCIAS

AIMÉE, Aline. *Crônica em foco – revisão da crítica e análise das características do gênero*. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2008.

BARBOSA. Tayana Andreza de Sousa. *Crônica: algumas considerações*. Revista do Curso de Letras da UNIABEU: Nilópolis, 2017.

BECKER, Caroline Valada. *Um estudo Genológico*. Dissertação (Doutoranda em Letras) – Pontifica Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Londrina, 2013.

BONASSI, Fernando. *100 histórias colhidas na rua*. São Paulo: Scritta,1996.

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

BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico.* Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Brentand Brasil,1989.

CANDIDO, Antonio. "*A vida aos rés-do-chão*". In: Pra gostar de ler: crônicas. Volume 5. São Paulo: Ática, 2003. pp. 89-90.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As suas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil.* São Paulo: Editora Senac, 2005.

GULLO, Álvaro de Aquino e Silva. *Violência urbana: um problema social*. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 1998.

COUTINHO, Afrânio. In: COUTINHO, Afranio (dir.) *A literatura no Brasil*. Vol.6. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1971..

MINAYO, M.C.S. *A Violência Social sob a Perspectiva da Saúde Pública*. Cad. Saúde Públ. Rio de Janeiro, 1994. Disponível em: <https://www.scielosp.org/pdf/csp/1994.v10suppl1/S7-S18/pt> Acesso em 16 de out. 2018.

MOREIRA, F.M. *O cânone literário brasileiro: preconceito e eugenia em O Pressidente Negro, de Monteiro Lobato.* URI, Frederico Westphalen, 2001 Disponível em: <http://www.fw.uri.br/NewArquivos/pos/dissertacao/26.pdf>. Acesso em 11 out. 2018.

MOURA, Eloisa Silva. *Estudos da crônica*. Revista Cientifica Plural, 2008. Disponível em: <http://paginas.unisul.br/agcom/revistacientifica/artigos_2008b/eloisa_moura.pdf>. Acesso em 26 set. 2018.OLIVEIRA. Aline Cristina de. *Crônica: um gênero menor*? Indagações acerca do texto lítero-jornalístico.Editora UNESP: Assis, 2010.RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da palavra: Biblioteca Nacional, 2008. pp. 15-40.

RIBAS, Maria Cristina. *Por uma revisão conceitual do gênero crônica*: entre a montanha e o rés do chão. UEPB, Campina Grande,2013. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/revistas/abralicinternacional/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_577_a560b35675f2037574509e74293ee0e8.pdf>. Acesso em 26 set. 2018.

SÁ, Jorge. *A crônica*. São Paulo: Ática, 2005. (ver no original)

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. pp. 11-23.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Corro, 2002. pp. 29-43.

SIMÕES, André de Freitas. *A evolução da crônica como gênero nacional*. Estação Literária,2009. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL4Art5.pdf>. Acesso em 26 set. 2018.

SIMON, Luiz Carlos. *Duas ou três páginas despretensiosas: a crônica*, Rubem Braga e outros cronistas. Londrina: EDUEL, 2011.

TUZINO, Yolanda Maria Mnuiz. Crônica: uma Intersecção entre o jornalismo e a literatura. *BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*,v. 2009, p. 01-17, 2009.

A VALORAÇÃO DA LÍNGUA DE SINAIS NA COMUNIDADE OUVINTE: UM RECORTE ANALÍTICO A PARTIR DO DISCURSO DE MÁRCIA, INTÉRPRETE DE LIBRAS

Gabriela Serenini Prado Santos Salgado (UninCor / Capes) [1]

RESUMO: Ao falarmos sobre uma língua não estamos comunicando apenas palavras no mundo, mas falando de uma posição particular, que nos coloca ideologicamente em relação a essa língua e aos sujeitos que a utilizam. Decorrente dessa visão está a compreensão de que a língua é um projeto discursivo orientado por ideologias (MOITA LOPES, 2013) e, assim como qualquer língua, a Língua Brasileira de Sinais, em meio aos embates, está sujeita à dinâmica social e a interesses conflituosos. Desse ponto de vista, as ideias que os falantes e interpretes tem da LIBRAS mobilizam modelos socioculturais da língua em uso e podem influenciar na produção do conhecimento sobre essa língua e nas mudanças de crenças arraigadas. Diante do exposto, o objetivo desta comunicação é apresentar um recorte da pesquisa de mestrado em andamento, que tem como título, "A construção discursiva da língua de sinas em entrevistas com intérpretes de Libras". Para a análise, foram escolhidos excertos da entrevista da intérprete Márcia que abordam sobre a valoração da Língua de Sinais na comunidade ouvinte. Situada no escopo da Linguística Aplicada (doravante LA), esta pesquisa mobiliza a noção de língua/linguagem advindas dos estudos bakhtinianos (BAKHTIN, 2012, 2016), as reflexões da sociolinguística sobre línguas minoritarizadas e sobre o mito do monolinguismo no Brasil (CAVALCANTI; BORTONI-RICARDO, 2007; BAGNO, 2012), os estudos sobre surdez (QUADROS, 2004; GESSER, 2009, 2012), além dos estudos sobre os processos de referenciação no discurso com Mondada e Dubois (2003) e Koch (2009).

Palavras-chaves: Língua. Língua Brasileira de Sinais. Intérprete de Libras. Discurso. Ideologia linguística

---

[1] Mestranda em Letras e bolsista Capes da Universidade Vale do Rio Verde, sob orientação do Prof. Dr. Renan Belmonte Mazzola – gabi.serenini@gmail.com

Na Rússia, entre 1895 e 1975, os pesquisadores e filósofos Volóchinov e Medviédev integravam um círculo de intelectuais que se reunia em torno de Mikhail Bakhtin, ainda que muitas vezes o grupo tenha sofrido perseguição por suas ideias no governo de Stálin. Bagno (2012, p. 55) relata que alguns filósofos desapareceram ou foram forçados ao exílio em outros países, o próprio Bakhtin, por exemplo. O grupo possui obras que colaboraram muito para o entendimento da língua enquanto fato social, vinculado ao falante.

Os filósofos entendiam que a consciência individual do falante não poderia ser estudada separadamente da fala, pois tudo que se produz por meio da fala é construído historicamente e carrega as interferências recebidas neste processo. Para Volóchinov (2017, p. 175) a língua só pode ser considerada um sistema de normas centrada em si mesma, se este for o "*modus* de existência da língua para cada um dos membros dessa coletividade linguística", portanto, uma concepção diferente do que apresentavam os defensores estruturalistas em que o processo comunicacional era entendido como uma via de mão única onde o falante era visto como o sujeito ativo e o ouvinte como o sujeito receptor do discurso.

Bakhtin, na sua obra Os gêneros do discurso (2016, p. 24), critica fortemente essa forma de concepção de estudo. Diz ele que ainda existem

> na linguística burguesa *ficções* como o "ouvinte" e o "entendedor" (parceiros do "falante", do fluxo da fala, etc.). Tais ficções dão uma noção absolutamente deturpada do processo complexo e amplamente ativo da comunicação discursiva. Nos cursos de linguística geral (...) aparecem com frequência representações evidentemente esquemáticas de dois parceiros da comunicação discursiva – o falante e o ouvinte (o receptor do discurso); sugere-se um esquema de processos ativos de discurso no falante e de respectivos processos passivos de recepção e compreensão do discurso no ouvinte. Não se pode dizer que esses processos sejam falsos e que não corresponda a determinados momentos da realidade; contudo, quando passam

> ao objetivo real da comunicação discursiva eles se transformam em ficção científica. (BAKHTIN, 2016, p. 24)

Os estudos do Círculo preconizam que a língua é parte do enunciado, sendo este concreto, único, irrepetível e carregado de ideologia. Tais concepções demonstram a complexidade dos estudos advindos desta teoria em contraponto com as teorias estruturalistas cujos pressupostos separavam a língua da fala. Os embates entre os estudiosos russos e os formalistas/objetivistas se dão pelo pensamento de que a língua é um sistema de regras abstratas que independe da realidade social e não considera que o sentido se faz a partir da interação entre sujeitos. (COSTA, 2017, p. 92)

Ao conceituar enunciado, compreende-se que ele se torna concreto no processo da interação verbal. Sendo assim, os sujeitos produtores do discurso se situam histórica, política e socialmente localizados. No entanto, o processo dialógico para o Círculo não é apenas entre dois sujeitos falantes, mas entre discursos ditos anteriormente em outro momento histórico. Silva (2013, p. 54) entende que o dialogismo se dá na relação entre vozes, também conhecidas como discursos, que podem aparecer explicitamente ou não.

A partir dos estudos de Bakhtin e do Círculo compreendeu-se, portanto, que a língua e a fala não poderiam ser vistas separadamente pois ambas são carregadas de características que determinam as crenças e as formações sociais e culturais do falante. Passou-se então a compreender a língua como fato ideológico, que não se desvincula de forma alguma o que o sujeito discursivo acredita e o demonstra a partir da língua e da fala.

Na concepção de língua como fato ideológico, todo sujeito falante participante do processo de interação verbal é constituído de ideologia. As construções verbais e não verbais estarão ideologicamente marcadas por traços da sua formação social, política, entre outras e podem aparecer indiretamente no discurso. A ideologia no discurso é fortemente defendida pelos estudiosos do Círculo pois ela é indissolúvel do sujeito interacional.

No século XIX, o conceito de ideologia vai ser defendido por diversos teóricos europeus. O marco inicial se dá na França, no século XIX, com Desttut De Tracy, com um viés positivo, ao afirmar que ideologia “designa a ciência cujo propósito é explicar a

constituição das ideias de um ponto de vista materialista", mas que logo é revertido em negativo com declarações de Napoleão, "passando a designar algo como uma visão distorcida e distanciada da realidade". A visão de Marx considera que a ideologia se faz a partir de um "conjunto de ideias, crenças, valores, representações, referências éticas, estéticas e cognitivas" de uma sociedade de classes (COSTA, 2017, p. 52-54). Este ponto, especialmente, nos serve de maior interesse, uma vez que buscamos nos discursos dos intérpretes quais são as crenças e os valores sobre a língua de sinais.

Considerando que o interesse perpassa sobre as representações e os valores do intérprete sobre a língua de sinais, o sentido de ideologia apresentado por Marx, compactua com as concepções de ideologia ao longo da história, para o Círculo, pois

> o modo como os intelectuais marxistas russos, envolvidos em diferentes graus no processo revolucionário em andamento na Rússia no início do século XX, lidaram com esse problema e pensaram a ideologia [...] constitui um dos momentos mais importantes da história do conceito e afeta diretamente a sua apropriação pelo trabalho do Círculo de Bakhtin, que, em grande medida, pode ser visto como uma tentativa de explorar, na teoria da linguagem e da estética, aportes teóricos do marxismo sem necessariamente aderir às inclinações mecanicistas de algumas de suas correntes. (COSTA, 2017, p. 57)

Na discussão sobre ideologia nos estudos da teoria da linguagem, Volóchinov (2017, p. 98) se debruça sobre algumas questões importantes acerca do signo ideológico e a palavra enquanto signo por excelência vinculadas à filosofia do marxismo[2]. Para ele, a base da formação marxista está diretamente ligada à filosofia da linguagem, pois inexiste um signo que não seja ideológico. A formação ideológica do sujeito se mostra

[2] Serão utilizados trechos de duas versões traduzidas para a Língua Portuguesa da obra Marxismo e Filosofia da Linguagem: a) tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, de 2012, em que constam os autores Mikhail Bakhtin e V. N. Volochínov e b) obra traduzida por Sheila Grilo e Ekaterina Vólkova Américo, de 2017, que devolve à Volóchinov a autoria.

por meio da escolha de palavras para compor o seu discurso, portanto “acompanha e comenta todo ato ideológico” (Volóchinov ([1929] 2012, p. 38).

Volóchinov (apud COSTA, 2017, p. 135) defende que a palavra está ligada ao interior e ao exterior do sujeito e no enunciado concreto ela carrega características subjetivas e objetivas. Para ele, “a palavra [...] é uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam acentos sociais de orientações diversas. A palavra na boca de um indivíduo isolado é produto da interação viva de forças sociais”. Compreende-se, portanto, que as palavras escolhidas para serem proferidas ou escritas por determinado sujeito em uma determina esfera social não é aleatória; pelo contrário, é pensada e escolhida de maneira a atingir o seu receptor de maneira específica.

A língua carregada de signos ideológicos marca e define, portanto, o processo comunicacional. O discurso, produzido a partir das escolhas de palavras do falante, é a representação das suas crenças, dos seus valores históricos construídos socialmente. Ao compreender que nenhum discurso é aleatório, a carga valorativa sobre a palavra passa a ser maior em uma sociedade ou menor em outra. A Língua de Sinais é um exemplo de disputa de valor linguístico em uma sociedade. Historicamente ela vem buscando o seu reconhecimento social por meio de movimentos políticos e de representação de seus usuários majoritários, os surdos.

As análises discutidas a seguir serão pautadas nos teóricos apresentados acima, contudo, além destes, Gumperz (2002, p. 149) propõe uma análise para além da língua, como ele mesmo denomina, paralinguística. As pistas de contextualizações são capazes de demonstrar outros sentimentos, discursos e ideologias. O autor define como “pistas de natureza sociolinguística que utilizamos para sinalizar os nossos propósitos comunicativos ou para inferir os propósitos conversacionais do interlocutor”. Os processos inferenciais, para o autor, são sensoriais e intuitivos, portanto, são hipóteses construídas entre os interlocutores e não podem ser consideradas como verdades absolutas. (GUMPERZ, 1998, p. 149-150)

As análises serão pautadas, portanto, nas teorias da linguagem aliadas às pistas de contextualização, uma vez que estas extrapolam o limite do texto e incorpora elementos não linguísticos para compreender os valores e as representações da Língua de Sinais para as participantes.

A participante é Márcia, que atua como intérprete e professora de Libras há cinco anos. A entrevista foi organizada em três partes: contato inicial, a Língua de Sinais e a representação da língua. Neste recorte foram analisados dois excertos retirados das respostas às perguntas: Na sociedade, como se vê a pessoa surda? e Como você vê a dualidade Libras/Língua Portuguesa, sendo esta a língua majoritária no nosso país? Vale lembrar que a entrevista, escolhida como método de pesquisa qualitativa, tem caráter dialógico, portanto as perguntas são apenas roteiros e não possuem respostas certas ou erradas, tampouco respostas objetivas.

A pergunta gerou um depoimento profundo acerca do posicionamento da sociedade em relação à valoração da língua de sinais e, consequentemente, do sujeito surdo. Assim, Márcia relata:

> Márcia: eu sinto QUE a sociedade ainda tem um preconceito... é o coitadinho... tadinho ele não fala... é mudo... né... mudinho... então assim... as pessoas acabam esquecendo que dentro daquela pessoa que eles chama de mudo... mudinho... tem uma identidade... tem alguém né... que tem um pensamento (...) então eu explico sempre... todo lugar que eu vou que eu posso explicar eu... não é mudo... não é mudinho... é surdo... é libras... (...) então eu explico... mas eu vejo que ainda há um preconceito... ah... tadinho ele é surdo... ah... tadinho ele não fala... né... não é tadinho... é normal... ele é igual a qualquer outra pessoa... ninguém é normal né... ninguém tem cem por cento das habilidades... então... eu ainda vejo que existe um preconceito... um pouco... mas existe... (Márcia, 2018)

Neste primeiro excerto, aparecem algumas pistas importantes sobre o valor social da língua de sinais e do surdo perante a sociedade ouvinte. Os excertos *eu sinto QUE a sociedade ainda tem um preconceito..., mas eu vejo que ainda há um preconceito...* e *eu ainda vejo que existe um preconceito... um pouco... mas existe...* mostram a repetição da palavra preconceito e a necessidade de Márcia de reiterar que

este sentimento está presente na sociedade e que há exclusivamente o reconhecimento da língua portuguesa como idioma oficial na prática linguística.

Márcia expõe um sentimento sobre a visão da sociedade, que neste contexto é compreendida como a ouvinte, ao escolher o verbo sentir. Nesta escolha fica claro que a língua de sinais possui um valor sentimental para quem pertence à comunidade surda, como é o caso dela. O uso do advérbio *ainda* pode nos mostrar que há embates sendo vencidos diariamente para o reconhecimento da Libras como língua da comunidade surda, uma vez que historicamente os usuários dessa língua foram excluídos e ignorados da sociedade.

Como mostraram Cavalcanti e César (2007), são línguas minoritárias aquelas apagadas pelo poderio da língua dominante, majoritária no país. Neste escopo encontra-se a Língua Brasileira de Sinais, língua da comunidade surda brasileira. Dada a prevalência da língua portuguesa sobre todas as outras manifestações linguísticas, a língua dos surdos buscou por reconhecimento durante décadas e até o momento, o que obteve por força de lei, foi o status de língua. Até então, a língua de sinais era uma forma de comunicação de um grupo excluído social e linguisticamente, depois passou a ser pesquisada e disseminada nas universidades e ganhou notoriedade.

Quanto à exclusão dos surdos, não houve muito avanço mesmo após o reconhecimento da língua, pois a grande maioria da população brasileira reconhece como língua apenas aquela que veio da Colônia. Os surdos continuam esquecidos e à margem da sociedade, uma vez que sua língua não é inserida nos espaços comunicacionais da sociedade ouvinte. As instituições de ensino superior foram os primeiros espaços a receberem a língua de sinais e se debruçarem sobre suas particularidades linguísticas, sociais, identitárias e culturais, dando a ela visibilidade. (GESSER, 2009, p. 26-27).

No âmbito das línguas minoritarizadas, a língua de sinais carrega estereótipos que há anos vêm sendo reproduzidos, mas hoje são tratados como mitos, pois já foram provados pelos pesquisadores como sendo inverdades. (GESSER, 2009, p. 9-10). Essa carga pejorativa sobre as línguas minoritarizadas colaboram para cada vez mais seus usuários também se tornarem subalternizados

A repetição da palavra *preconceito* pela participante Márcia, é mais uma demonstração do valor linguístico que a Libras possui mesmo após os dezesseis de anos de promulgação da lei que a reconhece como idioma oficial da comunidade surda brasileira. A língua de sinais brasileira é a língua da comunidade surda brasileira, cujo reconhecimento legal veio com a Lei 10.436, de 2002. Posteriormente, em 2005, o Decreto 5.626 a regulamenta, assim como regulamenta a Lei 10.098, de 1994, que em seu capítulo V aborda, especificamente, a Língua Brasileira de Sinais.

Ao reconhecer a língua de sinais, a Lei 10.436 forneceu condições para que a comunidade surda pudesse ter garantido o direito irrestrito de uso de sua língua, ou seja, "ganhou legitimidade e passou a ser possível, com base na lei, buscar respaldo no poder público para o acesso à educação e a outros serviços públicos através da Libras" (LACERDA, 2009, p. 23).

Além de legitimar uma língua que já estava em uso desde antes de sua promulgação, houve ganhos no campo educacional e nos serviços públicos para os membros da comunidade surda, uma vez que a lei obriga que estas instituições forneçam atendimento adequado por pessoas capacitadas. Os cursos de licenciatura e de fonoaudiologia tiveram a disciplina de Libras incluída na grade curricular obrigatória. Com esse ganho, a Libras passou a ser uma língua em ascensão valorativa, assim como os surdos.

O Decreto regulamentou a Lei 10.436 somente três anos depois de sua homologação, dessa forma, neste hiato todos os encaminhamentos ficaram estacionados. A partir de 2005, portanto, começaram as movimentações de adequação dos espaços públicos e instituições educacionais para atender às exigências da Lei. Isto proporcionou que novos campos de trabalho fossem abertos, além de ampliar as possibilidades do surdo de ingressar na educação formal e no mercado de trabalho.

Outro ponto de relevância no trecho em análise são as escolhas lexicais que ela realiza, cujas construções são oriundas da comunidade ouvinte. O excerto *coitadinho... tadinho ele não fala... é mudo... né... mudinho... [...] ah... tadinho ele é surdo... ah... tadinho ele não fala... né...* apresenta os termos recorrentes que são reproduzidos pela sociedade ouvinte para se referir ao sujeito surdo. Termos como *mudo*, *mudinho*, *tadinho*, *coitadinho* fazem ampliar o entendimento da surdez como patologia e do surdo

como uma pessoa incapaz e dependente. Nesse sentido, a surdez carrega um conceito de deficiência, de incompletude do ser.

Ao se expressar dizendo "*então eu explico sempre... todo lugar que eu vou que eu posso explicar (...) não é mudo... não é mudinho... é surdo... é libras*... Márcia se coloca como defensora dos direitos linguísticos dos surdos e da comunidade surda exigindo o uso correto das nomenclaturas identitárias. Ao escolher o advérbio *sempre*, ela demonstra a recorrência com a qual precisa explicar aos ouvintes os termos adequados para se referir ao sujeito surdo. Compreender que a Libras é uma língua com um percurso histórico muito maior do que os 16 anos de reconhecimento, não configura um quadro patológico de surdez e o surdo passa a ter significação social e aceitabilidade.

As expressões *mudo* e *mudinho* são apresentadas por Márcia como uso rotineiro por pessoas que desconhecem a forma correta para se referir às pessoas que se aceitam como participantes da comunidade surda, ou seja, os próprios surdos. Assim, ela faz a correção *é surdo... é libras*, explicando que a palavra surdo é a adequada e aceita pelas pessoas que compõem a comunidade, assim como Libras, sigla para Língua Brasileira de Sinais. Naturalmente há o uso de expressões como linguagem de sinais, gestos, mímica, entre outras para se referir à língua dos surdos brasileiros e a expressão surdo-mudo para se referir aos surdos.

No excerto *não é tadinho... é normal... ele é igual a qualquer outra pessoa... ninguém é normal né... ninguém tem cem por cento das habilidades*, Márcia apresenta novamente uma justificativa para a maneira como os ouvintes se referem ao surdo repetidamente. Ao justificar dizendo *não é tadinho... é normal* Márcia traz para seu discurso a carga ideológica que insiste em tornar o surdo um sujeito dependente e como anormalidades congênitas.

Gesser (2009, p. 25-26) explica que a história dos surdos foi de privação de uso da língua durante séculos, além da difícil relação dos surdos com a língua majoritária e também com a sociedade ouvinte. A língua de sinais era proibida em locais públicos, pois uma vez que esses sujeitos não tinham seus direitos reconhecidos, tampouco teriam possibilidade de utilizar uma língua própria em um espaço dominado por usuários de línguas orais.

A história da educação de surdos mostra o percurso de desvalorização da língua de sinais privilegiando a língua oral. As decisões sobre qual modalidade de língua a comunidade surda deveria usar partiram de um congresso realizado em Milão, na Espanha, no ano de 1880, que ficou marcado, entre outras deliberações, pela proibição do uso de sinais pelos surdos. No Congresso, participaram representantes de destaque da sociedade da época. Lá foram discutidas as abordagens para a educação dos surdos a partir de três vertentes: da língua de sinais, do oralismo ou de um método denominado misto. Apesar de tais temáticas, a discussão maior se voltou para a língua de sinais e o oralismo. Com uma votação de 160 votos a 4, ficou proibido o uso da língua de sinais, substituindo-se então, os métodos já utilizados na educação de surdos que privilegiavam o uso dos sinais, por metodologias que praticavam técnicas de oralidade inclusive à força. Um personagem de destaque no Congresso foi Alexandre Graham Bell, que defendia que a surdez era uma aberração humana. (GESSER, 2012, p. 85)

Todo contexto de violação dos diretos de uso da língua natural da comunidade surda mostra a desvalorização pela qual passaram esses sujeitos durante séculos na sociedade ouvinte. Gesser (2012, p. 85) ainda explica que "os surdos eram vistos e representados como anormais por conta de sua deficiência auditiva e de sua suposta limitação para adquirir língua e desenvolver a fala oral. A surdez era tratada como uma aberração da raça humana na sociedade". Este estereótipo se arrastou por anos a fio, fazendo com que a disputa de poder e de valor entre sujeitos surdos e ouvintes continue sendo tema de debates e pesquisas como esta.

Os excertos analisados demonstram que a língua é carregada de signos ideológicos que marcam e definem o processo interacional assim como a valoração de uma língua. De acordo com o entendimento do Círculo, o discurso, produzido a partir das escolhas de palavras do falante, é a representação das suas crenças, dos seus valores históricos construídos socialmente. Ao compreender que nenhum discurso é aleatório, a carga valorativa sobre a palavra passa a ser maior em uma sociedade ou menor em outra. A Língua de Sinais é um exemplo de disputa de valor linguístico em uma sociedade. Historicamente ela vem buscando o seu reconhecimento social por meio de movimentos políticos e de representação de seus usuários majoritários, os surdos.

As bases teóricas para a análise possibilitaram-nos reconhecer a representação da língua de sinais para Márcia, pois há uma luta diária sendo vencida pelos surdos e pelas pessoas que fazem parte dessa comunidade linguisticamente ativa no nosso país. Portanto, o objeto de discurso língua de sinais no discurso de Márcia é construído a partir de um lugar social histórico que ainda há muito a ser debatido e conquistado.

REFERÊNCIAS

BAGNO, Marcos. A caverna implodida: por uma concepção não platônica de língua. In: BAGNO, Marcos. *Gramática pedagógica do português brasileiro*. São Paulo, Parábola, 2012, p. 37-79.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Paulo Bezerra (organização, Tradução, Posfácio e Notas da edição russa: Serguei Botcharov). São Paulo: Editora 34, 2016. p. 11-69.

BAKHTIN, Mikhail (Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2012, p. 9-132.

BRASIL. Casa Civil. *Decreto n.º 5.626*. Regulamenta a Lei n.º 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras, e o art. 18 da Lei n.º 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Brasília: 2005. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Decreto/D5626.htm. Acesso em: 01 de set de 2017.

CAVALCANTI, Marilda; CÉSAR, América L. Do singular para o multifacetado: o conceito de língua como caleidoscópio. In.: BORTONI-RICARDO, Stela Maris; CAVALCANTI, Marilda (Orgs). *Transculturalidade, Linguagem e Educação*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2007. p. 45-66.

COSTA, Luis Rosalvo. *A questão da ideologia no Círculo de Bakhtin e os embates no discurso de divulgação científica da revista Ciência Hoje*. Cotia: Ateilê/Fapesp, 2017. Vol. 1. p. 89-95; 132-138; 152-156.

GESSER, Audrei. *LIBRAS? Que língua é essa?*: crenças e preconceitos em torno da língua de sinais e da realidade surda. São Paulo: Parábola, 2009. 87 p.

GESSER, Audrei. *O ouvinte e a surdez:* sobre ensinar e aprender a LIBRAS. São Paulo: Parábola, 2012. 187 p.

GUMPERZ, John. Convenções de contextualização. In: RIBEIRO, B. T. & GARCEZ, P. M. (Horas.), *Sociolinguística Interacional*: Antropologia, Linguística e Sociologia em Análise do Discurso. Porto Alegre: AGE, 2002. p. 149-182.

LACERDA, Cristina Broglia Feitosa de. *Intérprete de Libras em atuação na educação infantil e no ensino fundamental*. Porto Alegre: Mediação, 2004. 96 p.

PRETI, Dino. Entre o oral e o escrito: a transcrição de gravações. In: PRETI, Dino. (Org). *Oralidade em textos escritos*. São Paulo: Humanitas; 2009, p. 305-316.

SILVA, Adriana Pucci Penteado de Faria e. Bakhtin. In: OLIVEIRA, Luciano Amaral. (Org.). *Estudos do discurso*: perspectivas teóricas. São Paulo: Parábola, 2013, p 45-69.

VOLÓCHINOV, Valentin N. (Do círculo de Bakhtin). *Marxismo e filosofia da linguagem:* problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Org., Trad., Notas de Sheila Grilo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 91-102; 173-200.

QUARTINHO DO FUNDO: A SOLIDÃO FINAL DE BIELA EM *UMA VIDA EM SEGREDO*

Gizeli Rezende dos Reis (UninCor - FCTE/PMTC)

RESUMO: Esta comunicação apresenta parte de um capítulo da dissertação de mestrado em Letras *Do Fundão à cidade: a construção de Biela em Uma vida em Segredo, de Autran Dourado*, associada à linha de pesquisa Literatura, História e Cultura e ao Grupo de pesquisa Minas Gerais – Diálogos. O romance de Dourado, de 1964, centra sua história na figura humilde e roceira de Biela, desapegada dos bens materiais, apegada somente às suas lembranças da roça onde foi criado. Retratando a dificuldade da moça simples do interior de inserir-se ao espaço citadino, a protagonista não se adapta aos costumes padronizados de uma família de classe média em meados do século XX, optando por viver isolada no quarto dos fundos da casa. Objetiva-se com este trabalho a análise do espaço do quartinho dos fundos, onde Biela se isola para tentar se livrar das aflições diárias. É nesse quarto que ela se encontra. Com seu jeito simples, acanhado e humilde "conversa" com sua canastra, objeto que contém suas raízes mais escondidas e verdadeiras, fazendo assim uma análise de sua vida: o paralelo da vida na Fazenda do Fundão com os dias atuais na casa dos primos na cidade.

Palavras-chaves: Isolamento. quarto dos fundos. personagem feminina. solidão

O romance *Uma vida em segredo*, de Autran Dourado, lançado em 1964, escrito em seis capítulos, sem títulos, narra a história de uma moça desajeitada, feia, Biela, que vivia sozinha com seu pai, desde que sua mãe morrera. Retrata a vida pacata e simples da personagem que sempre viveu na roça. Após a morte do pai, a personagem é obrigada a deixar o casarão da Fazenda do Fundão — lugar este que nem é situado no romance; diz apenas: "de uma fazenda nos confins do município" (DOURADO, 2000, p. 90) — para morar com seu tutor, o primo Conrado, que mora na cidade com sua esposa Constança e seus filhos. O primo que ficou responsável por ela, na condição de testamenteiro do pai e tutor da prima. "A ele, como homem, competia decidir. Ainda

mais agora, tutor e testamenteiro. Era calado, ordeiro, sério, compenetrado". (DOURADO, 2000, p. 19).

Na obra analisada, o espaço torna-se muito importante para Biela. A cada espaço ocupado, ela apresenta sentimentos diferentes: na sala, fica toda desajeitada; na mesa, que acaba sendo o pior lugar, ela sofre constrangimento por não saber comer, segurar os talheres, se portar conforme manda a etiqueta, cumprir papéis delimitados pela classe burguesa citadina, da qual ela não fazia parte, não possuía a delicadeza desejada para a ocasião. Já na cozinha, ela se sente em casa: come com as mãos e até com a faca, não precisa seguir aqueles rituais todos, pode ser ela mesma, do jeito dela. O mundo "natural" e o mundo "cultural", valores que se diferem e contrastam, são alguns dos pontos que marcam os dias de prima Biela, aquela que vinha do Fundão para a cidade que não consegue reencontrar ali seu universo.

As relações familiares descritas por Dourado, algumas vezes de caráter conflitivo, convidam o leitor a perceber de forma inteligente e criativa, os contrastes entre os costumes tradicionais do campo, trazidos pela prima Biela com os novos costumes pertencentes à família de Conrado que tenta introduzir na rotina da nova integrante da casa.

Biela se perdia nas convenções sociais, não acostumada com os costumes da cidade. A refeição para ela consistia num ato básico da vida, sem necessidade de cerimônias, com separação de talheres, utilizando a faca para cortar alimentos sólidos e o garfo para comer. Outro fato que a incomodava era a disposição da família à mesa, com o primo Conrado na cabeceira, e ela entre Constança e Mazília. Sentia-se como um animal encurralado entre as duas mulheres e não lhe restava mais nada a não ser imitá-las naquele ritual que parecia não ter fim.

A função de cada espaço na casa de Conrado aparece bem definida pelo narrador, evidenciando a importância de cada um deles na vida da personagem Biela. Damatta também reflete esses espaços, especificando as ações desenvolvidas em casa de uma pessoa de posses, desde a época do Brasil colonial nas famílias do estado do Rio de Janeiro, afirmando ser uma rigorosa divisão que deveria ser obedecida:

> Por tudo isso, não se pode misturar o espaço da rua com o da casa sem criar alguma forma de grave confusão ou até mesmo conflito. Sabemos e aprendemos muito cedo que certas coisas só podem ser feitas em casa e, mesmo assim, dentro de alguns dos seus espaços. Devo comer na sala de jantar, posso comer na varanda no caso de uma festa, mas não posso mudar de roupa na sala de visitas. (DAMATTA, 1987, p. 50)

À medida que entra na casa dos primos e adota essa nova morada como sua, volta a lembrança da casa da fazenda e dos dias que convivera com sua mãe, prova de que os espaços estão ligados às pessoas, que o vivificam e fazem movê-lo na dinâmica do dia a dia.

Em *Uma vida em segredo,* o destino de Biela encontra-se traçado pela solidão e o enclausuramento, devido a sua incapacidade de adaptação aos espaços com que precisa conviver. Para Biela, o quarto também remetia ao cômodo onde podia se encontrar, ter o seu momento íntimo, ficar com seus pensamentos, lembranças e reflexões:

> No quarto, sentada na cama de mola, que se afundou rangendo ao peso do corpo, tão diferente do seu catre de tábuas, Biela fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou de olhos grudados no espelho de moldura em cima da cômoda. O espelho refletia uma figura encurvada, o rosto pálido e apático, uns olhos inexpressivos que pareciam não ver, afundados além da superfície polida. (DOURADO, 2000, p. 26-27).

Vemos, aqui, o encontro de Biela consigo mesma, ao ver sua própria imagem refletida no espelho. Se via pálida, cansada, entregue à condição de refém de uma nova fase que se iniciaria em sua vida. Seus olhos já não expressavam a felicidade que vivia na fazenda. Via se mergulhada na dor e na saudade dos dias felizes que convivera com o

pai, os “camaradas do eito” e os animais num espaço tão seu e tão diferente do que agora se encontrava. Percebia nesse momento que teria que ultrapassar uma grande barreira que surgira em sua existência. Amargurada em sua dor, ela sabia que não era possível voltar para a terra que a viu nascer, com seus costumes pacatos e acolhedores. “Não poderia continuar mais lá, o Fundão ficara atrás como um dia morto, talvez para sempre, para sempre.” (DOURADO, 2000, p. 31)

Mas sem muita opção do que fazer, os dias vão passando e a rotina toma conta do seu cotidiano, numa monotonia sem fim. Recolhia-se, então, em seu quarto e reestabelecia o vínculo com seu passado, junto à canastra que pertencera ao seu pai. Perdida em seus pensamentos, Biela ponderava suas atitudes e ações atuais, fazendo um paralelo da vida adormecida e esquecida num passado que lhe parecia tão longe, sepultado no Fundão.

> A vida de todo dia de prima Biela era de uma monotonia, de uma lerdeza sem fim. Passava horas no quarto, sentada na canastra que tinha sido do pai. Eram as suas horas de meditação, se é que pode chamar de meditação aquilo que ela praticava. Pensava na sua vida lá longe, adormecida na fazenda do Fundão. (DOURADO, 2000, p. 44)

Depois do frustrado noivado com Modesto, filho de seu Zico e rapaz que não gostava muito de trabalho - “Falam por aí, eu sei, que seu filho não é muito do trabalho, é meio assim vadio espiritado” (DOURADO, 2000, p. 66) –, Biela se refugia em seu quarto dentro da casa.

Depois de refletir, se olhar fixamente, Biela percebe que suas atitudes têm que ser diferentes e que precisa mudar seu comportamento, acontece uma reviravolta em seu interior.

Com a partida de Mazília, retraída, calada, indiferente, Biela a seu modo rompe com os parentes e vai para o quartinho dos fundos da casa, junto da despensa, “Um quartinho pobre e pequeno, atijolado, inteiramente desligado do corpo da casa”. (DOURADO, 2000, p. 96) e passa a viver à sua maneira. É nesse quarto que Biela se

encontra. Com seu jeito simples, acanhado e humilde “conversa” com sua canastra, objeto que contém suas raízes mais escondidas e verdadeiras, fazendo assim uma análise de sua vida: o paralelo da vida na Fazenda do Fundão com os dias atuais na casa dos primos na cidade.

O quarto dos fundos foi um dos espaços de extrema importância para Biela. Entre essas quatro paredes, a personagem se definhava e na penumbra atravessava noites e noites sem dormir, curtindo a dor e a solidão. Não culpava ninguém, até procurava disfarçar, fazer-se de forte, figura pequena que era, mas destemida e determinada.

Assim o tempo foi passando para Biela, como passa para todos os pobres mortais e como tudo na vida é questão de hábito, repetições dias a fio, a moça tímida e tolhida que veio do Fundão, depois de ambientada na cidade, passeava pelas casas das vizinhas, conversava, assuntava as comadres, era ouvida e sentia-se valorizada. Conversava horas e horas, esquecia-se do tempo, e quando percebia a noite já vinha caindo, principalmente no inverno em que os dias são curtos e as noites longas.

Já não tinha a mesma agilidade de quando era mais moça. O peso da idade já incomodava as costas, travava-lhe os joelhos, atacava o reumatismo e ela sentia medo do frio que podia agravar seu estado doentio, aumentar as tosses que haviam aparecido de repente e já estava aprendendo a conviver com ela. Por isso nas noites frias de inverno, agasalhava como podia para voltar para casa, após ser surpreendida pela noite que chegara sem avisar e com tanta rapidez, comum nessa estação do ano.

> Biela descia a rua da igreja. Rente ao muro, enrolada no xale preto que lhe cobria a cabeça e os ombros procurava se abrigar do ventinho frio. Era junho e o vento assobiava fino, cortante, açulava as árvores dos quintais, descia zunindo as ruas vazias, balançava as lâmpadas dos postes. Tinha muito medo de vento, ainda mais de um ventinho constante assim, por causa da friagem. Ela que andava tão achacada de tosse e de reumatismo. Mancava, o joelho doía, parava um pouco, tossia. Andava meio perrengue. Diziam que ela espichava os achaques, de pura

> ranhetice, pelo prazer que lhe dava falar de suas mazelas com as comadres. Mas na verdade ela se sentida doente, minguava, era miúda e magrinha feito menininha, desaparecia. (DOURADO, 2000, p. 97)

Ao voltar para casa numa dessas noites frias sentia medo e se apressava para ficar livre da friagem e se agasalhar no seu quarto que a esperava. Moça caseira, prestimosa, de bom coração, sempre pronta a ajudar as comadres na hora que necessitavam de companhia e uns dedos de prosa. Assim numa ocasião dessa:

> Se atrasara na casa da comadre Batistinha, que não estava passando bem. Tinha ido ajudar, fazer companhia por umas horas, mas foi ficando. Mais de uma vez fez tenção de sair. A ideia de deixar Batistinha só não a deixou ir embora. Melhor Ursulina tinha oferecido para ela ficar, era uma loucura sair com uma noite assim tão fria. Ainda mais com aquela tosse. Ela disse que estava bem, não se incomodassem, ia bem agasalhadinha. Nunca tinha dormido fora de casa, não havia de ser aquela a primeira vez. (DOURADO, 2000, p. 97-98).

Além do mais tinha respeito e gratidão aos primos e na sua subserviência e mansidão, se via na obrigação de ser fiel e dar explicação de seus atos e se justificava que "os primos podiam se preocupar, não gostava de dar trabalho a ninguém. Me arranjo, estou acostumada, não é um friozinho à toa que vai me prender em casa." (DOURADO, 2000, p. 98).

Ao cortar as pequenas ruas, enrolada no xale que a protegia do frio naquela noite de inverno que o vento zunia mansinho, mas trazia consigo uma sensação térmica de mais frio, Biela se entrega aos seus pensamentos. Agora que vivia na cidade, distante da Fazenda do Fundão, as velhas lembranças eram tão próximas e presentes como a friagem que abraçava seu corpo miúdo, como o de uma menina. Bachelard também elege o inverno como uma estação que convida a reviver lembranças ao referir-se que

“de todas as estações, o inverno é a mais velha. Envelhece lembranças. Remete a um passado longínquo. Sob a neve, a casa é velha. Parece que a casa vive no passado, nos séculos remotos” (BACHELARD, 1978, p. 57-58)

Envolvida em seus pensamentos ao retornar para casa, percebeu que alguma coisa a perseguia, mas não era gente, pois o barulho era diferente. Foi quando percebeu que era um cachorro que a seguia, mas não deixava que ela se aproximasse.

> Ara, disse, é ocê, e olhou para um cachorro magro escaveirado que se sentou sobre as patas traseiras feito aquele outro cachorro do gramofone. O focinho para cima, a boca aberta, a língua comprida de fora, os olhos relumiando fixos nela, o cachorro esperava alguma coisa. Chípite, disse assustando o cachorro. O cachorro fez que ia mas não ia, rodou em si mesmo, ficou ganindo, o focinho farejando o chão. [...] Um cachorro abandonado numa noite tão fria. (DOURADO, 2000, p. 98- 99)

A figura daquele cachorro, digno de compaixão, derreteu o coração de Biela que se comoveu com o pobre animal, convidando-a a retornar às lembranças do Fundão, comparando-o com os cachorros que conhecera na roça. Sentiu então imensa vontade de cuidar do pobrezinho, de ser sua dona.

> Com a pena que sentiu, começou a reparar melhor no cachorro. Jeito de cachorro da roça, branco, umas malhas pretas no lombo e na metade da cara. A parte branca encardida, as paras sujas de barro. Devia ter andado muito, de onde será que tinha vindo? Alguém que veio da roça fazer compra se esqueceu dele ali. Agora sem dono e sem caminho, vagava em busca de alguma coisa para comer, de uma casa para se aguentar, de um dono para se proteger. (DOURADO, 2000, p. 109)

Foi assim que Biela se identificou com aquele cachorro. Percebeu até a características de cachorro de roça: sujo, cheio de barro, cansado e com fome. Abordou cuidadosamente o animal, que se esquivou várias vezes, mas que acabou seguindo-a até à casa dos primos. Ela o alimentou e o batizou como Vismundo. Era sua paixão, o que tinha de mais precioso. Em sua solidão, encontrou um amigo, que embora não falasse, escutava suas confidências e a protegia.

Biela lhe dá toda atenção, amor e carinho: "Sem querer começava a se afeiçoar àquele cachorro do mato, ela que em matéria de afeição não queria mais ninguém além de Joviana, e de suas comadres, que não eram um amor assim tão de perto, dentro de casa, morando no coração." (DOURADO, 2000 p. 103). Ela acredita que a única coisa que teve de bom e que realmente foi vivida de fato foi seu encontro com Vismundo. Os outros personagens não conseguiram ensinar Biela o verdadeiro sinônimo de amor, ela só conseguiu com um animal.

> Como se Vismundo fosse gente, aprendeu a amá-lo. Experimentou esse sentimento bem fundo, umedeceu-o nas suas raízes. Aprendeu a alegria, o sofrimento que é amar uma pessoa assim. O sofrimento que é metade dor, metade alegria. Aprendeu muitas coisas que ignorava. [...] Pela primeira vez na vida soube o que era juntar os lábios em canudo e estalar um beijo. Ela beijava o focinho frio e preto de Vismundo. (DOURADO, 2000, p. 108)

Biela se recolheu de vez no quarto e devido ao seu estado de fraqueza não conseguia sair para seus passeios e tarefas corriqueiras na cozinha, que tanto sentia prazer em desempenhá-las. Seu estado de saúde se agravava pouco a pouco.

Fazia valer sua opinião, mesmo com a tosse que a engolia pouco a pouco, impossibilitando experimentar o aconchego da noite e o merecido descanso juntamente com os integrantes da casa. O silêncio era seu companheiro fiel, além de seu cachorro Vismundo, cuidadoso e carinhoso com a dona. Presente em todos os momentos não

desgrudava os olhos que seguiam seus movimentos, sem entender o que estava acontecendo.

> Mas a tosse continuava, a dor aumentava. Biela emagrecia, ficou pálida meio esverdeada. Não saía mais de casa, as pernas bambas por causa das tremuras. Passava os dias trancada no quarto olhando Vismundo, que espiava de longe sem entender. [...] Vismundo tinha uns feitos de gente, certas horas os olhos ganhavam um brilho de gente. Ela sentia terna, agradecida de ser assim tão amada, acarinhava-lhe a cabeça. Aquilo não havia de ser nada. Logo estaria boa, sairiam novamente a passear, a visitar as comadres, a quentar sol na horta. Vismundo murchava o rabo, abaixava as orelhas, ficava espiando para ela. Sentia lágrimas nos olhos quando o via assim. (DOURADO, 2000, p. 110)

Como foi importante a entrada de Vismundo na vida de Biela, que se sentia amparada e na sua simplicidade e doçura, enxergava em Vismundo um ser humano com sentimentos. Embora não conseguisse falar, seus olhos transmitiam segurança e amor, por isso era extremamente grata aquele ser que parecia ser um filho, um irmão, enfim, seu melhor amigo.

> Aquele cachorro viria se juntar ao riachinho de noite, ao monjolo que fazia chuá-pá, à cantiga do canapé, a Mazília, a todas as belezas que cumulavam de sonhos o seu miúdo coração. Porque tudo isso era coisa morta, que ela achava que só vivia mesmo no escuro leitoso dentro dela. (DOURADO, 2000, p. 103)

Nessas noites silenciosas, nas quais se ouvia sua própria tosse, Biela se deixava envolver pelos sentimentos que acompanharam no decorrer da vida, talvez já

conformada com seu fim que chegava lentamente. Noites sem fim, de horas intermináveis, convidando a protagonista a fazer uma viagem de volta ao seu passado, nos tempos que vivera com tranquilidade, ao lado do pai na Fazenda da Fundão, onde vivera isolada do mundo, na companhia apenas do pai e dos empregados. Na sua inocência, jamais imaginaria que deixaria o sertão para viver na cidade, um mundo completamente diferente do seu, sendo obrigada a adaptar aos costumes citadinos. Eram nesses momentos de silêncio que tudo vinha à tona e se deixava passear pelos espaços que fizeram parte de sua vida, como bem situa Bachelard, nessa passagem:

> Nada sugere como o silêncio o sentimento dos espaços ilimitados. Penetrei nesses espaços. Os ruídos colorem a extensão e dão-lhe uma espécie de corpo sonoro. A ausência deles a abandona em toda a sua pureza; e a sensação do vasto, do profundo, do ilimitado nos acomete no silêncio. Ela me invadiu e, durante alguns minutos, confundi-me essa grandeza da paz noturna. (BACHELARD, 1978, p. 57-58)

As lembranças da roça vinham constantemente na mente de Biela, que processava as diferenças e semelhanças dos locais por onde passara, trazendo-lhe esperanças e vontade de viver. Como constata Willians, tanto o campo como a cidade constroem sua história de forma ativa e contínua: as relações não são apenas de ideias e experiências, mas também situação e poder – um sistema bem mais amplo. O ensaísta ressalta que

> A vida do campo e da cidade é móvel e presente: move-se ao longo do tempo, através da história de uma família e um povo; move-se em sentimentos e ideias, através de uma rede de relacionamentos e decisões. (WILLIAMS, 2011, p. 21)

Constança estava preocupada com o estado de saúde de Biela: agora permanecia fechada naquele quartinho, não se dirigia mais à cozinha, não andava pelos

cômodos da casa, não esquentava sol no quintal. Quando foi até o quarto da prima, Constança ficou estarrecida com a cena que via:

> Meu Deus do céu, disse Constança ao ver aquela figurinha escaveirada tremendo e tossindo debaixo da coberta. Os cabelos soltos aumentavam a palidez, o aspecto fúnebre de prima Biela. E o cheiro abafado do quarto, a janela cerrada. Prima Biela, vou chamar hoje mesmo o dr. Godinho para ver você, Isso não pode continuar assim. Não adianta querer, vou chamar de qualquer jeito. (DOURADO, 2000, p. 110)

Prima Biela parecia não ouvir Constança, estava em devaneios, quase inconsciente, só resmungava, devido à febre alta. Seu estado provocou remorsos em Constança pelo descuido e negligência, permitindo que chegasse a esse ponto crucial. Achou o quartinho de Biela inadequado à uma pessoa doente: abafado, cheiro de febre no ar, misturado com o cheiro de Vismundo que não saia da beira da cama, como um guardião a vigiar sua dona. Ia transferi-la novamente para seu quarto de origem, aquele da sala que a acolheu quando chegou do Fundão.

No entanto, com a visita do dr. Godinho, ela foi transferida para o quarto da Santa Casa e logo nos primeiros dias, teve grandes melhoras. “Com as injeções que lhe davam quando as dores eram mais fortes, a medicação contínua, a alimentação forte, ela voltava para a vida” (DOURADO, 2000, p. 112)

No quarto da Santa Casa, Biela começava a sentir-se muito sozinha e tristonha. “As noites de insônia que doíam fundo esmagando a sua fraqueza, a sua enorme solidão” (DOURADO, 2000, p. 113). Ouvia a conversa das mulheres na enfermaria feminina e pediu, ou melhor, exigiu do primo Conrado sua transferência de quarto novamente. O primo ficou revoltado, justificando que não faria pois ela não era indigente. Mas por recomendação médica que ponderou ao primo com energia: “ela vai para onde quer, para onde eu acho que ela está melhor. Para que afligi-la nos seus últimos dias?” (DOURADO, 2000, p. 113).

Mas prima Biela não pode aproveitar seu novo quarto com as três amigas pobres que estavam internadas e eram suas conhecidas. Seu estado de saúde foi complicando e evoluindo para pior e na terceira noite, a família chamou o padre Joel para as últimas orações e recomendações da alma de Gabriela da Conceição Fernandes. A personagem despede-se, deixando lembranças de uma pessoa determinada, que soube viver sua vida baseada nas suas convicções pessoais. Soube conciliar os conflitos que encontrou por ter saído de um lugar simples, com hábitos genuínos da roça, não adaptando-se aos costumes citadinos, sem perder sua forma de ser, conservando suas raízes e crenças.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana. In:_____. *A poética do espaço.* Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 182-221.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. 9. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Tradução Henrique de Britto. Paulo São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

INVOCANDO AS ENTIDADES: OS PONTOS CANTADOS NA UMBANDA – FUNÇÕES E SENTIDOS

Gracielle Rafaela Campos Baldiotti (UninCor - FCTE/PMTC)[1]

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo apresentar o projeto de pesquisa de Mestrado, tendo como título: Invocando as entidades- os pontos cantados na Umbanda, sentidos e interpretações: que faz parte da linha de pesquisa Literatura, história e cultura. Muito tem sido falado e retratado na mídia, com relação às religiões afro-brasileiras, aqui denominaremos Religiões de Matriz Africana. Recentemente o Estado do Rio de Janeiro declarou o Candomblé e a Umbanda como patrimônio imaterial do estado, tais declarações são extremamente importantes para as comunidades destas religiões, pois algo que é passado de geração em geração, merece ser reconhecido e destacado na sociedade. Um patrimônio imaterial, e também os materiais, não são esquecidos, assim, a cultura afro-brasileira estará sempre na lembrança do povo brasileiro, mantendo as tradições e costumes trazidos há tanto tempo pelos negros. As religiões de matriz africana, especificamente a Umbanda, possuem um ritual, aos quais os frequentadores são convidados a seguir. Com este estudo, pretendemos mostrar um pouco da cultura afro-brasileira, através dos cantos nos terreiros de Umbanda, chamados de "ponto cantado". O propósito do projeto de mestrado é examinar os pontos cantados nos terreiros de Umbanda: quais as suas funções e as possíveis interpretações, trazer à tona questões de nossos antepassados, mas que ainda se fazem presentes nos dias de hoje, como por exemplo, o resgate da identidade negra.

Palavras-chaves: Umbanda. Religiões de Matriz Africana. Pontos cantados.

Apesar de muito se falar nas religiões de matriz africana, a história destas religiões é contada quase anonimamente, pois apresenta ainda "pouco fundamento teórico consistente". (LIGIERO; DANDARA, 1998, p.19). Grande parte disso se dá pelo fato de as religiões de matrizes africanas trabalharem com espíritos, transe,

[1] Mestranda em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde- UNINCOR. Bolsista da FCTE e Prefeitura de Três Corações. E-mail: graciellebaldiotti@hotmail.com. Pesquisa sob orientação da Profª. Dra.Terezinha Richartz.

possessão e em alguns casos, sacrifício animal, sendo muitas vezes associadas com Magia Negra. Nas palavras de Nascimento:

> Alguns desses atributos foram inclusive reforçados pelos primeiros estudiosos no século XIX, que sofreram fortes influências evolucionistas e tradicionalmente baseiam sua produção historiográfica no modelo monoteísta cristão que denominavam "superiores", e que tendem a classificar as religiões de matrizes africanas como formas "primitivas" ou "atrasadas" de culto. (NASCIMENTO, 2010, p. 925).

A religião tem papel importante no que diz respeito à referência da identidade, porém essa referência foi aos poucos sendo tirada dos negros, pois eles foram obrigados a seguir a religião dos brancos, então "na ânsia de frustrar a proibição dos cultos, as divindades das matrizes africanas serão [eram] resinificadas a partir da assimilação com os santos católicos". (NASCIMENTO, 2010, p. 926).

É dentro de um contexto de superioridade dos brancos sobre os negros, que se destaca o Candomblé, que cultua os orixás e é praticada em alguns países além do Brasil, como por exemplo, no Uruguai, Venezuela e Argentina. O Candomblé tem a alma da natureza como base, é uma religião monoteísta, sendo seu único deus Olorum. A palavra Candomblé tem origem da junção das palavras Kandombe-Mbele, que significa "pequena casa de iniciação dos negros". Esta importante religião se expande após a escravidão, sendo vista como uma reinvenção da África no Brasil, na tentativa de reelaborar a identidade social e religiosa. Segundo Nascimento (2010, p. 936) a Umbanda teve origem por volta de 1920 e 1930, quando Kardecistas da classe média mesclaram suas práticas com elementos de tradição religiosa africana. O Brasil nesta época passou a dar espaço à miscigenação e democracia racial. "Dessa forma, a Umbanda promove encontros multirreligiosos e inter-raciais, além de diferentes classes sociais e distintas bagagens culturais". (LIGIERO; DANDARA, 1998, p. 19). A Umbanda remonta suas origens ao culto às entidades africanas, por exemplo, o Caboclo (índios), aos santos católicos e entidades que foram acrescentadas por influência

Kardecista. Assim, a Umbanda é uma religião totalmente brasileira, misturando a sabedoria dos índios, dos espíritas Kardecistas e dos católicos. Hoje, olhares científicos estão se voltando para esta religião genuinamente brasileira, sendo estudados aspectos sociológicos, religiosos, culturais, parapsicológicos e médicos.

Recentemente o Estado do Rio de Janeiro, através da Lei 5506/09 e o Projeto de Lei Nº 2303/2009 declarou o Candomblé como patrimônio imaterial do estado (RIO DE JANEIRO, 2009). Mais tarde um pouco, em 2016, foi também declarada como Patrimônio Imaterial do Rio de Janeiro, a Umbanda (RIO DE JANEIRO, 2016). Mais recente ainda foi a declaração da Língua Iorubá, também no Rio de Janeiro, como Patrimônio Imaterial do estado. Tais declarações foram de suma importância para as duas principais religiões africanas, pois iniciou assim um processo de respeito por parte da sociedade. As religiões de matriz africana estão aos poucos ganhando espaço nas pesquisas acadêmicas, tendo a religião católica como base do sincretismo religioso que teve início ainda na África, no período da colonização do Brasil. O sincretismo surgiu como uma forma dos negros manifestarem sua adoração aos orixás, porém com nomes católicos. Acredita- se hoje que eles colocavam as imagens de seus orixás dentro de imagens Católicas, para assim não serem repreendidos pelos brancos. Isto ocorreu pelo fato de os católicos, na tentativa de aumentar os adeptos da religião, usarem a catequese como ferramenta. Bastide (1971, p. 257) destaca que o sincretismo no Brasil é um fenômeno antigo, mesmo no início da colonização já se encontravam nos quilombos, datados de 1597, gestos ou ritos católicos nas celebrações negras. Conforme Rosseto:

> Era comum que se fizesse o sinal da cruz, se recitassem certas orações e se encontrassem imagens católicas nos templos dos quilombos [...] e várias foram as causas e influências da expansão do sincretismo no Brasil, entre as quais se destaca a existência de confrarias e irmandades, e ainda ordens terceiras da Igreja Católica no período colonial. (ROSSETO, 2016, p. 18).

Dentro do contexto das religiões africanas existem algumas divisões, de acordo com cada região de origem. A tradição Ameríndia é uma delas, tendo os índios como Caboclos, onde a alma selvagem do índio era convertida em fé cristã. A Pajelança que caminha ao lado da Umbanda, utilizando ervas como remédios naturais para a cura de muitos males. A tradição Kongo, também muito presente na Umbanda, através das músicas, pontos riscados, pemba, plantas e ervas. A tradição Iorubá, sendo a mais compreendida pelos brasileiros, tendo se organizado para fugir da escravidão, "promovendo assim a expansão de uma casta de negros livres que já existiria anteriormente em menor escala". (COSSARD apud LIGIERO; DANDARA, 1998, p. 53). Foram os Iorubás que fizeram as entidades serem conhecidas no Brasil. O Catolicismo e o Kardecismo são as duas religiões que mais influenciam na Umbanda. A Católica por estar presente desde a colonização e o Kardecismo por se afastar um pouco de seus princípios filosóficos e buscando sempre a oralidade, um ponto forte na Umbanda. A tradição Malê, composta de tradições orais africanas e escritas árabes. A Maçonaria, se apresentando como entidade apolítica, que junta pessoas de várias raças e credos, utilizando alguns elementos esotéricos. E por fim os orientais, onde existem as oferendas de frutas e flores às entidades, e a cultura de que temos que sofrer aqui na terra, para obtermos a salvação espiritual. (LIGIERO E DANDARA, 1998, p. 56).

Sabemos que os negros escravizados sofreram muito, desde a saída da África, entre os séculos XVI e XIX, onde eles eram comprados e marcados como mercadoria. Antes mesmo de desembarcarem no Brasil, eles já eram marcados, simbolizando assim o batismo e o imposto pago. Nas palavras de Rosseto:

> Diante dessa imposição, caberia ao africano se adaptar, mesmo que não compreendesse a religião do branco e o seu deus, pois a sociedade que lhe era superior se compunha de brancos cristãos e se designava como única. Assim, aos olhos da Igreja Católica, outras religiões eram vistas como demoníacas e, portanto, cabia à Igreja catequizar esses indivíduos [...] Mesmo diante de todo sofrimento, faziam ressoar à noite nas senzalas as suas batucadas e danças. (ROSSETO, 2016, p. 13).

Com a imposição da religião Católica, “além de proporcionar pela convivência uma fusão de crenças religiosas” (ROSSETO, 2016, p. 14), houve também uma mistura de etnias, uma vez que a tarefa da educação dos filhos dos brancos era entregue à responsabilidade dos negros. Diante de todos os acontecimentos, o negro ainda se manteve firme, praticando sua fé, em cultos clandestinos nas senzalas. Assim, a lembrança de sua identidade religiosa não foi perdida.

Chegamos assim, numa outra questão importante neste trabalho, o reconhecimento da religião propriamente dita, para tanto veremos um pouco sobre o Patrimônio Imaterial no Brasil. Os patrimônios são bens culturais materiais e imateriais reconhecidos como Patrimônio Cultural do Brasil. São transmitidos de geração a geração, gerando uma continuidade, promovendo o respeito à diversidade cultural. A UNESCO destaca:

> [...] considera que uma das formas mais eficazes de preservar o patrimônio imaterial é garantir que os portadores desse patrimônio possam continuar produzindo-o e transmitindo-o. Assim, a Organização estimula os países a criarem um sistema permanente de identificação de pessoas (artistas, artesãos etc.) que encarnam, no grau máximo, as habilidades e técnicas necessárias para a manifestação de certos aspectos da vida cultural de um povo e a manutenção de seu patrimônio cultural material. (UNESCO, 2014, p. 1).

A Lei 12.343/2010 criou o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), uma plataforma digital para monitorar o Plano Nacional de Cultura (PNC). O objetivo é permitir acesso às informações atualizadas sobre cultura, sendo assim a mesma passa a ser entendida como objeto de estudos. O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), que foi criado pelo Decreto n. 3.551/2000, busca estabelecer parcerias com os Governos Federais, estaduais e municipais, universidades, organizações governamentais e não governamentais, viabilizando projetos de reconhecimento e promoção da dimensão imaterial do Patrimônio. Nesta perspectiva,

daremos início a uma pesquisa de cunho bibliográfico, buscando mostrar ao leitor uma nova visão a respeito de um tema tão importante nos tempos de hoje.

Fazendo um levantamento sobre o assunto, pudemos perceber que pouco foi estudado a respeito dos pontos cantados, nosso objeto de estudo. Pudemos constatar que várias dissertações de mestrado falam sempre de uma entidade específica, ou de um lugar no Brasil, porém não focam nos pontos cantados. Dentre os oito trabalhos de dissertação que encontramos, três deles citam os pontos cantados. O primeiro deles, em um dos capítulos, estuda os pontos cantados, junto com os pontos riscados, intitulado **"**A umbanda em Fortaleza: análise dos significados presentes nos pontos cantados e riscados nos rituais religiosos", de Linconly Jesus Alencar, Mestre em Educação pela Universidade Federal do Ceará. Nela, o autor nos conta de onde vem o interesse em estudar os pontos cantados e riscados da Umbanda, entendendo estes como um meio de contar a história de nossos antepassados. Uma dissertação de mestrado intitulada "Boa noite, pra quem é de boa noite"! Os caminhos da malandragem nos pontos cantados de Umbanda, de Ana Paula Silva de Oliveira que trabalha com pontos de Malandro, fazendo uma análise dos pontos cantados como forma ritualística da Umbanda, nos trabalhos de transes e possessões. Outra dissertação faz uma análise dos pontos de Pomba Gira e as questões femininas, neste caso a Pomba Gira sendo vista como prostituta, com o título: "Na boca de quem não presta...": pontos cantados de Pomba Gira – uma proposta de análise, de Aleksandra Stambowisky de Carvalho e ainda uma dissertação que fala sobre o patrimônio imaterial, intitulada "Terreiro de umbanda Mártir de São Sebastião: registros de patrimônio imaterial", de Vagner Rosafa. Observamos ainda que os livros encontrados falam sobre a Umbanda de uma forma geral, não detalhando assim o objeto deste trabalho. Nosso objetivo aqui é tentar desmistificar os pontos cantados, de forma a levar o leitor à compreensão do real sentido da música, tão presente no universo Umbandista.

Trataremos neste trabalho, como tema central, os pontos cantados na Umbanda. O ponto cantado é uma tradição que envolve além da música, a dança e a poesia, criando um ambiente mágico nos terreiros de Umbanda. A música era muito comum no período da escravidão, já no século XVI os negros escravizados utilizavam de instrumentos musicais para acompanhar o ritmo da música, como por exemplo, os

atabaques. “Os pontos cantados são os cânticos ritualísticos acompanhados por percussão em atabaques consagrados e entoados pelos ogãs.” (OLIVEIRA, 2018, p.157). Por contar a história de nossos antepassados, os pontos utilizam jogos de palavras e às vezes a rima, promovendo a comunicação com o mundo espiritual, seguindo do pressuposto de que nos fala Moreira:

> Os Pontos Cantados possuem ritmos e funções variadas. Sua poesia, constituída da palavra e seus ritmos cantados, conferem-lhe um poder mágico, sendo interpretado na Umbanda como uma forma de oração servindo para direcionar as giras e auxiliar os guias em seus trabalhos. Assim, além de evidenciarem sua matriz centro-africana, eles apresentam as marcas adquiridas no seu caminho histórico, que é nosso caminho histórico, brasileiro. (MOREIRA, 2008, p. 1).

Examinaremos, separadamente, cada letra dos pontos cantados, levando em consideração o contexto, a entidade, os objetivos de tal letra e a possível interpretação por parte do público frequentador da umbanda. Utilizaremos dez letras de pontos cantados, sendo oito deles fazendo referência a uma entidade específica e os dois últimos o Hino da umbanda e dos Orixás, são eles: Preto Velho, Criança, Pomba Gira, Caboclo, Baiano, Boiadeiro, Cigano, Hino da Umbanda e Hino dos Orixás. Um exemplo de análise podemos destacar no ponto de Preto Velho, onde é narrada uma pequena parte do sofrimento que eles vivenciaram nos tempos da escravidão.

O preto por ser preto
Não merece ingratidão
O preto fica branco
Na outra encarnação
No tempo da escravidão
Como o senhor me batia
Eu chamava por Nossa Senhora, Meu Deus!

Como as pancadas doíam.

O preto por ser preto
Não merece ingratidão
O preto fica branco
Na outra encarnação
No tempo da escravidão
Como o senhor me batia
Eu chamava por Nossa Senhora, Meu Deus!
Como as pancadas doíam.

Os Pretos Velhos são as figuras mais conhecidas no oniverso religioso, independente da religião, todos tem na memória a imagem de um velho, negro, de barba e cabelos brancos, sentado e com um cachimbo na mão. Essa entidade é muito procurada, "por seus conselhos, suas bênçãos e suas receitas para cura de males físicos e espirituais". (REZENDE, 2017, p. 62). Por apresentar muita idade e muitos anos de sofrimento, uma vez que eles foram escravizados, os Pretos Velhos são vistos como entidade de muita luz, sabedoria, amor e cuidado. Possui uma voz firme, porém rouca, um tremor natural, pela velhice, trabalha sempre em prol do bem ao próximo. Segundo Rezende:

> A figura paciente, encurvada, com fala mansa e movimentos lentos dos pretos-velhos da umbanda se aproxima de algumas personagens do folclore como o "Pai João" e a Mãe Maria", semelhança que se dá também nos epítetos baseados em graus de parentesco próximos. Pai João e Mãe Maria são muito comuns nos contos populares. Negros velhos, africanos, escravos, eles são a antítese do escravore voltado, suas atitudes e falas demonstram profunda resignação com sua condição. Dentre suas características mais conhecidas figura o dom de

> contar histórias, tradições e crônicas da família e dos ancestrais africanos.(REZENDE, 2017, p. 64).

Dentro da religião, cada entidade ocupa um lugar no plano espiritual, chamado de Aruanda,[2] onde acreditamos ser o local onde eles descansam e evoluem espiritualmente, se preparando assim para auxiliar os homens no plano terrestre.

Após uma rápida pesquisa no catálogo de dissertações e teses da CAPES, pudemos perceber que os estudos realizados acerca da Umbanda permeiam os pontos cantados na sessão, porém o foco principal é uma entidade específica, ou uma cidade. Numa tentativa de romper com o preconceito existente acerca da Umbanda, tentaremos esclarecer, de forma despretensiosa, os rituais e as crenças embutidas no universo religioso, de matriz africana que são expressas tão bem nos pontos cantados. Faremos uma breve explanação sobre cada ponto cantado, sua função e sentido, visto que, o tema não apresenta muito material de estudo específico. Para isso foram selecionados dez pontos, conforme citado no objeto, os principais utilizados nas sessões de umbanda.

Como bolsista da Prefeitura de Três Corações e da FCTE, e tendo como parâmetro a Lei 10.639/03 que prevê o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas, é importante aprofundar na presente temática, visto que a grande maioria dos professores não estão preparados para fazer um trabalho consistente e efetivo em sala de aula. Se faz necessário um maior esclarecimento acerca do assunto, apresentação da Lei na íntegra, cursos e treinamentos para um trabalho eficaz com os alunos.

O primeiro momento da pesquisa será o levantamento dos materiais existentes acerca do objeto escolhido. O segundo momento, uma organização dos materiais, a fim de dar uma sequencia lógica ao trabalho. Para isso foram consultados sites como o Google Acadêmico, o catálogo de teses e dissertações da CAPES, e alguns livros sobre o que é a Umbanda, sincretismo religioso, Colonização do Brasil, vinda dos escravos e a forma como tudo teve início, dando origem às duas principais religiões africanas, especialmente a Umbanda. Serão usadas referências bibliográficas, via internet, livros, dissertações de mestrado e teses de doutorado.

---

[2] [Folclore] O céu onde vivem os orixás.

O trabalho será dividido em quatro partes. Na primeira será feito um pequeno histórico sobre a escravidão e a perda da identidade negra, uma vez que a religião em questão tem ligação direta com o assunto, para isso nos apoiaremos em estudos realizados por diversos autores como Roger Bastide, Mary Del Priore, entre outros. No segundo capítulo falaremos um pouco sobre a Umbanda e o Candomblé, principais religiões de matriz africana no Brasil. Neste capítulo também será abordado o símbolo da herança negra. Num terceiro capítulo trataremos da questão que está em voga no momento, a cultura imaterial, nos apoiando nas devidas Leis. E, finalmente no quarto capítulo acontece à análise dos pontos cantados, o objetivo do presente trabalho. Nele detalharemos a importância dos pontos nas sessões de umbanda, a função e o sentido de cada letra das músicas e o culto às entidades.

REFERÊNCIAS

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil:* contribuição para uma sociologia das interpenetrações de civilizações. São Paulo: USP, 1971.

BRASIL. Casa Civil. *Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996,* que *estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências*. Brasília: Casa Civil, 2003. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.639.htm>. Acesso em 09 set. 2018.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN*). Decreto nº 3.551/ 2000, de 04 de Agosto de 2000*. Institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem Patrimônio Cultural Brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_n_3.551_de_04_de_agosto_de_2000.pdf. Acesso em: 12 out. 2018.

BRASIL. Lei N. 5506 de 15 de Julho de 2009 do Rio de Janeiro. Declara o Candomblé como patrimônio imaterial do estado do Rio de Janeiro. Disponível em:

<www.jusbrasil.com.br/legislacao/818316/lei- 5506- 09- rio- de- janeiro- rj>. Acesso em: 09 nov. 2018.

BRASIL. Presidência Da República. *Lei 12343/10 | lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010.* Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. 2010. Disponível em: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/1025973/lei-12343-10>. Acesso em: 10 out. 2018.

CARVALHO, Aleksandra Stambowisky de. *"Na boca de quem não presta...*": pontos cantados de Pombagira – uma proposta de análise. 2016. 140 f. (Mestrado em Relações Étnico-Raciais)- Centro Federal de Educação Tecn. Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2016.

LIGIERO, Zeca; DANDARA. *Umbanda:* paz, liberdade e cura. Rio de Janeiro: Nova Era, 1998.

MOREIRA, Carina. Metáforas da Memória e da Resistência: uma análise dos pontos cantados na Umbanda. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*, USP, São Paulo, 2007.

NASCIMENTO, Alessandra Amaral Soares. Candomblé e Umbanda: práticas religiosas da identidade negra no Brasil. *RBSE,* [S. l.], v. 9, n. 27, p. 923- 944, 2010.

OLIVEIRA, Ana Paula Silva de. *Boa noite, pra quem é de boa noite! Os caminhos da malandragem nos pontos cantados de Umbanda.*2018. 186f. Dissertação (mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E CULTURA (UNESCO). Patrimônio Cultural Imaterial. 2017. Disponível em: http://www.unesco.org/new/pt/brasilia/culture/world-heritage/intangible-heritage/. Acesso em 09 out. 2018.

PEREIRA, Linconly Jesus Alencar. *A umbanda em Fortaleza*: análise dos significados presentes nos pontos cantados e riscados nos rituais religiosos. 2012. 142f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

PONTOS de Umbanda. [S.l. :s.n.],2003- 2018. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/pontos-de-umbanda/>. Acesso em 20 set. 2018.

PRIORE, Mary Del. *Religião e religiosidade no Brasil colonial.* São Paulo: Ática, 1994. p. 29- 32.

REZENDE, Livia Lima. *Força africana, força divina*: a memória da escravidão recriada na figura umbandista dos pretos-velhos**.** 2017. 180 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de São João del-Rei, São João del Rei, 2017.

ROSAFA, Vagner**.** T*erreiro de umbanda Martir de São Sebastião**:*** um registro de patrimônio imaterial. Goiânia: Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2008.

ROSSETO, Selma Correia. *Religiões de matriz africana / Inclusão ou exclusão na disciplina de ensino religioso?* 2016. 237f. Dissertação (Mestrado Ciências das Religiões) Faculdade Unida da Vitória, Vitória, 2016.

A CANÇÃO DE PROTESTO DO *RAPPER* DJONGA

Ícaro de Oliveira Leite (UninCor / Capes) [1]

RESUMO: Djonga é um *Rapper* de Belo Horizonte, nascido na favela do índio que se destacou ao publicar seu segundo álbum: *Heresia*. Essa pesquisa pretende entender como se constrói o discurso social de Djonga e como ele dialoga com a realidade social na qual o *rapper* está inserido, transformando suas letras em uma forma de protesto. Para tanto, partimos da ideia de que o *rap*, estabelece uma relação com temas sociais e políticos, revelando-se um gênero contestatório e de denúncia. Em nossa análise das letras do *rapper* mineiro, iremos considerar alguns aspectos: (1) sua postura agressiva, que tanto pode incitar à violência quanto entender esta como forma de protesto ou de reação à condição social de sujeitos marginalizados; (2) como sua linguagem é mobilizada para causar desconforto no que tange um campo semântico da obscenidade; (3) como sua narrativa individual, bastante autobiográfica (como é característica no mundo do *rap*) expõe a realidade social das periferias; (4) o tratamento conferido à figura feminina em sua obra, encenando um discurso contraditório ao objetivar e idolatrar a mulher. Essa comunicação faz parte do projeto de pesquisa *A canção de protesto do Rapper Djonga* desenvolvido no Mestrado em Letras da UninCor como projeto da dissertação.

Palavras-chaves: Djonga. *Rap*. Protesto. Agressividade. Obscenidade.

Djonga, nome artístico de Gustavo Pereira Marques, é um *rapper* de Belo Horizonte nascido em 1994 na Favela do Índio.[2] Em ascensão no cenário do *rap* brasileiro, ele possui três álbuns gravados e várias participações em canções de outros artistas. O primeiro álbum, publicado em 2015, se chama *Fechando o Corpo* e conta com sete faixas e uma extra com participação de DJ1. O segundo álbum, *Heresia*, foi lançado pelo selo CEIA (encabeçado por DonCesão e Febem) em março de 2017. O álbum conta com dez faixas e participações de BK, Yodabren e FBC. *O Menino que Queria ser Deus* é o terceiro álbum do *rapper* mineiro e

[1] Mestrando em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso na Universidade Vale do Rio Verde (UninCor). Bolsista CAPES. E-mail: icaro.deoliveira@hotmail.com. Trabalho sob orientação da Profa. Dra. Cilene Pereira.
[2] Localizada na região de Venda Nova, no norte de Belo Horizonte.

conta com dez faixas. O álbum foi lançado precisamente um ano após o último, em 13 de março de 2018.

Essa pesquisa pretende entender como se constrói o discurso social de Djonga e como isso dialoga com a realidade na qual o *rapper* está inserido, transformando-se em uma forma de protesto. A marca de uma linguagem obscena em suas letras parece ter uma forte influência do Funk brasileiro, gênero pelo qual se diz muito influenciado.[3] Ainda que tenhamos de considerar essa trajetória na formação musical e estilística de Djonga, o que nos interessa nessa pesquisa é mostrar como isso, juntamente com a agressividade e a vulgaridade, constrói um discurso social e de protesto.

Para compreendermos o processo de construção artística de Djonga e suas particularidades dentro do cenário do *rap* nacional, é fundamental que retomemos a própria história do gênero, sua origem e seu contexto de produção, parte de um movimento maior, denominado *hip-hop*.

O *rap*, um dos elementos da cultura *hip-hop*, tem uma forte ligação com movimentos de protesto de populações minoritárias e oprimidas, como os *Rude boys*, da Jamaica, e os negros do Bronx, nos Estados Unidos (Cf. SOUZA, 2011, p. 59, 63). O *rap* pode ser definido, *a priori*, como "gênero meio falado, meio cantado" (CASHMORE apud FERNANDES, 2018, p. 20), que faz uso de *samples*[4] e mixagens,[5] tendo seu contexto de surgimento cultural nas periferias. Segundo Norma Takeuti, em "Refazendo a margem pela arte e política", o aproveitamento de toca-discos antigos – já que os jovens não tinham acesso a equipamentos caros de estúdio – ressignifica suas funções de meros ouvintes e reprodutores de música para tornarem-se instrumentos de intervenção criativa em obras de outros artistas.

---

[3] Quanto mais velho fui ficando, mais eu fui tomando gosto pela música, e entendendo meu estilo, o que eu curtia mais, como o funk, que também sempre esteve presente." Djonga em entrevista concedida à *RedBull*. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/a-trajetoria-de-djonga>. Acesso em: 27 ago. 2018.

[4] Que são recortes específicos de outras canções que muitas vezes ficam em reprodução contínua através de toda a batida. Cabe enfatizar que o *sample* não pretende plagiar outras canções, mas "encorpar" a batida, tematizar ou até mesmo homenagear, como muitas vezes acontece quando um *rapper* faz o recorte de canções de outros *rappers* dentro da sua própria canção. (Cf. TAKEUTI, 2010, p. 19). Para efeito de exemplo ver: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=25&v=TxUmAkGGYi0> A canção do *rapper* Djonga, que utiliza por toda sua faixa Fantasma como *sample* essa outra canção: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=18&v=7wRNX94fU94> Acesso em: 7 de ago. de 2018.

[5] *Mixar* é um estrangeirismo muito utilizado no meio *hip-hop* que vem do verbo *to mix* (que significa principalmente combinar; misturar) para designar canções que são de fato combinadas para que surja um novo ritmo e um som majoritariamente instrumental sobre o qual o *rapper* rima.

> Concordamos que foram os equipamentos tecnológicos comerciais da mídia atuais (toca-discos, amplificadores e aparelhos de mixagem, telefonia móvel, internet) que facilitaram a entrada de muitos "jovens periféricos" nesse mundo cultural e artístico, outrora impensável (altos custos de instrumentos musicais; alto custo de formação musical). (TAKEUTI, 2010, p. 19, destaques da autora)

No *rap*, o discurso social e político é muito presente, estando este ligado ao contexto de experiência dos "jovens periféricos". Takeuti observa, a partir de um projeto de "pesquisa-intervenção sociológica", que os relatos dos jovens apontam uma queda na violência no seu cotidiano depois da chegada e do crescimento do *rap* e do *hip-hop* em suas comunidades, particularmente após o conhecimento do álbum *Sobrevivendo no Inferno,* do grupo paulista Os Racionais MC's. Por meio do *rap*, esses jovens tomaram a iniciativa de construir um grupo para a exposição de suas próprias vozes e demandas, aderindo "ao lema de que 'sua arte periférica é um ato político'." (TAKEUTI, 2010, p. 21).

Para Joseli Fernandes, na dissertação *"'Através do meu canto o morro tem voz'"*: o discurso de resistência no *rap* de Flávio Renegado", o *rap* pode ser caracterizado.

> [...] a partir de uma multiplicidade de vozes, de discursos que representam diferentes posicionamentos, organizados por narrativas caracterizadas tanto pelo caráter de denúncia e revolta quanto, em algumas situações, de incitação à violência ou da promoção de um discurso de harmonia entre as pessoas, propondo alternativas à situação de vulnerabilidade que marca o sujeito periférico. (FERNANDES, 2018, p. 8)

Roberto Camargos, em *Rap e Política: percepções da vida social brasileira,* observa sobre política no *rap*: "Boa parcela deles [*rappers*] se entregou à tarefa de legitimar suas produções como expressão de atitudes críticas, atreladas a experiências, valores e posicionamentos ideológicos que foram logo tomados como instrumentos de formação de opinião." (CAMARGOS, 2015, p. 77-78). Vemos, então, que tratar de política no *rap* não

significa falarmos de posição partidária, mas de uma postura cidadã reivindicatória, de valorização de uma criticidade e do anseio pelo despertar da consciência do público em relação à realidade que os maltrata.

O *rap*, como o *hip-hop* em geral, tem esse forte tom de protesto político, e isso fez com que o *rap* ganhasse a fama de "mensageiro do povo". Se algum *rapper* não se esforça para ser crítico e reflexivo e se não tem como objetivo principal a mensagem e a informação para quem não tem, ele é menosprezado pelos próprios *rappers*. Camargos diz que os *raps* que não seguem esse padrão crítico e engajado não são tidos como "*rap* de verdade" (2015, p. 78). Na letra de "Diário de um detento", dos Racionais MC's, temos a narrativa do Massacre do Carandiru, em 1992:

> [...]
> O Robocop do governo é frio, não sente pena
> Só ódio e ri como a hiena
> Ratatatá, Fleury e sua gangue
> vão nadar numa piscina de sangue
> Mas quem vai acreditar no meu depoimento?
> Dia 3 de outubro, diário de um detento.
> [...]

O Governador Luiz Antônio Fleury Filho, de São Paulo, que assumidamente compactuou com o massacre de Carandiru, é retratado nesse trecho juntamente com o "Robocop do governo", o apelido da tropa de choque responsável por conter rebeliões. Ambos (Fleury podendo ser subentendido em "governo", mas depois explicitamente quando seu nome é citado), após o tiroteio (Ratatatá é uma onomatopeia muito usada em letras de *raps* para o barulho de tiros), nadam em uma piscina de sangue, mas os detentos mortos não têm voz, não são levados em consideração: "Mas quem vai acreditar no meu depoimento?", pergunta o eu que narra a canção, identificado como um detento.

Por meio dessa canção, podemos perceber o discurso político (apartidário), pois ele toma um sentido explícito: denuncia o massacre como um crime velado pela farda ou pelo alto cargo político. A canção explicita as péssimas condições carcerárias, o descaso do

governo e o abuso de autoridade dos agentes penitenciários e policiais. É importante lembramos de que também a população carcerária é majoritariamente composta por pessoas negras e das periferias; portanto, essa canção d'Os Racionais permite o reconhecimento pelos seus ouvintes ao mesmo tempo em que mostra um novo ponto de vista à sociedade que não vive a periferia.

Pensando em nosso objeto de pesquisa, podemos notar este protesto político e social na obra de Djonga. Na letra da canção "JUNHO de 94", do álbum *O Menino que Queria ser Deus*, ele relata sua própria história de vida, sendo o nome da canção o mês e ano de seu nascimento.

Vale observarmos, antes de comentarmos a canção, que, do ponto de vista metodológico, consideraremos, nessa pesquisa, a letra da canção, partindo da ideia do que faremos uma "leitura" e não uma análise poético-musical. Conforme observa Cilene Pereira, no artigo "*Micróbio do samba*: anotações sobre uma sambista gaúcha", "Tal procedimento não implica, no entanto, na desconsideração das sutilezas auditivas da canção, pensando na ideia de 'performance', como entendida por Charles Perrone" (PEREIRA, 2018, p. 10), sobretudo no caso do *rap*, gênero musical altamente performático. Para o ensaísta norte-americano, citado por Pereira, o estudo da canção deve considerar, sempre que possível, características das canções "que não aparecem na página impressa: flexões vocais, rima forçada de voz, onomatopeia, pronúncia, duração, entonações estranhas, pausa, etc." (PERRONE, 1988, p. 13), e até mesmo repetições, que podem indicar uma "potencialidade significativa, ao invés de ser ignorada ou quando muito reconhecida. É preciso considerar as consequências, numa determinada canção, da repetição estrófica." (PERRONE, 1988, p. 13).

Vejamos um trecho de "JUNHO DE 94":

> [...]
> Logo eu que fiz gritos pros excluídos
> Tiração pros instruídos
> Chegar aqui de onde eu vim
> É desafiar a lei da gravidade
> Pobre morre ou é preso, nessa idade
> [...]

No trecho citado, o *rapper* diz que fez "gritos pros excluídos", isto é, que usa sua voz para cantar as mazelas de todos que estão à margem social do sistema, inclusive ele, ao mesmo tempo em que projeta essa voz como "Tiração pros instruídos", rompendo o papel de "subalternizado" (Cf. BAROSSI, 2017, p. 23),[6] reservado pelos "instruídos" ao preto, pobre e sem voz, que "tirou onda" com quem comanda. O *rapper* aponta que ele chegou onde está nadando contra a corrente ("É desafiar a lei da gravidade"), corrente que está sempre puxando para baixo os pobres e pretos do país, isso porque "Pobre morre ou é preso, nessa idade". Djonga se vê como uma exceção à regra, pois encontrou na música a saída para seu "destino" de preto fudido. Nesse caso, ele endossa um discurso corrente no mundo do *hip hop* e do *rap*, o de que a arte pode salvar vidas. Na letra, a ideia de gravidade (uma lei física normal e aceita por todos) se assemelha à concepção de que o negro ser marginalizado é algo natural e que se exige bastante esforço para que isso seja diferente. Hoje, ele é alguém que nada contra a corrente e finalmente tem voz; ser respeitado por meio da audiência de público nacional é de fato desafiar a lei da gravidade, levando em conta seu passado vivido em favelas e o constante repúdio a expressões culturais marginais (principalmente as que tentam tornar explícita a realidade ali vivida).

Sua construção de um discurso político e social se dá também pela agressividade explícita de suas letras, principalmente por seu tom de voz (elemento de sua performance) e linguagem sem pudor. Na letra da canção "Olho de Tigre"[7] (lançada no canal *Pineapple StormTV*[8], no *YouTube*), Djonga canta versos que dizem:

> [...]
> Caras que pagam de macho
> Com o pau na boca
> [...]
> Sensação, sensacional
> Sensação, sensacional
> Sensação, sensacional

[6] Luana Barossi justifica o uso de subalternizado ao invés de subalterno por ser uma posição social imposta, e não opcional. Ninguém escolhe ser subalternizado, mas se é.
[7] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0D84LFKiGbo> Acesso em: 20 ago. 2018.
[8] Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCqrFwa5vueOTzGZ7NSlnvlQ> Acesso em: 20 ago. 2018

Firma, firma, firma
Fogo nos racista.
[...]

O uso de palavras ou expressões vulgares pode nos indicar duas coisas. Em primeiro lugar, pode se associar à despretensão de ser elegante e contido, quase como um grito que diz "eu não me importo com o que pensam sobre o que eu faço". Em um segundo momento, podemos entender que Djonga explicita de forma muito direta seus pensamentos e isso impacta pela forma voraz com que versa, podendo causar certo desconforto, não só pelo uso de palavras de baixo calão, mas também pelo sentimento de desnudamento promovido pelo rompimento do tabu do sexo. O verso "Fogo nos racista" indica a agressividade de suas letras, na medida em que incita à violência ao outro que discrimina o negro. Nesse caso, é muito diferente de simplesmente dizer que devemos combater o preconceito. Djonga nos diz que acabar, dizimar, incendiar o preconceito é sensacional.

Uma das formas pelas quais a letra de Djonga agride é o uso de uma sexualidade explícita ou da obscenidade. Podemos perceber isso na letra da canção "UFA", do disco *O Menino que Queria ser Deus*.

[...]
Roupas caras compradas no site Farfetch
E o fetiche dela é eu de cueca da Gucci
Tanto faz desde que ela sente no cacete
Amor, olha como a gente se tornou fútil
[...]

Farfetch é um site especializado em roupas caras (que tem grande relevância no movimento *hype*[9] no Brasil). Fazendo uma rápida busca na página principal desse site,

[9] O *hype* tem entrado em voga no Brasil e ganhou destaque principalmente após a viralização no *YouTube* de vídeos como "QUANTO CUSTA O OUTFIT? Ep.3" publicado em 19 ago. 2018 no canal Hyped Content Brasil (<https://www.youtube.com/watch?v=EJ1K7Hgu8iw> Acesso em: 20 ago. 2018). Esses vídeos tratam de pessoas com roupas extremamente caras, que chegam a vestir até mesmo R$30.000,00 em roupas, mostrando seu *look* e ao mesmo tempo dizendo quanto pagou em cada peça de roupa ou acessório. No final, o valor total é contabilizado, mostrando o valor total do *outfit* (do conjunto de roupas e acessórios).

ISSN: 2594-6536

podemos ver valores como camisas por sete mil reais, tênis por mil e setecentos reais, etc. A marca Gucci também possui peças de roupas com valores altos e por isso aparece no segundo verso da citação. Os dois primeiros versos introduzem a ideia de que Djonga agora possui dinheiro para comprar roupas extremamente caras e, por isso, algumas mulheres o cobiçam; têm fetiche pelo seu dinheiro, mas logo após isso ele diz: "Tanto faz desde que ela sente no cacete". Esse verso, além de aludir a uma gíria obscena por excelência ("cacete"), desnuda o fato de que "ela" está com ele apenas pelo seu dinheiro, e ele, pelo prazer do sexo somente. Isso tudo poderia ter sido dito de uma forma mais sutil, mas a escolha lexical de Djonga (principalmente no final do terceiro verso, "sente no cacete", que remete nitidamente a um ato sexual) desmascara uma possível relação amorosa, tratando-se, nesse caso, de uma transação comercial apenas. Em outros termos, o amor entra na balança comercial e capitalista, vendido como uma roupa da moda em um site bacana. A esse cenário, o *rapper* não poupa sua ironia: "Amor, olha como a gente se tornou fútil".

Sua voz estridente e gritada, quase sem melodia (elementos performáticos) parece não se importar mais com a beleza da arte musical; antes, o *rapper* quer transmitir sua mensagem. Em alguns momentos das suas letras, Djonga nos coloca em sua posição, nos explicando como é sua vida, como na letra da canção "Olho de Tigre":

> Um *boy* branco me pediu "high five"
> Confundi com um "Heil, Hitler"
> Quem tem minha cor é ladrão
> Quem tem a cor de Eric Clapton é cleptomaníaco
> [...]

Djonga aqui faz uma analogia, valendo-se da prosódia das línguas. *High five* é um cumprimento no qual as duas pessoas levantam as mãos e batem palma contra palma acima de suas cabeças. Se pensarmos em uma pessoa que pede um *high five,* podemos imaginar uma pessoa com o braço estendido acima da cabeça, quase da mesma forma indicada pela saudação nazista *Heil Hitler*, que também consiste em levantar sua mão acima da cabeça com o braço em riste. Quando Djonga diz "*boy* branco", podemos inferir dois significados: o primeiro é uma simples tradução da palavra *boy,* em inglês, que significa menino. O segundo

diz respeito à forma como a palavra *boy* é utilizada no Brasil, como gíria e abreviação da palavra *playboy* para qualificar (quase sempre pejorativamente) uma pessoa com uma boa situação financeira, referindo-se ao campo semântico dos "instruídos" da letra já citada.

A confusão gestual (levada para o campo da linguagem na letra acima) indica que para os negros é incomum o cumprimento de um branco rico; o *high five* é então um *Heil Hitler* disfarçado, relembrando todo o sofrimento pelos negros e judeus, principalmente, durante o nazismo e seus massacres. A situação é explícita, pois Djonga nos mostra o racismo, mas de uma forma nada sutil: ele relaciona um *"boy* branco" a um nazista. A denúncia ao racismo surge, mais uma vez, de modo visual e agressivo, levando o ouvinte branco a ocupar o lado contrário ao do *rapper*, ao lado dos excluídos sociais.

Na segunda parte do trecho Djonga inverte os papéis: quem "confunde" as atitudes são os brancos. Com um ótimo jogo de palavras, o *rapper* diz que quem tem a cor de Eric Clapton é cleptomaníaco, aproveitando-se da função paronomástica da língua portuguesa ao associar o sobrenome do guitarrista inglês à palavra "cleptomaníaco" (torna mesmo o sobrenome uma espécie de prefixo) para passar a mensagem de que a raça influi na caracterização de quem rouba: o negro é sempre ladrão; o branco, quando rouba, tem algum distúrbio psicológico.

Apesar desse tom político e de denúncia dos *raps*, esse gênero musical foi (e ainda é) muito visto como um tipo desimportante e mesmo desqualificado de poesia urbana. Uma das razões apontadas por Santos, em "Poesia Marginal: Lírica e Sociedade em Tempos de Autoritarismo", como responsáveis por isso é o tom de ironia presente nessas letras quando se trata de crenças, costumes, valores sociais, que causam um certo desconforto em resposta à violência e descaso sofridos pelas pessoas marginais. (Cf. SANTOS, 2008, p. 90). Uma das formas com as quais os *rappers* causam desconforto é com o uso de palavras de baixo calão, conforme vimos em alguns exemplos. Para Santos,

> A tematização de opções sexuais diferentes, escandalosas, prazeres vergonhosos, devassidão, é mais um modo que os poetas encontraram para denunciar o falso moralismo da sociedade conservadora, que se choca com o sexo e o palavrão, mas permanece indiferente diante de tortura, censura, violência urbana, miséria, corrupção, guerras e outras barbáries. (SANTOS, 2008, p. 93)

Tocando em temas “proibidos” socialmente e com uma linguagem transgressora, que desestabiliza a gramática e o conservadorismo, o *rap* passa sua mensagem, transmitindo suas denúncias e protesto. Um exemplo claro disso é na letra de “JUNHO de 94”, quando Djonga diz que:

> [...]
> E quem falou que o disco antigo é fraco
> Vai tomar no cu
> Acredito que seja inveja
> Vai tomar no cu
> Reclamam da minha boca suja
> Desculpa aí
> E vai tomar no cu de novo
> **E me mandaram parar de gritar, hã**
> **É que minha voz fez a Terra tremer**
> **Fez as mina gemer, fé**
> [...] (grifo nosso)

Dividindo o trecho em duas partes podemos perceber o seguinte: na primeira parte (sem destaque) Djonga ironiza o fato de falar palavras e expressões de baixo calão com um pedido de desculpas falso, que é logo no verso seguinte exposto como tal. Na segunda parte (a destacada), vemos Djonga falando mais uma vez do seu comportamento incômodo, sendo que dessa vez não se trata do conteúdo de suas letras, mas da forma como ele canta. Ele diz que o “mandaram parar de gritar” justamente como um ato de censura. Querem o calar pois sua voz “fez a terra tremer”, a sua voz e o seu jeito de cantar causam impacto em quem ouve. Ele completa dizendo que isso, além de tudo, fez “as mina gemer”, ou seja, ele brinca com o fato da sua voz atrair “as mina”, insinuando que as pessoas que reclamam da sua voz gritada não têm tal capacidade e reclamam como se Djonga não tivesse o direito de ser quem ele é. Sua voz gritada é, antes de tudo, um grito de resistência aos padrões.

REFERÊNCIAS

BAROSSI, Luana. (Po)éticas da escrivivência. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. v. 51, mai/ago. 2017, p. 22-40. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182017000200022&script=sci_abstract&tlng=pt.>. Acesso em 28 ago. 2018.

CAMARGOS, Roberto. *Rap e política:* percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2015.

FERNANDES, Joseli Aparecida. *"Através do meu canto o morro tem voz"*: o discurso de resistência no rap de Flávio Renegado. 2018. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Mestrado em Letras - Linguagem, Cultura e Discurso, Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações, 2018. Disponível em: <http://www.UninCor.br/images/imagens/2018/mestrado_letras/dissertacao_joseli.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2018.

PEREIRA, Cilene Margarete. O micróbio do samba: algumas anotações sobre uma sambista gaúcha. *Recorte*. v. 15, n.1, p. 1-19, Jan.-Jun. de 2018. Disponível em: <http://periodicos.UninCor.br/index.php/recorte/article/view/4950/10951133>. Acesso em 01 out. 2018.

PERRONE, Charles. "Literatura de performance" e a poesia da canção brasileira. *Letras e letras da MPB*. Trad. José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988

SANTOS, Vitor Cei. Poesia Marginal: Lírica e Sociedade em Tempos de Autoritarismo. *Literatura e Autoritarismo*. n. 16, p. 85-95, Jul-Dez. de 2010. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num16/RevLitAut_art06.pdf> Acesso em: 27 ago. 2018.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. Hip hop: Uma produção cultural da diáspora negra. *Letramentos de Resistência:* poesia, grafite, música, dança: HIP-HOP. São Paulo: Parábola, 2011. p. 57-83.

TAKEUTI, Norma Missae. Refazendo a margem pela arte e política. *Nómadas*. n. 32, p. 13-25, abril de 2010. Disponível em: <http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_32/32_1T_Refazendoamargempelaarteepolitica.pdf>. Acesso em: 13 de agosto de 2018.

FAIXAS

DJONGA. *Olho de Tigre*. Prod. Malive/Slim. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0D84LFKiGbo>. Acesso em 28 ago. 2018.

DJONGA. *Fantasma*. Prod. Dj Murilo; Artur Luna; Felipe Perdigão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=25&v=TxUmAkGGYi0>. Acesso em: 28 ago. 2018.

KRZYSZTOF KOMEDA. *Lullaby - (Rosemary's Baby - 1968).* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=18&v=7wRNX94fU94>. Acesso em: 28 ago. 2018.

RACIONAIS MC'S. *Diário de um detento.* Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=dGFxdmuDA4A>. Acesso em: 05 out. 2018.

DISCOGRAFIA

DJONGA. Heresia. Belo Horizonte: CEIA Ent., 2017. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/4cbDIpDFIvBBIK28iEObur>. Acesso em: 27 ago. 2018.

DJONGA. O Menino que Queria ser Deus. Belo Horizonte: CEIA Ent., 2018. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/4mgTW0NU3fjNBxHdKOJoRr>. Acesso em: 27 ago. 2018.

O NOME AO QUAL ME CHAMO: O NOME E O LUGAR DA MULHER NEGRA NA SOCIEDADE EXCLUDENTE

Ivana Ferrante Rebello (UNIMONTES)

RESUMO: Este trabalho analisa o livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), de Conceição Evaristo. Composto por 13 narrativas, cujos títulos são nomes de mulheres, o livro propõe um olhar por dentro da vida e das relações familiares de mulheres negras, marcadas duplamente pelo signo da exceção e da dor. A leitura aqui proposta identifica como as relações familiares inscrevem histórias de sujeição e humilhação às mulheres, intensificando as marginalizações cristalizadas pela sociedade eurocêntrica, branca e machista. As narrativas, no entanto, subvertem a ordem preestabelecida, dando a cada mulher subversiva, a oportunidade de libertação e de proposição de uma nova ordem familiar.

Palavras-chaves: *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. Conceição Evaristo. Relações Familiares. Mulheres Negras.

"São os meus melhores. São os mais de mim. E, misturando palavras e gestos, suas mãos, pele esculpida, fonte jorrante de matéria-prima de sua arte, iam me oferecendo aflitas molduras, retiradas de uma sacola de papel" (EVARISTO, 2011, p. 68). O fragmento, retirado do livro *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2011), revela a escrita tensa, dramática e confessional da obra de Conceição Evaristo.

A fala refere-se à personagem Mary Benedita, do conto homônimo que integra o livro, mas é a voz-vivência que se inscreve fortemente nas dobras da ficção. Uma a uma, retiradas dessas molduras de papel, que constituem o livro, essas personagens dão materialidade e voz às muitas mulheres que habitam a voz autoral e a toda uma ancestralidade, constituindo a "fonte jorrante" de cada narrativa.

São treze os contos que constituem o livro, cada um deles intitulado por um nome feminino. As narrativas apresentam distintas histórias de mulheres; são histórias interligadas, quase ecos umas das outras em que, por meio de corpos violentados, feridos de abandono e desamor, a voz que conta emerge, cheia de cicatrizes e de um poderoso desejo de refazer-se.

A organicidade da obra merece a atenção do leitor, posto que os títulos não são títulos meramente, são nomes de mulher – alguns exóticos ao ouvido comum – que se encadeiam, como se fizessem parte de uma lista para a qual, finalmente, essas personagens se apresentam, descobertas. Suas vozes são ouvidas, organizadas e editadas por uma voz narrativa anônima, mas o espaço de quem ouve e de quem fala é confuso, propositalmente misturado, como se essas vozes coletivas imergissem de uma mesma raiz, funda e dorida.

Aramides Florença, Natalina Soledad, Shirley Paixão, Adelha Santana Limoeiro, Maria do Rosário Imaculada dos Santos, Isaltina Campo Belo, Mary Beneditina, Mirtes Aparecida Daluz, Libia Moirã, Lia Gabriel, Rode Dusreis, Saura Benevides Amarantino, Regina Anastácia: esses são os títulos-nomes dos contos. E, sendo nomes-título, são inseridos num campo textual de destaque, como se, por cima dos fatos narrados, subscrevessem uma outra história, a de vida e de sobrevivência, cujo sentido seria o de registrar-se uma sociedade construída, progressiva e linearmente, para apagar e calar.

Os antropônimos são formas de distinguir as pessoas, na sociedade, demarcando seu lugar e sua origem, desde as eras mais primitivas. Na tradição patriarcal, o nome do pai é aquele que é dado como sinal de pertencimento; ele carrega, ao mesmo tempo, a ancestralidade familiar e a identidade da família. Nada parece mais fácil de ser compreendido do que um nome próprio, mas tal facilidade reside somente na superfície das coisas e das relações.

Um dos questionamentos a respeito dos nomes próprios diz respeito à sua função semântica. No século XIX, J. Stuart Mill dá aos nomes próprios uma relação meramente distintiva e não significativa; dessa forma, os nomes próprios servem apenas para identificar pessoas ou objetos. Para Mill (1964), os nomes próprios não são conotativos: designam os indivíduos que por eles são chamados; mas não indicam nem implicam atributo como pertencente a estes indivíduos.

Para Dauzat, “os nomes próprios são os mais individuais, os mais significativos de todos; são os substantivos por excelência” (DAUZAT, 1934, p. 3 apud DICK, 1990, p. 181). Porém, os nomes foram, aos poucos, afastando-se dos focos primitivos de irradiação, deixando de exercer os predicados semânticos iniciais e os significados foram se perdendo com o tempo. A moderna teoria da língua vê, atualmente no designativo individual, uma classe meramente identificadora de indivíduos, sem o aparato circunstancial que se lhe

outorgava antes. Se os nomes não mais significam como antigamente, não se pode dizer o mesmo da força enunciativa que eles reverberam nos contos de Conceição Evaristo.

São nomes que negam a tradição batismal, e toda sua carga construída socialmente, reinventando-se. Renomeados, não se prendem a uma língua ou léxico conhecidos; trazem uma potencialidade mágica, que se insurge contra a mentalidade moderna, racional e lógica.

Esse trabalho de nomeação, que não é outro senão o de descoberta do ser e desvelamento de uma identidade, anteriormente submissa ao poder masculino e branco, é, antes de tudo, um trabalho de inserção social, de resgate de vozes e de culturas. Na linguagem utilizada para nomear e para dizer, a autora convoca sua historicidade, que se distingue na preferência maior ou menor que se confere a diversos vocábulos antroponimizados.

Não são neutros, portanto, os nomes que encabeçam as narrativas de *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. Tais nomes apontam para um processo identitário que não é só uma busca em suas raízes, mas que requisitam um outro modo de ser, negando uma base familiar tradicional. Trata-se de uma identidade em movimento, que se manifesta por meio da inscrição de uma palavra diferente, que, por sua vez, aponta para a construção de algo novo, correlato de outro modo de ver, de uma nova sociedade ou de uma nova voz narrativa.

A força significativa que emana desses nomes de mulher roça, de forma epidérmica, o conhecido dito de Riobaldo, personagem de *Grande sertão: veredas*. "Era um nome, ver o quê. Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe" (ROSA, 2003, p. 171). Esses nomes de mulher dos contos de Evaristo insurgem-se, encabeçando um texto-corpo negro, massacrado em sua identidade. Recebem da autora um lugar historicamente roubado – seja pelo patriarcado, seja pelo preconceito étnico – e viram histórias de renomeação. São nomes títulos – remetem a histórias em que as mulheres, antes submissas, assumem a titularidade da própria vida.

Refletindo ainda sobre a questão, os nomes próprios são vistos por Mill como "rótulos" ou marcas de identificação individual (MILL, 1964, p. 153 apud DICK, 1990, p. 181). O argumento utilizado para provar sua afirmação baseia-se na concepção de que um nome próprio não descreve um objeto. Para se fazer uma descrição definida a respeito de um objeto, é necessário conhecer esse objeto; saber seu nome não implica conhecê-lo. As ideias de Mill são questionadas por alguns estudiosos, como Jespersen (1965). Para Jespersen, um nome próprio, ao ser usado, remete ao ouvinte todo um conjunto de qualidades distintivas.

Assim, na primeira vez que alguém ouve ou lê o nome de uma pessoa, esse nome próprio não traz nenhuma informação ao ouvinte/leitor; mas, à medida que se ouve ou se vê o nome, ele passa, aos poucos, a ter um significado, pois as informações a respeito dessa pessoa vão aumentando. Um nome próprio que é título, como acontece na obra *Insubmissas lágrimas e Mulheres*, grita por uma visibilidade anteriormente negada.

Essas reflexões vão ao encontro das histórias contadas no livro de contos de Conceição Evaristo. No conto "Natalina Soledad", privilegiado nesta análise, o nascimento da protagonista é repudiado pelo patriarca Arlindo Silveira Neto, que se vangloriava da façanha de só gerar filhos machos. Ao receber a notícia de que o sétimo rebento era menina, que interrompera a linhagem dos Silveira – demarcada no seu próprio nome com o designativo "neto" – o pai expressa seu repúdio: "Como podia ser? –pensava ele. De sua rija vara só saia varão" (EVARISTO, 2011, p.20).

Na história, o patriarcalismo exacerbado volta-se contra o corpo-coisa de menina, que recebe dos pais o seguinte nome: Troçoleia Malina Silveira. No nome dado, o signo do deboche, do repúdio e, no sobrenome, a inscrição de uma masculinidade que se quer perpetuar e firmar, ainda que seja pela via da vergonhosa linhagem feminina.

O corpo da mãe, que concebera fruto mulher, perde, então, o interesse do marido. O pai, sentindo-se traído, toma nojo do corpo desobediente da esposa e esta, diminuída, aviltada, transfere à menina, sua filha, o desprezo recebido do marido. A criança cresce, arrastando o nome dado, o nome antroponimizado, derivado do substantivo "troço" e do adjetivo "mal". Nome que traz a carga redutora de um feminino desprezado, desde as origens. A despeito de tudo, ela cresceu, tornou-se adulta, vitimada por seu gênero e por um nome depreciativo, vendo crescer nela o desejo de se renomear.

Assim que morrem os pais, a personagem dirige-se ao cartório. Muda de nome, rejeitando também o sobrenome de família. "Natalina Soledad – nome o qual me chamo – repetiu a mulher que escolhera seu próprio nome" (EVARISTO, 2011, p. 24). Era um nome que recebia a força do "nascer" (Natalina) e a marca da vida maturada na solidão e no secreto desejo de libertar-se – Soledad.

Esse conto, tomado como exemplo, torna visível um tema que se ressalta na obra *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* e que, sob diferentes contares, ressalta-se no livro de Evaristo: a inscrição do nome é uma ação afirmativa de visibilidade e poder. O nome recebido

e reverberado pela fala das personagens que relatam suas dores dá-lhes a autoridade do sujeito, dono de suas vozes e escolhas. É um livro em que a mulher se insurge com sua pele calejada e doída, mas conscientemente nomeando-se negra, mulher, pobre, para se dar a conhecer. O nome novo não é um "apesar de", como se poderia supor, mas um "por isso mesmo", posto que todas as marcas de exceção e de minorias se tornam as insígnias de força para seu renascimento.

É recorrente, nas narrativas, a imagem do sangue menstrual, o qual, significativamente, revela mais que um traço biológico, comum a todas as fêmeas. Esse sangue revela o processo de re-nascimento, vivenciado por cada uma das protagonistas, que não vem de forma lúdica ou fácil. Tornar-se mulher, na condição de negra, numa sociedade de base escravocrata, patriarcal e excludente, fere e marca duplamente. Todas as mulheres do livro contam histórias de abandono, violências físicas ou emocionais, alguns relatos de estupro e muita dor.

No conto "Mary Beneditina", a protagonista é quem procura a narradora para "oferecer seu corpo/história" (EVARISTO, 2011, p. 59). De imediato ela revela à narradora seu encantamento por línguas estrangeiras. Sabia falar, além do português, inglês, francês, espanhol; conhecia bem algumas línguas africanas, como o quimbundo e o suahile, além de falar o grego e o árabe. Depois do aprendizado autodidata dessas tantas línguas é que manifestou o desejo de chamar-se Mary Beneditina. Expressava-se usando palavras de todas as línguas; era uma mulher Babel em sua multiplicidade expressiva.

O que a língua-pátria representa para o falante? Se "a língua é minha pátria", como celebriza a música de Caetano Veloso, o dizer da personagem, Mary Beneditina, que adoecia de pressa, adotava todas as línguas possíveis, criando seu próprio idioma. A reflexão sobre a língua perpassa sobre uma necessária revisão acerca da identidade.

De acordo com Stuart Hall, "as identidades não são nunca unificadas; elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas" (HALL, 2008, p. 108). Esse entendimento baseia-se na compreensão de que as identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando, portanto, em processo contínuo de mudança e transformação. A concepção de uma identidade unificada não pode fazer sentido num mundo em que o próprio sujeito vai, paulatinamente, descobrindo-se múltiplo e fragmentado. As velhas identidades que, historicamente, deram uma aparente estabilização ao mundo social estão em

declínio, posto que as diferenças emergem com força e violência cada vez maior, revelando, entre outras coisas, uma reivindicação a um pertencimento outro, até então não considerado nas organizações sociais conhecidas.

A construção da identidade, portanto, não surge da noite para o dia, nem deriva do berço, das relações familiares ou do lugar de nascimento. Tal construção resulta de uma decisão consciente, construída e modificada constantemente por fatores étnicos, religiosos, políticos, culturais ou sociais.

No entendimento de Bortoni-Ricardo, "cada enunciado é para o falante um ato de identidade" (2005, p. 71). Sabemos que a identidade se constrói na língua e por meio dela. E se a língua e o indivíduo estão em permanentes mudanças, depreende-se que as identidades também o estão.

Na expressão de determinado enunciado, o falante manifesta sua identidade; manifestação que lhe é individual, mas também coletiva, posto que a identidade é também formada pela convivência com o outro e pelo sentimento de pertencimento à comunidade ou grupo a qual este indivíduo está inserido. Partindo de tais pressupostos, podemos considerar que essas crises de identidade, como partes de um processo amplo e mais complexo de mudanças, estão deslocando as estruturas organizadas das sociedades modernas e abalando as referências que davam aos indivíduos uma aparente estabilidade no mundo social. É quando vemos emergir, por exemplo, as vozes de quem traz as experiências das diásporas, dos deslocamentos; de quem, adotando a identidade de uma língua ou de um povo, não pode deixar mais submersos ou envergonhados outras manifestações culturais por muito tempo recalcadas ou violentadas.

Essas reflexões são importantes para a leitura da personagem Mary Beneditina, a qual vê brotar dentro de si um idioma próprio, que, ao mesmo tempo em que nega seu enraizamento num tecido social que a exclui, afirma-se em sua multiplicidade, trazendo todas as expressões de outra identidade construída.

Chama a atenção do leitor a forma reiterada com que ela se refere a seu lugar de nascimento, onde não era feliz: Manhãs Azuis. O nome de sua terra natal, com sua carga semântica bucólica, repetidamente anunciado pela protagonista, vai assimilando, no decorrer da narrativa, uma acepção esvaziada, de aparente placidez e acomodação. No entanto, a personagem finge uma doença para sair do lugar natal. Longe da família originária e com a

tia, letrada, ela vai se instruindo e se instrumentalizando para a vida. E não coincidentemente o nome da tia era Aurora.

É por meio da arte que a personagem cria uma nova linguagem para si e essa linguagem vem a partir de sua consciência de ser mulher:

> Mas nunca imaginei que, um dia, eu seria tomada pelo dom da aquarela e tenho sido. A primeira pintura consciente foi no dia em que fiquei menstruada pela primeira vez. Eu tinha doze anos. Tia Aurora já tinha me explicado tudo sobreo sangue que escorre de nós mulheres de vez em vez. Eu aguardava feliz a chegada. Quando meu sangue, primeiro em gotas, depois em intensos borbulhos, jorrou de mim, fui tomada pelo prazer intendo de ser mulher e queria fazer algo que traduzisse aquele momento. Resolvi pintar, fiz algo na tela que me deixou plena de mim (EVARISTO, 2011, p. 66).

A personagem, que se torna pintora conhecida, revela que desenvolveu outra pintura, nascida dela própria. Usando os dedos e o sangue do mênstruo, navalha-se, corta-se, usando a pele como tela. A voz narrativa, que às vezes mistura-se à voz da protagonista do conto, observa: “Percebi, então, que em seu corpo sobressaiam vários queloides” (EVARISTO, 2011, p. 68).

Assim como os quadros-corpo da artista revelavam sua dor e sua ânsia de auto nomeação, os contos de Evaristo expressam suas cicatrizes e sua língua inventada. Tal língua não se classifica nos limites do léxico e tampouco se dá ao entendimento pelas convenções conhecidas. Por trás das aparências, uma palavra da língua africana ou indígena irrompe na frase, recompondo-a. Sem uso de aspas, essa palavra estrangeira não assimila o idioma do outro, mas ocupa seu justo lugar num sistema que a excluía. Em outras palavras poderíamos dizer que Evaristo submete o português canônico a sua língua híbrida, mestiça, inventada, e não o contrário. Assim como a mulher, assim como a negra, essa palavra revolve uma tradição nem sempre afortunada e traz historicidade, feridas e nova compreensão sobre um sistema de identidades fraturado, que não mais se sustenta.

Como a própria arte, cujo discurso é inquieto e aberto, outras identidades pronunciam-se na escrita de Conceição Evaristo. Sua letra revela a impossibilidade das identidades fechadas, mantidas pela não aceitação, parcial ou total, da língua, da cultura do outro e do gênero.

É comovente a forma como a personagem Mary Beneditina aparta-se dos seus familiares, para deixar aflorar sua força de mulher e para romper com uma tradição familiar que submetia todos a uma limitação geográfica e intelectual. Seus irmãos caçulas, enviando-lhes as brevidades não comidas, poupadas para manifestar seu amor à irmã desnaturada, reforçam a imagem da ruptura, necessária à personagem antes do seu processo de renomeação. A personagem decidiu, depois do afastamento da casa de família, chamar-se Mary Beneditina. Sua identidade, distanciada do modo tradicional de ver, não se liga a uma territorialidade ou língua, tampouco vem circunscrita à nomeação paterna; ela emerge do útero, de seu corpo de mulher negra, que, historicamente foi propriedade-coisa do homem branco. De fato, para a aceitação do outro, com sua cultura e identidades diferentes, é preciso reflexão e consciência acerca da própria identidade.

A escritora Conceição Evaristo, nasceu em 29 de dezembro, de 1946 numa favela da zona sul de Belo Horizonte, Minas Gerais. Filha de uma lavadeira, negra, Evaristo teve que conciliar os estudos com o trabalho como empregada doméstica, até concluir o curso Normal, em 1971, já aos 25 anos. As histórias contadas por sua mãe e por outras mulheres negras, pobres, lavadeiras, empregadas domésticas, povoaram sua infância de palavras e serviram de sustentáculo à sua escrita.

Em depoimento, publicado no livro *Representações Performáticas Brasileiras*: teórias, práticas e suas interfaces, Conceição Evaristo declara:

> Na origem da minha escrita ouço os gritos, os chamados das vizinhas debruçadas sobre as janelas, ou nos vãos das portas contando em voz alta uma para outras as suas mazelas, assim como as suas alegrias. Como ouvi conversas de mulheres! Falar e ouvir entre nós, era a talvez a única defesa, o único remédio que possuíamos. Venho de uma família em que as mulheres, mesmo não estando totalmente livres de uma dominação machista, primeira a dos patrões, depois a dos homens seus

> familiares, raramente se permitiam fragilizar. Como "cabeça" da família, elas construíam um mundo próprio, muitas vezes distantes e independentes de seus homens e mormente para apoiá-los depois. Talvez por isso tantas personagens femininas em meus poemas e em minhas narrativas? (EVARISTO *apud* ALEXANDRE, 2007, p. 19).

Quem lê suas histórias não pode se furtar a essa observação: são mulheres que falam, denunciam, choram, elaborando frases advindas do complexo sistema social que as submeteram. São, sobretudo, mulheres negras, para quem a exclusão foi mais feroz e para quem a palavra foi duplamente cerceada.

Nos contos de *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* percebe-se essa necessidade de fala, como se, das palavras, jorrasse um lenitivo para as dores e uma oportunidade de reinscrição. A própria escritora observa que "a literatura negra é um lugar de memória" (2007, p. 16) e essa memória se depreende em cada um dos contos do livro, pois as protagonistas, renomeadas, refazem o percurso de vida de Evaristo, que fala por si e por muitas.

De acordo com Eduardo de Assis Duarte:

> Esse sujeito de enunciação, ao mesmo tempo individual e coletivo, caracteriza não apenas os escritos de Conceição Evaristo, mas da grande maioria dos autores afro-brasileiros, voltados para a construção de uma imagem do povo negro infensa aos estereótipos e empenhada em não deixar esquecer o passado de sofrimentos, mas, igualmente, de resistência à opressão. Essa presença do passado como referência para as demandas do presente confere à escrita dos afrodescendentes uma dimensão histórica e política específica, que a distingue da literatura brasileira *tout court*. (DUARTE, 2006, s.p.)

Por trás de cada história individual, insurge-se uma maior, coletiva, que lembra acentuadamente a dor da exclusão, mas que se propõe, para além da denúncia, à tarefa de

reconhecimento. Nas histórias de Evaristo, o corpo fala, sem meandros, sem delicadezas. É dele a tarefa primeira de insubmissão.

Constância Lima Duarte (2010) distingue duas formas de representação feminina da violência de gênero. A primeira, circunscrita à violência simbólica, conforme define Pierre Bordieu, é comum na escrita de mulheres brancas; a outra, expressa na literatura das mulheres que margeiam o cânone, sobretudo as mulheres negras, trazem em seus textos a marca da violência física, rotineira, cotidiana: o estupro, a rejeição, a fome, a surra, a tortura.

Assim, essas mulheres que habitam os contos de Conceição Evaristo, emergem para a vida e a liberdade, após experiências traumáticas, cheias de dor. Aramides Florença é a mãe de Emildes, o filho com que sonhou. Após o nascimento desse filho, foi estuprada e abandonada pelo marido, semanas após o nascimento do filho. Shirley Paixão, que tinha duas filhas, juntou-se a um homem que trouxe consigo as três filhas dele. Shirley as adotou, mas também sofre desprezo e violência do companheiro. Para se defender, ela tenta matá-lo. Confessou à polícia seu desejo de eliminar o mal, ficou três anos presa antes de receber a condicional, mas, no presente da narrativa, vive em companhia das filhas e netos. Isaltina Campo Belo teve uma filha, Walquíria, que "se fez sozinha" no corpo da mãe. A menina, fruto de um estupro, cresceu sem conhecer o pai. Maria do Rosário Imaculada dos Santos, foi sequestrada aos sete anos e viveu presa em um quarto onde aprendeu a ler, a escrever. Ouvia rádio e cresceu sozinha. Somente 35 anos depois, conseguiu retornar a sua cidade natal.

Ao dar a cada conto um título com nome de mulher, Evaristo propõe outras possiblidades de organização social e familiar. Sob a égide da mulher-negra, o nome de família será outro, constituído pela dor e pelo cerceamento. Na verdade, ela propõe, nos 13 contos, se agrupados na unidade que constrói o livro, a criação de uma confraria de mulheres: mulheres negras, insubmissas, portadoras de novo nome.

Como nos revela uma frase da personagem: "Percebi, então, que em sua pele negra, sobressaiam vários queloides". A identidade da mulher negra revela-se em toda a sua potencialidade, porejando suas feridas e conquistas; para ela as histórias de família sempre foram mais dolorosas, quase sempre lacunares ou erguidas sobre a brutalidade e a violência. Esse é um livro em que todas as personagens e palavras-nome têm queloides. Esse é um livro em que a própria escrita, que decorre embrionariamente de um ato de renomear-se, é uma cicatriz profunda: escrita- queloide. Não poderia ser de outro modo.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos Antônio (org). *Representações Performáticas Brasileiras*: teórias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte, Mazza Edições, 2007, p 16-21.

CÂMARA JÚNIOR, J. Mattos. Morfologia Pronominal. In: *História e estrutura da língua portuguesa.* Rio de Janeiro: Padrão, 1968.

DICK, Maria Vicentina de Paula do Amaral. A língua de São Paulo. *Revista USP*. Set./out./nov. 2004. *Toponímia e antroponímia no Brasil.* Coletânea de Estudos. São Paulo. 2. ed. 1990.

DUARTE, Eduardo de Assis. "O *Bildungsroman* afro-brasileiro de Conceição Evaristo" in *Revista de estudos feministas*. vol.14 no.1 Florianópolis Jan./Apr. 2006.

DU BOIS, J. et al. *Dicionário de linguística*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1998. FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas; tradução Selma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyalla Livros e serviços Ltda., 2011.

TEXTO E CONTEXTO NOS RECORTES DE CENAS DO DOCUMENTÁRIO *PRO DIA NASCER FELIZ*

Jane das Graças Nogueira Olivé (UninCor - FCTE/PMTC)[1]

RESUMO: esta comunicação tem como eixo norteador a apresentação de um projeto de pesquisa de mestrado, ainda em fase de desenvolvimento, cujo foco central é investigar como o objeto de discurso "aluno adolescente" é construído e reconstruído nos recortes de cenas do documentário brasileiro "*Pro dia Nascer Feliz".* Teoricamente esta pesquisa está fundamentada na Linguística Textual (LT), área da Linguística caracterizada por compreender o texto como lugar de interação social, na qual falante/escritor e ouvinte/leitor são autores ativos e constroem o sentido do texto a partir de uma realidade mediada pela cognição. Para tal, recorre-se a observação das estratégias de referenciação que concorrem para a categorização e recategorização do objeto de discurso "aluno adolescente". (KOCH, 2002; 2009; KOCH; ELIA, 2006), bem como algumas características do gênero documentário (MELO 2002; MARCUSCHI; MELO, 2015).

Palavras-chaves: aluno adolescente. texto e contexto. referenciação. categorização e recategorização.

1. Introdução

Este trabalho tem como objetivo, refletir texto e contexto a partir do esboço analítico de recortes de cenas transcritas do objeto de estudo da dissertação em andamento o documentário *Pro Dia Nascer Feliz.* A ideia principal é verificar a importância da interação entre os personagens aluno adolescente/gestores/professores para a compreensão e efeito de sentido do que está sendo dito. Assim, para alcançar o objetivo proposto faz-se necessário dialogarmos com os autores: Ingedore Villaça Koch e Vanda Maria Elias (2010), Favero e Koch (2002), Marcuschi (2010) e outros, e fazer uma pequena abordagem sobre o documentário em pesquisa.

[1]Mestranda em Letras, vinculada à linha de pesquisa Discurso e Produção de Sentido, sob orientação do Professor Dr. Renan Mazzola – Universidade Vale do Rio Verde – e-mail: janenogolive@hotmail.com

2. Texto e contexto

As autoras Koch e Elias (2010, p.60) apontam as fases da pesquisa sobre o texto como: “Análise transfrástica, não se restringe aos limites de uma só frase ou período, o contexto era visto apenas como entorno verbal, ou seja, o co texto.” A fase dos “pragmaticistas” valorizava a comunicação situacional e os dêiticos. “Teoria dos Atos de Fala” e “Teoria da Atividade Verbal”. Atualmente temos o contexto sociocognitivo, que se faz necessário na interação entre duas ou mais pessoas. Onde cada sujeito tem suas especificidades, seus conhecimentos armazenados na memória. Embora sejamos semelhantes jamais partilharemos dos mesmos conhecimentos.

Para as autoras Fávero e Koch (2002, p 30.), “o documentário é um texto que integra linguagem verbal (em sua modalidade falada), som e imagem, por isso é um gênero multimodal, manifestando a capacidade textual do autor/diretor em demonstrar seu ponto de vista sobre determinado tema”. A interação, no caso do documentário, dá-se entre autor/diretor, participantes do documentário e espectador. Desse modo, os dizeres dos participantes do documentário, ou melhor, o diálogo que travam com o autor/diretor e a forma como ele os alinhava para defender sua tese, pode ser entendido como elementos de coesão e coerência entre a história e o contexto retratado.

As autoras Elias e Koch (2010, p. 57) “afirmam que o sentido de um texto é construído na interação sujeitos-texto.” Assim, é significativo para a produção de sentido levar em consideração o contexto. E para que isso aconteça é importante considerar a bagagem de conhecimento do leitor para compreender a materialidade linguística presente no texto e nos enunciados. Koch (2013, p. 16) em sua obra *Coesão textual*, afirma “que um texto não é apenas uma soma ou sequência de frases isoladas.” É necessário que o texto seja construído com elementos da língua como os pronomes, artigos, substantivos, adjetivos, pois esses elementos de coesão são sempre visíveis no texto, ou seja, a coesão influencia na coerência do texto, pois é “por meio de mecanismos como estes que se vai tecendo o “tecido” (tessitura) do texto” (KOCH, 2013, p. 17). Este vai sendo construído pelo leitor a partir dos seus conhecimentos históricos, culturais e sociais. Como afirma a autora Regina Zilberman (1999, p. 84), “[...] O leitor participa da construção do texto quando traz para dentro dele seus próprios códigos.” Assim, podemos comparar a produção de um texto com uma colcha de

retalhos, que vai sendo construída a partir da escolha de cada retalho, por sua forma, espessura e cor, contribuindo para a construção do sentido.

Os autores Hallyday e Hasan (1976) (apud KOCH, 2013, p.17), "apresentam o conceito de coesão textual, como um conceito semântico que se refere às relações de sentido existentes no interior do texto e que o definem como um texto." Ou seja, são as palavras e frases que juntas "estabelecem relações de sentido" e formam o texto. Ainda afirmam "que a coesão é uma condição necessária, embora não suficiente para a criação do texto." O autor Marcuschi (1983) (apud KOCH, 2013, p.18), contra diz essa definição de Hallyday e Hasan, pois para Marcuschi "não se trata de condição necessária, nem suficiente: existem textos desprovidos de recursos coesivos, mas apresentam sentido." E o contrário também acontece. "Um sequenciamento coesivo de fatos isolados, não produz um texto coerente." Pois ele pode não convencer o leitor, deixando o texto à tessitura a desejar.Quanto a essa contradição, a autora Koch (2013) diz:

> Se é verdade que a coesão não constitui condição necessária nem suficiente para que um texto seja um texto, não é menos verdade, também, que o uso de elementos coesivos dá ao texto maior legibilidade, explicitando os tipos de relações estabelecidas entre os elementos linguísticos que o compõem. Assim, em muitos tipos de textos – científicos, didáticos, expositivos, opinativos, por exemplo – a coesão é altamente desejável, como mecanismo de manifestação superficial da coerência. (KOCH, 2013, p. 19)

Assim podemos observar que os fatores de coesão contribuem para as relações e sentido de determinado tipo de texto. Para compreendermos melhor a construção de sentido, faz-se necessário falarmos das "estratégias textual-interativas" proposta por Koch (2004, p.103), que tem como objetivos facilitar a compreensão do texto, exaltar partes dos enunciados e refletir sobre a própria enunciação. Considerando "três conjuntos dessas estratégias: as formulativas, as metaformulativas e as metadiscursivas."

As estratégias formulativas são usadas no momento da formulação do texto oral e ou escrito. Sendo que o texto falado é construído com enunciados espontâneos, verbalizados no

próprio momento da interação. Enquanto no texto escrito o produtor dispõe de mais tempo para planejar, rascunhar, revisar e reescrever o texto, contribuindo de forma significativa para a compreensão do interlocutor. Entre essas estratégias a autora Koch (2004) "cita as inserções, as repetições e parafraseamentos retóricos e as estratégias de relevo, focalização, por meio do deslocamento de constituintes, empregadas pelo locutor" (KOCH, 2004, p. 104). O uso dessas estratégias garante a interação entre autor/leitor/ouvinte. As estratégias metaformulativas levam o locutor a refletir as reformulações e adequações dos termos empregados no próprio enunciado, e, nesse momento ele fará as devidas correções (KOCH, 2004, p. 122). É o que a autora Koch (2004, p. 120) nos mostra nas estratégias metadiscursivas, "que tomam por objeto o próprio dizer, evidenciando a propriedade auto-reflexiva da linguagem, isto é, a potencialidade que têm os discursos de se dobrarem sobre si mesmos;", pois todo enunciado é uma réplica daquilo que um dia já foi dito. Portanto o discurso vai se refazendo conforme a interação do locutor com o meio onde está inserido. Como afirma o autor Bakhtin (2011/1992, p. 261), os enunciados devem ser vistos na sua função no processo de interação, nos campos das esferas ideológicas, ou seja, nos diversos modos de enunciar.

É importante ressaltar a valoração da compreensão de um texto escrito ou falado, pois o leitor/ouvinte fará essa compreensão de forma subjetiva, a partir das suas experiências e ideologias. O autor Marcuschi na sua obra *Da Fala Para a Escrita – atividades de retextualização* (2010) diz que:

> Compreender não equivale a compreender bem, pois a compreensão é um processo cognitivo de apropriação de conteúdos e sentidos mediante uma interferência direta sobre o apreendido. O ato de produzir sentido a partir de um texto é um ato de compreendê-lo, e não de compreendê-lo bem. A boa compreensão de um texto é uma atividade particular especial. (MARCUSCHI, 2010, p. 70).

A partir da citação de Marcuschi podemos inferir que na compreensão de um texto não existe o certo ou errado, uma vez que o sujeito compreende o que foi dito ou escrito buscando os conhecimentos prévios adquiridos no cotidiano de forma subjetiva. Para a compreensão de um texto tomamos nos dizeres de Davi Arrigucci (1990, p.17), a articulação do que ele chama

de “operações fundamentais da abordagem crítica: o comentário, a análise e a interpretação.” Assim, temos no comentário a contextualização, ou seja, o co texto. Na análise a desconstrução de uma ideia, a parte do todo e na interpretação a remontagem das partes na construção do todo. Por isso, o sentido de um texto é construído entre o leitor e o texto. Entretanto, todo cuidado com o que é falado é relevante, pois a compreensão é imediata no diálogo, como veremos nos excertos do objeto documentário *Pro Dia Nascer Feliz.*

3. O documentário *Pro dia nascer feliz*

O gênero documentário está ancorado nas filmagens externas, os atores são pessoas comuns, faz-se uso de câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo. O filme documentário ou não-ficção apresenta temas relacionados às ideologias existentes no mundo, que proporciona ao espectador a reflexão dessas realidades. Conforme o autor Nichols (2012, p. 102) o documentário trata do esforço de nos convencer, persuadir ou predispor a uma determinada visão do mundo real em que vivemos. Diz ainda que o documentário ativa a nossa consciência social, é fonte de estímulo para outros, que desejam ardentemente o engajamento criativo e apaixonado nas questões e interesses prementes do momento.

No filme *Pro Dia Nascer Feliz*, o autor aborda a condição da educação no Brasil, com foco, também, na desigualdade social, partindo das diferentes realidades vividas no contexto escolar, e fora dele, em três estados brasileiros: Pernambuco, localizado na região Nordeste, Rio de Janeiro e São Paulo, localizados na região Sudeste. O documentário apresenta parte da realidade de oito escolas específicas.

Em Pernambuco, o autor entrevista e mostra a realidade das seguintes escolas públicas: Escola Maria Alzira de Oliveira Jorge; Escola Estadual Coronel Manoel de Souza Neto, ambas localizadas em Manari; e a Escola Estadual Antonio Guilherme Dias de Lima, localizada no município de Inajá. No Rio de Janeiro, o autor visita as escolas: Colégio Estadual Guadalajara e o Colégio Santo Inácio, ambos localizados no município de Duque de Caxias. Em São Paulo, João Jardim visita a Escola Estadual Levi Carneiro, SP; Escola Estadual Parque Piratininga II, localizada em Itaquaquecetuba; e o Colégio Santa Cruz (particular) localizado na capital.

O documentário está organizado em blocos. Em cada um deles, o autor apresenta as escolas, os alunos, os professores, os gestores e as dificuldades, ou seja, os conflitos vividos no dia a dia de cada instituição.

No primeiro bloco, observa-se o recorte de um documentário da década de 1962, em que o locutor questiona qual seria a melhor educação para os jovens daquela época, que pareciam estar vivendo uma era de exclusão, violência e rebeldia. Partindo deste questionamento, *Pro Dia Nascer Feliz* nos leva a conhecer e a refletir sobre a realidade da Educação no Brasil e a transformação dos jovens entre os anos de 2004 e 2005, ou seja, 44 anos depois do documentário que abordou o mesmo tema.

No segundo bloco, o autor apresenta as três escolas já citadas, localizadas no Estado de Pernambuco. Ele mostra a realidade das escolas do município de Manari, uma das regiões mais pobres do Brasil, que oferece apenas o Ensino Fundamental. Entrevista alunos, professores e gestores, desmotivados com a instituição e desacreditados da educação enquanto um sistema. Nestas escolas, pode-se observar a precariedade da parte física e pedagógica.

Ainda neste bloco, observamos, em Inajá, município localizado a 31 km de Manari, a fala de uma professora do curso de magistério, que mostra, na entrevista, sua desmotivação com os alunos e professores Na perspectiva da professora, a falta de interesse dos alunos desmotiva o corpo docente, chegando a faltar até onze professores por dia, na escola. Também é possível observar, na fala das alunas, o interesse em participar das aulas, mesmo com a dificuldade e precariedade do transporte, que, muitas vezes, impede a frequência na escola. E quando se fazem presentes, os professores faltam, e não mandam substitutos.

Já no terceiro bloco, o autor faz referência à escola de Duque de Caxias (RJ) e a sua localização a poucos metros de uma “boca de fumo”. Mostra, na fala dos alunos adolescentes, o medo da violência e da morte; a indisciplina e o desinteresse de um aluno da comunidade, Douglas (que sonha com a carreira militar). Apresenta trechos de uma reunião de conselho de classe, momento pedagógico em que os educadores decidem a vida escolar do estudante Douglas. Temos, ainda, neste bloco, a explanação da coordenadora Edlane, do núcleo de cultura da escola no qual o jovem Douglas participa. Ela tem uma fala coerente e objetiva sobre a importância do núcleo na vida desse aluno, que precisa ser acompanhado, pois ele é influenciado pela realidade da “bandidagem” em que vive. Caso contrário, o aluno terá outro perfil.

No quarto bloco, o documentário *Pro Dia Nascer Feliz* perpassa também o dia a dia de instituições de São Paulo e retrata as falhas nos sistemas de avaliação, em escolas públicas, nas quais os alunos são aprovados, mesmo sem terem alcançado os objetivos suficientes para avançar nos estudos.

Em Itaquaquecetuba, os jovens enfrentam uma instituição desestruturada e um ensino precário: geralmente falta tudo, inclusive a merenda escolar. Os jovens parecem não ver sentido, não se sentem estimulados em estudar para transformar suas vidas. Não têm perspectivas e acabam se acomodando e/ou se revoltando contra tudo e contra todos, de modo que isso fica evidente nos dizeres de alunos e professores depoentes do documentário.

A professora Celsa, da escola Piratininga II, diz que a escola fica na "periferia da periferia", ou seja, os alunos não têm condições de fazer atividade extraclasse, como ir ao cinema, ao teatro, etc. A diretora da mesma escola afirma que os alunos e os pais gostam da instituição, os alunos têm se destacado no Enem.

Outra fala que observamos nesta instituição foi do aluno Ronaldo, que diz que a escola não está melhorando, conforme o governo e a própria instituição afirmam. Ele tece uma crítica ao programa "Pró Universitário" e às "cotas", nas universidades públicas. Fala, ainda, das faltas dos professores na escola e de como essas faltas comprometem o aprendizado, pois os alunos são liberados das aulas com frequência, chegando às vezes, a não assistira nenhuma aula. Podemos perceber que o discurso deste aluno representa uma oposição em relação à fala da diretora.

Este bloco também mostra um debate sobre gênero, no projeto do Fanzine, na escola, sob a orientação da professora Celsa. A professora Suzana, diz "[...] não acreditar mais na escola nos moldes em que ela existe. Ela deve ser repensada, pois ela não cumpre mais sua função". O documentário nos leva a refletir sobre o discurso da professora Celsa, que diz: "Ser professor... é uma carga física e mental muito grande. É mais do que um ser humano pode suportar".

O Colégio Santa Cruz, entidade particular, localizado no Alto de Pinheiros, bairro paulista, traz alunos que se locomovem com segurança e têm acesso a uma tecnologia diferenciada. Mostra-se uma escola com boa infraestrutura, organizada, com professores capacitados e alunos estudiosos.

A aluna Cissa descreve o colégio como exigente e disciplinado. Um colégio que "tenta ver além do que é a pessoa". Ela relata as dificuldades em deixar sua zona de conforto para ajudar os mais necessitados. Numa roda de conversa, outros alunos vão se posicionando quanto a alguns questionamentos sobre a desigualdade social e o mundo em que vivemos.

No bloco seguinte, os adolescentes de escola pública descrevem como sentem falta de abraços e carinho dos pais. Relatam que alguns pais trabalham tanto que nem conhecem seus filhos, não sabem nada sobre eles. A diretora Suzana, da escola Estadual Levi Carneiro, localizada na periferia de São Paulo, relata que os pais dos alunos são violentos, bandidos, "o reflexo da sociedade". Ela diz que "a vida dos alunos é tão dura, tão sem graça, tão difícil, que, para eles, tanto faz morrer ou ir para a FEBEM. Não tem nada a perder".

No penúltimo bloco, o documentário mostra o relato de uma adolescente que, por um motivo fútil, comete um homicídio contra sua amiga. É possível observar, durante o relato, alguns momentos de risos e ironia dessa adolescente, ao relatar, com detalhes, esta triste realidade. A jovem não demonstra arrependimento quando diz, na entrevista, "[...] a vida dela um dia ia acabar, só adiantei". Outros jovens relatam que não acreditam na escola, pois estudam e não conseguem entrar no mercado de trabalho. Justificam a criminalidade na qual estão inseridos, retratando a realidade dos políticos no Brasil: "Eles estão colhendo o que eles plantaram".

No último bloco, o autor/diretor retorna a cena para o estado de Pernambuco, onde uma aluna declama um poema, fazendo a intertextualidade com o poema de Gonçalves Dias: "Canção do exílio". Em sua versão, a aluna se retrata como se ela estivesse morando fora de Manari. Outra cena que leva o espectador a refletir são as imagens no olhar dos alunos que, mesmo na precariedade e na pobreza, sonham com dias felizes.

Este bloco nos remete a uma observação sobre o documentário, já que, mesmo sendo este de poucos minutos, oferece aos espectadores uma "janela para o mundo histórico". Ou seja, "do nosso cantinho no mundo, olhamos para fora, para alguma parte do mesmo mundo" (NICHOLS, 2012, p. 117). A partir dessa afirmação de Nichols, é possível dizer que o autor/diretor, ao produzir as últimas cenas do documentário *Pro dia nascer feliz,* em Pernambuco, no município de Manari, tem a intenção de mostrar que, independente do lugar e da situação em que se vive, é possível sonhar e buscar novos rumos para se alcançar seus objetivos de vida e conservar suas origens.

Sabendo da existência de várias leituras, antes da transcrição das cenas, buscamos uma citação de Roland Barthes (1990) onde ele coloca "as possibilidades de leitura de uma mesma lexia (uma imagem)":

> A diversidade das leituras não é, no entanto, anárquica, depende do saber investido na imagem (saber prático, nacional, cultural, estético); esses tipos de saber podem ser classificados em uma tipologia; tudo se passa como se a imagem se expusesse à leitura de muitas pessoas, e essas pessoas podem perfeitamente coexistir em um único indivíduo: *a mesma lexia (imagem) mobiliza léxicos diferentes.* Léxico é uma parte do plano simbólico (da linguagem) que corresponde a um conjunto de práticas e de técnicas é exatamente o caso das diferentes leituras da imagem: cada signo corresponde a um conjunto de "atitudes". (BARTHES, 1990, p. 38)

Assim, para contribuir com a interpretação do leitor optamos por usar não só a transcrição, mas a imagem, pois é importante visualizar a expressão dos personagens, assim como o espaço em que se passa a cena, como destaca a autora Anna Christina Bentes, ao descrever o posicionamento de Mondada e Dubois na obra *Referenciação e Discurso,* 2005, p.266, as "práticas referenciais manifestadas na interação constituem o principal objeto de análise, e não se restringem a práticas linguageiras, pois abrangem práticas gestuais, movimentos no espaço, orientação do olhar." É o que veremos no excerto transcrito e analisado pela autora desse trabalho.

4. Transcrição

Transcrição da cena 1 - se passa na E.E. Parque Piratininga II – localizada em Itaquaquecetuba a 50 km da capital São Paulo.

A professora Celsa está com um grupo de alunos na Reunião do fanzine da Escola, quando a aluna Keila lê uma produção de sua autoria:

L1 dizem que sou doente mas a minha doença

L2 "sociedademente" absurda não tem cura nem

L3 mesmo é doença se chama amor pelo sexo

L4 que tem... Imigrantes eu não sou fraco sou

L5 apenas reprimido por ser a minoria que até

L6 Deus despreza... quero apenas ter direito como os

L7 outros porque não sou doente sou apenas

[2] L8 diferente...

A professora observando a estranheza dos alunos pergunta em um tom de afirmação após a leitura:

L9 O que ocê/ quis dizer com esse... é o que eu TÔ pensando?

A aluna com voz calma responde:

L10 não professora... fiquei indignada porque minha

L11 mãe... ela.. estava passando no jornal as

L12 meninas se beijando né ... aí ela falou assim...

L13 que nojo... se fosse minha filha expulsava de

L14 casa... aí eu peguei e escrevi revoltada com isso...

5. Análise

ANÁLISE DA CENA 1

Foi possível observar nesse excerto que as atividades referenciais dos sujeitos durante a cena são construídas a partir da interação que se dá entre os participantes, nesse contexto onde há: leitura do texto pela aluna, olhares e expressão de surpresa, decepção, exclusão, questionamento rotulado pela professora, respostas e comentários dos sujeitos após ouvir a leitura do texto. Assim, acreditamos que a forma como os referentes foram mostrados e introduzidos (linguagem audiovisual), tanto discursiva quanto visualmente, contribuem para a compreensão das práticas de efeitos de referenciação, ou seja, para a construção do sujeito no mundo.

---

[2] Normas para transcrição conforme o autor Dino Pretie Marli Quadros Leite (Orgs) do livro *Comunicação na fala e na escrita – Projetos Paralelos – NURC/SP* – 2013 p.19.

... Indicando qualquer pausa

CAIXA ALTA entonação enfática

/ indica truncamento da tônica e/ou timbre

Ao assistir a cena, os espectadores constroem o sentido do texto baseado no contexto pressuposto pela professora. Pois esta infere sua interpretação baseada em sua bagagem cognitiva e num tom ao mesmo tempo questionador, mas afirmativo de que o objeto de discurso aluna estaria descrevendo sua opção sexual. Visto que na L2 e L3 a professora contextualizou o que foi dito pela aluna, e esta também contextualizou sua fala, partindo do princípio, que o senso comum rotula e (re) categoriza a construção do homossexualismo, como doença, repressão, desprezado por Deus e diferente.

Contudo, podemos dizer que o contexto compromete o efeito de sentido de um texto, pois como afirmam as autoras Koch e Elias (2010, p. 66), "O contexto permite preencher as lacunas do texto, isto é, estabelecer os "elos faltantes", por meio de "inferências-ponte". Assim, a aluna Keila, objeto de discurso, dá pistas através do real objetivo do texto quando usa o léxico, *indignada e revoltada* com uma situação, que ela discorda do ponto de vista da sua mãe e tão comum hoje em nossa sociedade.

A partir da resposta negativa e das pistas ditas pelo objeto de discurso aluna para a professora nas L10 a L14, situamo-nos em outro contexto, onde a aluna descreve através de um poema, um comentário da mãe ao ver num jornal, a cena de duas meninas se beijando. Por tudo isso vimos que o contexto cognitivo do leitor/ouvinte constrói o sentido de um texto a partir dos seus conhecimentos adquiridos no cotidiano o qual está inserido.

Considerações finais

Com este trabalho vimos que o texto falado é construído de forma espontânea, ou seja, o discurso é dito no momento exato da interação conforme a intenção dos sujeitos. Já o texto escrito pode ser rascunhado, apagado e reescrito de várias formas antes de chegar ao leitor.

No caso do documentário *Pro Dia Nascer Feliz* a interação, o diálogo se dá entre autor/diretor, participantes e espectadores. O documentário constrói uma narrativa que estimula a reflexão e provoca o lado afetivo do espectador em relação ao tema abordado, como observamos no excerto transcrito e analisado, as atividades referenciais dos sujeitos durante a cena foram construídas a partir da interação entre os participantes.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI Jr. Davi. Abertura. *Humildade, paixão e morte*: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

BAKHTIN, M. E*stética da criação verbal.* São Paulo: Martins Fontes, 2011/1992, p. 261-306.

BARTHES, R. A. retórica das imagens. In: *O óbvio e o obtuso*. Ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 27-43.

FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Linguística Textual*: introdução. São Paulo: Cortez, 2002.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Introdução à lingüística textual*. In: KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. Estratégias textual – discursivas de construção do sentido. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 103-128.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e Compreender*: os sentidos do texto. In: KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *(Con) Texto, leitura e sentido*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 57-73.

KOCH, I. V. Conceito de coerência. In:_____. *A coerência textual*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 21-44.

KOCH, I. V. Coesão textual: conceitos e mecanismos. . In:_____. *Coesão textual*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 13-29.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita:* atividades de retextualização. São Paulo: Cortez, 2010, p. 15-99.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*/ Bill Nichols; Trad. Mônica Saddy Martins, - 5ª ed. – Campinas, SP: Papirus, 2012. - (Coleção Campo Imagético). .

PRETI, D; Marli Quadros Leite. (Orgs). Projetos Paralelos – NURC/SP (Núcleo USP). *Comunicação na fala e na escrita*. São Paulo: Humanitas, 2013.

PRO dia nascer feliz. Direção: João Jardim. Produção: Flávio R. Tambellini. 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nvsbb6XHu_I>. Acesso em: 12 mai 2018.

ZILBERMAN, Regina. Leitura literária e outras leituras. In: BATISTA, Antônio Augusto. (org.). *Leituras-práticas, impressos, letramentos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 71-87.

A CONSTRUÇÃO DO FEMININO NOS CONTOS DE *OLHOS D'ÁGUA*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Jocelane Fernanda Cruz (UninCor - FCTE/PMTC)

RESUMO: Esse trabalho tem como objetivo apresentar o projeto de pesquisa "A construção do sujeito feminino nos contos de *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo", livro publicado em 2015 pela editora Pallas. O trabalho faz parte da linha de pesquisa Literatura, história e cultura, e tem como propósito analisar como se dá a construção do feminino que se intersecciona com outros dilemas: a pobreza e o racismo; onde a forma de opressão da mulher pobre e favelada, torna a mulher oprimida enquanto mulher negra e moradora da favela. A intersecção entre essas opressões é o que faz com que haja tanta desigualdade. Por isso Conceição Evaristo vai chamar este método de escrevivência, já que escreve sobre uma condição: a experiência da mulher negra, pobre e favelada. Para a autora, pensar a experiência dessa categoria social nos fragmentos que relata é pensar o coletivo, uma vez que a vivência de uma pessoa se espelha como é a rotina das demais em situação parecida.
Palavras-chaves: escrevivência. Conceição Evaristo. sujeito feminino.

Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em Belo Horizonte em 1946. Mudou para o Rio de Janeiro em 1970. Graduada em Letras pela UFRJ, trabalhou como professora da rede pública na cidade do Rio de Janeiro, com a dissertação *Literatura Negra* **(**1996). Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense com a tese: *Poemas, Malungos, cânticos irmão* (2011). Estreou na literatura em 1990, com a publicação de contos e de poemas nos *Cadernos Negros*. Em 2003, seu livro *Ponciá Vicêncio* teve boa acolhida de crítica e de público.

Em 2006, lança seu romance *Becos da Memória* em que trata do drama de uma comunidade favelada e em processo de remoção. Em 2007 seu livro *Ponciá Vicêncio* é traduzido em inglês nos Estados Unidos, pela Host Publications. Sua poesia ganha destaque maior a partir de 2008 com o volume *Poemas de Recordação e outros movimentos*, onde denuncia a condição social dos afrodescendentes.

Em 2011, lança o volume de contos *Insubimissas Lágrimas de mulheres*, onde trabalha a relação de gênero num contexto social marcado pelo racismo e sexismo. Em 2015 publica *Olhos d'água*, livro finalista do prêmio Jabuti na categoria "contos e crônicas".

Em 2016, lança mais um volume de ficção *Histórias de leves enganos e parecenças*. Três de seus livros foram traduzidos para o francês. Em 2018 recebeu o Prêmio de Literatura do Governo de Minas Gerais pelo conjunto de sua obra.

Com sua escrevivência – termo com que costuma demarcar sua produção textual –, Conceição Evaristo articula seus projetos literário e existencial: a uma longa e persistente militância social, étnica e de gênero agrega-se a atuação acadêmica e a criação poética e narrativa.

Põe em cena, sob uma perspectiva feminina a afro-identificada, problemas do cotidiano de mulheres negras, conectando sua literatura ás raízes étnicas. Centrados na temática afro-brasileira, seus escritos consubstanciam sua resistência ao sexismo, ao racismo e aos demais preconceitos e formas correlatas de exclusão. Mas sem perder a ternura jamais. (DUARTE, 2014, p. 213)

A mulher negra e pobre que está inserida na sociedade brasileira, personagens do livro *Olhos d'água* de Conceição Evaristo é tratada com preconceito pela sociedade, vivendo como objetos serviçais e sexuais. Em nossa pesquisa iremos pontuar a situação dessas personagens que estão inseridas em uma sociedade machista, onde a figura da mulher negra é tratada como seres submissos.

Conceição Evaristo vem alcançando respeito no Brasil e também no cenário internacional. Sua fala é sobre as condições dos afro-brasileiros, registrando sua história e seu legado cultural em sua experiência contemporânea através da prosa e verso. Transita entre os gêneros literários, a poesia, o romance, o ensaio. É uma importante porta voz do seu povo no país. Conceição Evaristo integra a diáspora africana nas Américas, sua literatura de autoria feminina e negra é apresentada no cenário nacional e internacional, usando recursos que se abrem na contemporaneidade.

No espaço acadêmico brasileiro há cursos, seminários, projetos de pesquisa, artigos publicados, edições de revistas, dissertações e teses que abordam suas obras. Pesquisadores tem produzido trabalhos significativos sobre Evaristo e a literatura e cultura afro brasileira.

No Brasil do séc: XXI, a consciência e o interesse pela diáspora africana se faz presente nos seminários, encontros e publicações. Com o lançamento da enciclopédia brasileira da diáspora africana por Nei Lopes em 2004 e a III Conferência Internacional da Diáspora Africana, realizado no Rio de Janeiro em outubro de 2005, entre outros eventos. (BERTOL, 2005, p. 1).

Conceição participou como palestrante na mesa "Literatura Negra- Nossas Letras e Vozes" e foi a autora homenageada no IV Latinidades (Festival da Mulher Afro-latino-americana e caribenha) em 2013, Brasília. A importância de Conceição Evaristo na difusão da literatura de autoria feminina e negra é percebida por pesquisadores e críticos literários. As obras de Conceição Evaristo se caracterizam pela história de pessoas e comunidades afro-brasileiras em Minas Gerais e no Rio de Janeiro. A esperança está presente em sua literatura, mostrando a resistência de seus ancestrais e no sonho de liberdade. Na evocação da memória ao narrar vidas passada e histórias negras, ao reenvindicar e denunciar Conceição dá voz a mulher negra. Seu dom e sua coragem continuam a encantar o Brasil e o mundo.

A autora Conceição Evaristo em seu livro *Olhos d'água*, utiliza a escrevivência como forma de dar voz ao negro como mecanismo emancipatório. A autora denomina de escrevivência os fios que enredam essa vida-escrita:

> Escrevo. Deponho. Um depoimento em que as imagens se confundem, um agora a puxar um eu menina pelas ruas de Belo Horizonte. E como a escrita e o viver se con(fundem), sigo eu nessa escrevivência. (EVARISTO, 2011, p. 2)

Em seu livro *Olhos d'água*, apresenta a escrita como um recurso de escrevivente:

> Eu nunca esquecera minha mãe. Reconhecia a importância dela na minha vida mas não só dela, mas de minhas tias e de todas as mulheres de minha família. E também já naquela época entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com suas próprias mãos, palavras e sangue. (EVARISTO, 2015, p. 18)

A autora se apresenta como escrevivente dando voz e vez a mulher negra, no seu processo de singularização, através da sua luta pela identidade do povo africano. Através de sua memória e contação de história, como relata Walter Benjamin: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura, a faculdade inalienável a de intercambiar experiência.” (BENJAMIN, 1997, p. 198)

A autora usa de seus contos para relatar de forma poética a realidade da mulher negra, favelada e pobre, Dando voz a mulher negra desde seus antepassados na África: “De que cor eram os olhos de minha mãe? A voz do Griott que cantava....a cor dos olhos da mãe parece tão longe...”(EVARISTO, 2015, p. 18).

Conceição através de um dejávu retorna a seus ancestrais que tinham o compromisso de prescrever e transmitir histórias e as canções de seu povo. Assim como relata (BENJAMIM, 1997, p. 211) “A reminisciência funda a cadeia da tradição que transmite os acontecimentos de geração em geração”.

Essa voz do Griot, dos ancestrais leva narradora a usar dessa escrevivência como forma de luta de seu povo. Em sua infância são tidas como forma de resgate da memória e também como um grito do povo subalterno se libertar de sua vida tão sofrida e desprovida de condições como a autora relata em seu livro *Olhos d’água* (EVARISTO, 2015, p. 16): “Eu me lembro também de algumas histórias de minha mãe[...]Ás vezes, as histórias se confundiam com a minha própria infância”.

A narradora evoca as memórias da infância da mãe e as confunde com as suas. Diz nunca ter esquecido de seus ancestrais. Da história da população negra que vem permeada de artes, línguas, políticas, religiões e principalmente muita resistência...

O conceito de escrevivência nasce do fazer literário da autora, sua experiência como mulher negra no Brasil. Na diáspora de suas implicações sociais e políticas e de toda sua herança africana. Sua especificidade é a mulher negra e favelada. (EVARISTO, 2009) “E dos becos da minha memória imaginei, criei... Aproveitei a imagem de uma velha Rita que eu havia conhecido um dia...”.

Por isso que no projeto de mestrado temos como objetivo Analisar como se dá a construção da mulher negra e pobre nos contos do livro *Olhos d’água* (2015) de Conceição Evaristo; conhecer como é a vida dessas mulheres e o que as condições de suas vidas as leva a

repetir o padrão de objetos sexuais e serviçais e analisar a influência do patriarcado e das diversas violências sofrida por essas mulheres.

Em 2015, a editora Pallas publicou a coletânea de contos *Olhos d'água* de Conceição Evaristo. O livro traz quinze contos relacionados ao sujeito feminino negro e pobre e também um sobre criança e outro sobre identidade de gênero, ambos negros e favelados.

Conta a história de várias mulheres e a violência sofrida por elas: seja de cunho emocional, físico ou moral. Selecionamos seis contos que tem como temática mulheres que deparam em algum momento de suas vidas com situações que as levaram a refletir sobre suas vivências.

Iremos a nossa pesquisa nos ater aos seguintes contos:

1. "Olhos d'água", no qual há um relato de um dejávu do eu-lírico sobre a cor dos olhos da mãe e lembranças de sua infância, onde viveu também a miserabilidade, e a figura da mãe esteve sempre presente.

2. "Ana Davenga", relato da mulher de um chefe do tráfico no morro e que como mulher de bandido tem um fim trágico junto ao parceiro. De acordo com Saffioti:

> Assim, torna-se bem claro o processo de construção social da inferioridade. O processo correlato é o da construção social da superioridade. Da mesma forma que não há ricos sem pobres, não há superiores sem inferiores. Logo a construção social da supremacia masculina exige a construção social de subordinação feminina. Mulher dócil é a contra partida de homem macho. Mulher forte é a contraparte de macho forte. Mulher emotiva é a outra metade de homem racional. Mulher inferior é a outra face da moeda do macho superior. (SAFFIOTI, 2001, p. 29)

3. O conto "O beijo na face", apresenta a figura de uma mulher que sofre violência psicológica de um marido ciumento e possessivo.

4. O conto "Luamanda", apresenta uma mulher vivida e a história de seus vários amores. Ela sofre violência física de um de seus parceiros.

5. O conto “Quantos filhos Natalina teve?”, apresenta a figura de uma mulher que teve quatro gestações e deu três de seus filhos para adoção. O quarto filho, fruto de um estupro é o que ela irá criar.A questão do estupro de acordo com Angela Davis.

> Dada a complexidade do contexto social em que o estupro acontece hoje, qualquer tentativa de tratá-lo como um fenômeno isolado está fadada ao fracasso. Uma estratégia eficaz contra o estupro deve ter como objetivo mais do que a erradicação do estupro-ou mesmo do sexismo- por si só. A luta contra o racismo deve ser um tema contínuo do movimento antiestupro, que deve defender não apenas as mulheres de minorias étnicas, mais também as muitas vítimas da manipulação racista das acusações de estupro. (DAVIS, 2016, p. 202,203)

6. O conto “O Cooper de Cida”, fala sobre a correria do dia a dia, até que um dia Cida resolve romper com o ciclo e para. Dá um tempo só para ela.

Estes seis contos tem como temática personagens femininas fortes e guerreiras, que apesar das interpéries da vida lutam por uma sobrevivência digna.

Quando pesquisamos a respeito da autora encontramos no banco de teses 96 dissertações a respeito da mesma. Essas dissertações tratavam do sujeito feminino e negro (15), narração, poesia, oralidade (6), menores (2), memórias (3), violência (5), identidade (4), patriarcado (1), identidade cultural (1), deslocamento urbano (1).

Algumas dissertações encontradas no banco de teses também relatavam sobre a condição do feminino negro retratado por Evaristo:

> Sem prescindir da discussão sobre o engajamento de Evaristo nos movimentos negros e feministas, e particularmente, na edificação de uma tradição literária feminina afrobrasileira, procura-se entender como ao incorporar em seus personagem, inúmeros eixos de subalternidade, a autora delineia a imagem de femininos coadunados, apesar de plurais. (DIAS, 2015, p. 7)

Evaristo em seus contos evoca a figura da mulher negra e suas dificuldades e violências sofridas.

> Pretendemos mostrar que *Olhos d'água* (2015), assume importantíssimo papel por romper com paradigmas sócias impostos por anos e por colocar a mulher negra em papel de destaque enquanto autora de sua própria história. (GOMES, 2017, p. 7)

Em uma tese que analisava Conceição Evaristo e outras autoras voltada para a escrita de mulheres negras e suas escolhas afetivas.

> A pesquisa investiga como as autoras afro-americanas Maya Angelou e Zora NealeHurston(traduzida para o português do Brasil) e as afro-brasileiras Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo representam em suas obras suas escolhas afetivas. (SILVA, 2011, p. 9)

O primeiro momento da pesquisa será o levantamento dos materiais existentes acerca do objeto escolhido. O segundo momento será de organização dos materiais.

Para isso foram consultados sites como Google Acadêmico, o catálogo de teses e dissertações da CAPES, o portal literafro, o livro *Olhos d'água* de Conceição Evaristo. Serão usadas referências bibliográficas via internet, livros, dissertações de mestrado e teses de doutorado, artigos de revistas e sites, depoimentos da escritora encontrados na internet.

Esta pesquisa objetiva analisar a representação da violência étnica, de gênero e as condições financeiras da mulher afro-brasileira, situada nos contos do livro *Olhos d'água* de Conceição Evaristo.

Selecionamos nosso corpus através da escolha de seis contos que tem como temática a violência praticada contra a mulher negra e suas formas de resistência, desconstruindo a idéia de mulher negra como objeto sexual e serviçal. Além disso, iremos mostrar a escrevivência de Conceição Evaristo como forma de dar voz ao seu povo e seus ancestrais.

A autora Conceição Evaristo em seu livro *Olhos d'água*, utiliza a escrevivência como forma de dar voz ao negro como mecanismo emancipatório. A autora denomina de escrevivência os fios que enredam essa vida-escrita afirmou em depoimento em 2011:

> Escrevo. Deponho. Um depoimento em que as imagens se confundem, um agora a puxar um eu menina pelas ruas de Belo Horizonte. E como a escrita e o viver se con(fundem), sigo eu nessa escrevivência. (EVARISTO, 2018)

Em seu livro *Olhos d'água*, apresenta a escrita como um recurso de escrevivente:

> Eu nunca esquecera minha mãe. Reconhecia a importância dela na minha vida mas não só dela, mas de minhas tias e de todas as mulheres de minha família. E também já naquela época entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com suas próprias mãos, palavras e sangue. (EVARISTO, 2015, p. 18)

A autora se apresenta como escrevivente dando voz e vez a mulher negra, no seu processo de singularização, através da sua luta pela identidade do povo africano. Através de sua memória e contação de história, como relata Walter Benjamin: "É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura, a faculdade inalienável a de intercambiar experiência." (BENJAMIN, 1997, p. 198).

A autora usa de seus contos para relatar de forma poética a realidade da mulher negra, favelada e pobre, Dando voz a mulher negra desde seus antepassados na África:" De que cor eram os olhos de minha mãe? A voz do Griott que cantava....a cor dos olhos da mãe parece tão longe..." (EVARISTO, 2015, p. 18).

Conceição através de um dejávu retorna a seus ancestrais que tinham o compromisso de prescrever e transmitir histórias e as canções de seu povo. Assim como relata (BENJAMIM, 1997, p. 211) "A reminisciência funda a cadeia da tradição que transmite os acontecimentos de geração em geração".

A seguir será analisado o contos “Ana Davenga” de Conceição Evaristo.

No conto “Ana Davenga” de Conceição Evaristo a autora apresenta a vida de Ana. Ela é companheira de Davenga que é o chefe do tráfico no morro. Este conto relata o dia da festa surpresa do aniversário de Ana feita por Davenga. No decorrer da história ela é morta juntamente com seu companheiro Davenga.

Através da análise feita no texto conclui-se que os conceitos de coesão, coerência, mecanismos, referências são elementos que dão construção datextualidade. Assegurando uma ligação lingüística significativa entre os elementos na superfície textual.

“Ana Davenga reconhecera a batida. Ela não havia confundido a senha. O toque prenúncio de samba ou de macumba esta a dizer que tudo estava bem.”

ANA DAVENGA é o foco, portanto elemento de ativação. ELA permanece em estado de ativação parcial, aparece como reativação. O TOQUE muda o foco do texto, modificando o objeto de discurso. Dessa maneira o processo de compreensão vai se criando na memória do leitor pelo acréscimo de novas categorizações.

A batida na porta que Ana ouve é uma ativação de referente. SENHA uma anáfora indireta e o TOQUE mecanismo de reativação, supondo que tudo estava tranqüilo, que será confirmado quanto ao fato de ser prenúncio de samba ou de macumba e com isso tudo estava bem. No trecho: “Tudo em paz, na medida do possível. UM TOQUE diferente, de batidas apressadas dizia de algo mau, ruim, danoso no ar.”

Na introdução ancorada de novos objetos de discurso chamados de rotulação aparece (algo mau, ruim, danoso no ar), encapsula os presságios de Ana Davenga, o encapsulamento de seus medos é um rótulo retrospectivo.

O TOQUE que ELA ouvia antes não prenunciava desgraça alguma se era assim. O toque retorna como elemento de reativação, ELA é ativação ancorada, referindo a Ana, como elemento de relação com o que acontece. Esses elementos presentes no texto constroem e reconstroem o objeto de discurso.

“Davenga não estava ali. Os homens rodearam Ana com cuidado e as mulheres também.” DAVENGA é a referência pessoal anfórica. Os homens rodearam Ana com cuidado e as mulheres também é o que se segue portanto uma catáfora.

“Davenga era bom. Tinha um bom coração, mas invocado era o próprio diabo.” DAVENGA é a reiteração e TINHA UM BOM CORAÇÂO é a substituição de Davenga, refere-se a qualidades de Davenga.

O conto “Ana Davenga “ do livro *Olhos d’água* de Conceição Evaristo (2015) relata a história de Ana e Davenga um casal que mora na favela. Ana é companheira de Davenga e os dois moram em um barraco no morro. Está história acontece na favela e também aparecem outros espaços físicos: a cidade onde Davenga faz os assaltos, o quintal onde acontecem os sambas e onde Davenga conheceu Ana. O bairro de elite onde Davenga assalta um deputado O motel onde Davenga encontrava uma namorada antes de conhecer Ana. Aparecem também: bar, praça, carro, cadeia.

Este texto apresenta uma narrativa contemporânea, onde há a preponderância do espaço/sujeito e narrrador: Analisando o texto a partir da tipologia de Normam Friedman e as questões levantadas por ele a cerca do narrador com os seguintes questionamentos Quem conta a história? O narrador que aparece no conto está na terceira pessoa. “Davenga não estava ali. Os homens rodearam Ana com cuidado e as mulheres também. Era preciso cuidado.Davenga era bom. Tinha um coração de Deus mas invocado, era o próprio diabo” (EVARISTO, 2015, p. 22). A narrativa em terceira pessoa aparece como um ser sensível, mas que descreve os fatos e a forma como se passam, relaciona esses fatos com eventos anteriores.

> O narrador é como uma figura invisível em relação aos participantes dos acontecimentos, sendo convencionamente capaz de, sem estar presente, descrever os fatos que se passam, relacionando-os, se necessário, com eventos anteriores. (CARVALHO, 2012, p. 48)

Trata-se de um narrador em terceira pessoa com onisciência interpelativa. “Ela recordou que uns tempos atrás nenhum deles era amigo. Eram inimigos, quase. Eles detestavam Ana. Ela não os amava, nem os odiava” (EVARISTO, 2015, p. 23).

O narrador não participa mas revela os fatos como se conhecesse os fatos de fora, conhece a psique da personagem Ana e dos capangas, sabe a forma como eles se sentem. Quando diz que Ana não os amava, nem odiava o narrador está entrando no psicológico de

Ana, em seus sentimentos e também na forma como Ana se sente em relação a eles e eles a Ana.

> Na onisciência interpretativa que geralmente é externa e interna, mas que teoricamente poderia ser apenas externa, temos o narrador de terceira pessoa que não só dá ao leitor todas as informações sobre os acontecimentos, como também se permite fazer comentários acerca deles. (CARVALHO, 2012, p. 49).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas. Tradução. S. P. Ronanet. São Paulo: Brasiliense, 1997. p. 196-221. (Vol 1).

BOURDIEU, P. *A dominação masculina.* Tradução Maria Helena Kuhner. 2. ed. Rio de Janeiro: Beertrand Brasil, 2002

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco Narrativo e fluxo de consciência*: questões de teoria literária. São Paulo: UNESP, 2012. p. 46-56

CRUZ, Adélcio de Sousa. Conceição Evaristo - Insubmissas lágrimas de mulheres. *Estudos da literatura brasileira contemporânea*. n 39, p. 255-258, jan/jun 2012.

DAMATA, Roberto. *A casa e a rua:* espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991´p.33-70

DIAS, Rafaela Kelsen. *Igual a todas, diferente de todas:* a re-criação da categoria Mulher um Insubmissas lágrimas de Mulheres. São João Del Rei: UFSJ, 2015.

DAVIS, Angela. *Mulheres*: raça e classe. São Paulo: Boitempo, 2016.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e Afrodescendência no Brasil:* antologia crítica, consolidação. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 207-217. (Vol. 2)

EVARISTO, Conceição. Cadernos Negros/Becos e Memórias. Ed. Mulheres, Poemas, recordações e outros movimentos. 2008.

EVARISTO, Conceição. *Poemas de recordação e outros movimentos.* Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água.* Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo. *Portal Literafro*. Belo Horizonte, jul, 2018. Disponível em: <http:/www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceição-evaristo>. Acesso em 06 set.2018.

GOMES, Elisângela Oliveira. *A escrita de Conceição Evaristo como possibilidade de um novo olhar para o sujeito feminino negro*. 2017.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, Justificando, 2017.

SAFFIOTI, Heleitch I.B. *O poder do macho.* São Paulo: Moderna, 1987.

SILVA, Cristiane Rodrigues Antunes da. *Violência contra a mulher negra*: uma leitura de Insubmissas lágrimas de mulheres. Montes Claros: [s. n.], 2017, 98f.

SILVA, Fernanda Felisberto da *Escrevivência na diáspora*: escritoras negras, produção editorial e suas escolhas afetivas: uma leitura de Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Angelou e Zora Neale, Hurston/Fernanda Felisberto da Silva-2011, 141f.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "*Pode o subalterno falar?",* Belo Horizonte: UFMG-2014.

MEMÓRIA E FAMÍLIA: ARTICULAÇÕES POÉTICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Jorge Manoel Venâncio Martins (PPG PUC Minas)[1]

RESUMO: Refletir sobre a articulação memória e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade se faz importante para se observar o que Lima (1995) nos dirá sobre o princípio da corrosão na poesia e na escrita poética que versa sobre a família. Essa escrita é realizada pelos objetos comuns da família contidos na memória e em algumas situações (re) lembrados pela fotografia. Seguindo este percurso, encontramos na voz do sujeito lírico adulto um "menino modificado pelo tempo" (SHÜLER, 2007, p. LXIX) a dizer no presente as lembranças esquecidas no passado, desterrando cacos de louça da horta que compõem o seu tempo de infância vivida em sua terra natal. Este evento acontece na maturidade poética na qual a memória da família encontra razão e o modo de ser que durante a escrita poética destas memórias percebe-se *o gauche* "escavando e recordando" (BENJAMIN, 1987, p. 239) o segredo reservado no silêncio do pai, a resposta que explique a morte dos seus familiares, pode ser percebido por exemplo no poema "O peso de uma casa". Desta forma, os objetos, a casa, muros, mesa, cortinas, o tlintlin dos copos são fragmentos que também podemos dizer que são metonímias dos familiares, da sua terra natal que é apenas "retrato na parede". Para tal estudo, selecionamos poemas da trilogia *Boitempo* que nos revelam o modo como a família é a(re) presentada pelo eu lírico e como ele se vê e se percebe nessa escrita poética.
Palavras-chaves: Memória. Poética. Família. Carlos Drummond de Andrade.

Os dois primeiros poemas "Documentário" e "(In) Memória" inseridos dentro do conjunto *Boitempo* e funcionam como a apresentação do projeto de escrita das memórias poéticas, por isso julgamos necessária a sua leitura e análise, considerando que em "Documentário" percebe-se um eu lírico adulto que "Tudo registra em preto-e-branco/afasta o adjetivo da cor/a cançoneta da memória/o enternecimento disponível na maleta." (ANDRADE, 2007, p. 881). Vamos à leitura do poema.

[1] MESTRE em Literaturas de Língua Portuguesa pelo PPG-PUCMinas.

Documentário

No Hotel dos Viajantes se hospeda
incógnito.
Já não é ele, é um mais-tarde
sem direito de usar a semelhança.
Não sai para rever , sai para ver
o tempo futuro
que secou as esponjeiras
e ergueu pirâmides de ferro em pó
onde uma serra, um clã, um menino,
literalmente desapareceram
e surgem equipamentos eletrônicos.
Está filmando
seu depois.
O perfil de pedra
sem eco.
Os sobrados sem linguagem.
O pensamento descarnado.
A nova humanidade deslizando
isenta de raízes.
Entre códigos vindouros
a nebulosa de letras
indecifráveis nas escolas:
seu nome familiar
é um chiar de rato
sem paiol
na nitidez do cenário
solunar.
Tudo registra em preto-e-branco

afasta o adjetivo da cor
a cançoneta da memória
o enternecimento disponível na maleta.
A câmera
olha muito olha mais
e capta
a inexistência abismal
definitiva/infinita.
(ANDRADE, 2007, p. 881).

Chama a atenção os primeiros versos do poema como o eu lírico se apresenta: um *viajante* ***incógnito***; "*um mais-tarde*"; "*sem direito de usar a semelhança*" (ANDRADE, 2007, p. 891). O sujeito que emerge desta apresentação é um viajante, hóspede que se pretende incógnito. É, portanto, aquele que passa, vem de longe "para ver o tempo futuro", de onde, sob uma contenção "*tudo registra em preto-e-branco*".

Neste tempo/espaço futuro ("seu depois") sob a sensibilidade poética estão as lembranças do passado, guardadas na memória e esse sujeito-viajante passeia nos jardins poéticos da família e vai percebendo que "*eles não vivem senão em nós*" (ANDRADE, 2007, p. 287). Entendemos que este dêitico ("*eles*") são os familiares e seus ancestrais transeuntes em sua memória, o verbo "*incorporo*" nos indica a consciência de seu enraizamento, e a percepção de que o lugar vazio no círculo familiar é dele e faz-se necessário ocupá-lo.

Existem no poema dois pontos relevantes: um refere-se ao hóspede incógnito, o outro, ao "viajante" - "um mais-tarde" que "Não sai para rever, sai para ver/ o tempo futuro"(DRUMMOND, 2007, p. 881). O eu lírico ao apresentar-se no ato da escrita, explicita o que ocorreu "mais-tarde", no "tempo futuro" :

que secou as esponjeiras
e ergueu pirâmides de ferro em pó
onde seria uma serra, um clã, um menino
literalmente desapareceram.
(ANDRADE, 2007, p. 881).

O nome dado ao poema “Documentário” justifica-se como apresentação do projeto memorialístico como se pode perceber nos versos em que o “viajante”

> Está filmando
> seu depois.
> O perfil de pedra
> sem eco.
> Os sobrados sem linguagem.
> O pensamento descarnado.
> A nova humanidade deslizando
> isenta de raízes.
> (ANDRADE, 2007, p. 881).

A estrofe nos aponta que neste espaço “Hotel dos Viajantes” (ANDRADE, 2007, p. 881) o viajante é o eu lírico sem a sua identidade, um devir a ser. As metáforas “o perfil de pedra/ sem eco” induz-nos a pensar nas serras e picos da cidade de Itabira do Mato-Dentro, assim como “sobrados sem linguagem” remete-nos ao universo da família e o “pensamento descarnado” nos sugere o distanciamento do clã familiar. E é esse o espaço em que o viajante *gauche* escava. E “a nova humanidade deslizando isenta das raízes” é o espaço urbano onde o “sujeito poético” percebe a desintegração do seu tempo passado.

O hotel é ponto de passagem entre o pretérito e o presente, considerando-se dessa forma, o eu lírico na condição de transeunte volta a sua “câmera” para o trabalho de revolver o passado familiar, reúne suas memórias poéticas e percebe que não tem como se “isentar de (suas) raízes” e nem de se ausentar delas, precisa-se “documentar” tudo, “filmar” tudo, “registrar em preto-e-branco” tudo. O Viajante então nos diz que essa escrita é uma reunião de “cacos” que a memória guarda, como nos indica o poema

> **(In) memória**
>
> De cacos, de buracos

de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo do existido.

Apura-se o retrato
na mesma transparência:
eliminando cara
situação e trânsito
subitamente vara
o bloqueio da terra.

E chega àquele ponto
onde é tudo moído
no almofariz do ouro:
uma Europa, um museu,
o projetado amar,
o concluso silêncio.
(ANDRADE, 2007, p. 882)

Nesse poema, o traço do documentário está denunciado na forma de cacos, único elemento que resiste ao tempo no espaço da memória. Tais fragmentos constituem as experiências vividas pelo sujeito que se busca nesta escrita. Cacos e fragmentos é o material de poesia da memória que o viajante gauche utilizará para a escrita de seus poemas, e a meninice construída em *Boitempo* nos revela as incompletudes do sujeito. Conclui-se que o poema "(In) Memória" revela que *Boitempo* é um tecido com fragmentos de um passado no presente.

Alguns críticos reconhecem-no como poema-orelha das memórias poéticas de Boitempo, e outros ainda escrevem que o poema (In) Memória (ANDRADE, 2007, p. 882) serve como prefácio a todo o Boitempo condensando toda a temática e revelando o modo da

escrita que vai sendo construída na coletânea *Boitempo*, o "resumo do existido" (ANDRADE, 2007, p. 882). E por que não o eu lírico não é o próprio "resumo do existido, o único que ficou para contar a história da família? Não se descarta nenhuma das ideias, porque no poema "(In) Memória" o eu lírico apresenta-se como aquele que captará as imagens de suas memórias com a colaboração das lembranças do sujeito poético, informando ao leitor que é "De cacos, de buracos/de hiatos e de vácuos/de elipses, psius" (ANDRADE, 2007, p. 882) que essa escrita autobiográfica se constitui. *Boitempo*, segundo Silviano Santiago, citado por OLIVEIRA (1991),

> fundar-se-ia numa necessidade de recompor cacos do passado, através da rememoração de lembranças e reminiscências, para compor uma genealogia contraditoriamente firmada no prazer e na dor dos "laços de Sangue" impossíveis de se romper.(OLIVEIRA, 1991. p. 14).

Depreende-se da citação que a proposta do eu lírico em *Boitempo* significa escrever as memórias poéticas sabendo que elas são compostas por experiências vividas em família, impregnadas no "corpo" de quem as escreve. Realça o poeta que nessas memórias "ficaram traços de família" (ANDRADE, 2007, p. 183) que não se rompem. O poema é o resultado do trabalho de escrita, do processo de criação marcado por um incessante fazer e desfazer, também experimentado nas experiências de vida. Entendemos tal como Silvana Pessôa de Oliveira, que "(In) Memória" apresenta um eu lírico em "trânsito" ou em "viagem" para dentro de seu universo familiar com o intuito de resgatar seus antepassados por meio da "escrita da memória" (OLIVEIRA, 1991, p. 14). O poema sugere que o eu lírico perscrutara, através do processo de escavação, a memória. Para tal ação sugere BENJAMIN (1987).

Percebe-se, na seção "Pretérito-mais-que-perfeito", que o sujeito poético conduz-se a um tempo anterior ao dele e de sua família ou seja: ao tempo de seus ancestrais, marcado no presente pela ação verbal no momento da escrita, como nos aponta SALETE (1980), os poemas

> não estão circunscritos ao menino Drummond, às suas vivências, às suas aventuras, mas a um tempo anterior, caldados nas memórias da

> família, nas histórias que passaram de geração em geração, como podemos notar na espécie de "proposição" que Drummond faz no primeiro poema de "Pretérito-mais-que-perfeito", "Justificação", em que o poeta se liberta de todos os mecanismos opressores e através da memória está pronto para renascer e contar a todos a história de toda a sua família, de todo o seu clã:" (SALETE, PIRES. 1980. p. 202).

O poema "Justificação" dá o tom da escrita/leitura das memórias poéticas considerando que o eu lírico é "filho" dessa história do país.

Justificação

Não é fácil nascer novo.
Estou nascendo em Vila Nova da Rainha,
cresço no rasto dos primeiros exploradores,
com esta capela por cima, esta mina por baixo.
Os liberais me empurram pra frente,
os conservadores me dão um tranco,
se é que todos não me atrapalham.
E as alianças de família,
o monsenhor, a Câmara, os seleiros,
os bezerros mugindo no clariscuro, a bota,
o chão vendido, o laço, a louça azul chinesa,
o leite das crioulas escorrendo no terreiro,
a procissão de fatos repassando, calcando
minha barriga retardatária,
e as escrituras da consciência, o pilão
de pilar lembranças. Não é fácil
nascer e aguentar as consequências
vindas de muito longe preparadas em caixote de ferro e letra grande.
Nascer de novo? Tudo foi previsto

e proibido
no Antigo Testamento do Brasil
(ANDRADE, 2007, p. 883).

"Justificação" é composto em uma só estrofe com vinte e dois versos brancos e livres. Podemos dividi-lo em duas partes para análise: O contexto geográfico-político de nascimento e o ambiente familiar, as alianças da família. Na primeira o tempo verbal é o presente, cujo início é a afirmação de uma impossibilidade, a certeza de que "não é fácil nascer novo". O segundo verso com a locução formada pelo verbo auxiliar e a forma nominal do gerúndio, indica um "presente contínuo" acerca do ato de nascer e também o de crescer. Há importância na percepção de que as formas verbais se encontram no gerúndio porque mostram que a memória está ativa, em processo, "repassando", "calcando", aquele que nasce como "barriga retardatária" (ANDRADE, 2007, p. 883). Essa parte localiza o tempo e o espaço onde nasceu o sujeito poético. Na segunda parte, o cenário apresentado é o ambiente familiar e as suas relações sociais.

Nota-se, ainda, o tom irônico do poema e o processo metonímico ao apresentar a "Vila Nova da Rainha" que tanto pode representar o interior mineiro como também o Brasil, e quiçá o reino português. Nos dois versos seguintes, a situação política aparece na declaração de que o sujeito se vê "empurrado pelos liberais e pelos conservadores", o que demonstra o desconforto do que sente no ambiente político no qual nasceu marcado pela luta entre os "liberais" e os "conservadores", grupos políticos e sociais que caracterizam o contexto político e socioeconômico do início do século XX. Tempo político marcado pela mudança de regime político sob o domínio da primeira república que se iniciava em 1889 e terminava em julho de 1934, regida por uma Constituição que instituía o pacto federativo do estado brasileiro. É nesse ambiente social que nasce e cresce o eu lírico: uma sociedade cujos valores patriarcais predominavam e os valores econômicos determinados pelo regime republicano conduzido pela acirrada disputa entre os Liberais e os Conservadores.

O processo metonímico continua no verso "com esta capela por cima, esta mina por baixo." (ANDRADE, 2007, p. 883), numa evidente apresentação da influência poderosa da Igreja católica (*Capela*), religião dominante nas famílias tradicionais do interior mineiro, e do poder do capital voltado para o extrativismo (*mina*).

Assim ainda com um discurso metonímico, as alianças com a Igreja (*monsenhor*), o poder político (*a câmara*), os trabalhadores rurais (*seleiros, bota, laço*), os grupos étnicos (*as crioulas*), o poder aquisitivo da família (*a louça azul chinesa*) vai aparecendo a situação familiar do sujeito que nasce impingido das características de seu clã. Ambiente interiorano de Itabira do Mato-Dentro, em cujas contradições o sujeito se encontra e por causa delas se inquieta.

Destaca-se no interior dos versos de "Justificação" o fato definitivo que já anuncia: "*o chão vendido*" (ANDRADE, 2007, p. 883). Sugere a desintegração da família à medida que se dispunha das fazendas e do casarão, da vida rural.

Para além desse poema-introdução, a sessão Pretérito-Mais-Que-Perfeito apresenta poemas cuja estrutura é composta por versos curtos, narrativos, contam sobre o ambiente social em que o poeta nasceu e viveu até a primeira adolescência; relatam acontecimentos do cotidiano, destacam casos acontecidos, traz muito a memória familiar e memória social itabirana nos primeiros anos do século XX.Nesses poemas, conforme anunciado em "Documentário" (ANDRADE, 2007, p. 881),o eu lírico "Tudo registra em preto-e-branco/afasta o adjetivo da cor/a cançoneta da memória/o enternecimento disponível na maleta." (ANDRADE, 2007, p. 881). Dessa forma poética de registrar o que se tem em seu entorno pode-se dizer, com Bosi, que

> A palavra poética recebe uma espécie de efeito mágico do seu convívio estreito com o modo singular", pré-categorial, de ser de qualquer um desses aspectos: este rio, aquele rosto, esta rosa, aquela nuvem: imagens e situações unitárias inconfundíveis: eis os "sujeitos" do poema. (BOSI, 2000, p. 132).

Nela, a forma poética, a aparência de superficialidade, traz em si imagens que transportam o leitor para o tempo do pretérito provocando uma explosão de sensações do mundo vivido pelo eu lírico. Nesse sentido, através dos valores vividos por uma sociedade patriarcal desenham-se os acontecimentos históricos, estéticos, sociais e econômicos seja pela fotografia, pelas "*filmagens*" de um documentário feito de palavras, seja pelos registros da memória familiar.

O sujeito poético é constituído dessas "*escrituras da consciência*" (ANDRADE, 2007, p. 883) que se transformam num "*pilão de pilar lembranças*". Lembranças essas que fazem o sujeito lírico constatar que "*Não é fácil/nascer e aguentar as consequências vindas de muito longe preparadas/ em caixote de ferro e letra grande* (ANDRADE, 2007, p. 883. Esse sujeito lírico que de alguma forma está ligado ao espaço dessa "*procissão de fatos*" (ANDRADE, 2007, p. 883) é um sujeito adulto submetido às circunstâncias do seu passado familiar..

Em "Justificação" o eu lírico aponta para uma convicção qual seja a de que ninguém nasce novo, o homem tem em si "*as consequências de suas origens"*. Nele, o eu lírico enuncia qual será o material de suas poéticas da família. Semanticamente, a palavra *justificação* vem do verbo justificar, tem no poema o sentido de apresentar os argumentos que asseguram ao eu lírico e ao leitor os motivos de que essa memória vivida é ativa e de como a matéria de que é feita (" cacos, hiatos, vácuos, elipses, psius.") atua na composição poética da obra.(ANDRADE, 2007, p. 882).

Se em "Justificação" (ANDRADE, 2007, p.883) já percebemos certo tom de um passado remoto da família, uma espécie de "resumo do existido", em "Chamado Geral" (ANDRADE, 2007, p.884) parece que há uma referência a um passado ainda mais remoto. Nesse passado o eu lírico canta às feras e animais:

Chamado Geral

Onças, veados, capivaras, pacas, tamanduás, da corografia do Padre Ãngelo
[de 1881, cutias, quatis , raposas, preguiças, papa-méis
[onde estais, que vos escondeis?
Mutuns, jacus, jacutingas, siriema, araras, papagaios, periquitos, tuins,
[que não vejo nem ouço, para onde voastes que vos dispersastes?
Inhapins, gaturamos, papa-arrozes, curiós, pintassilgos da silva amena, onde
[tanto se oculta vosso canto, e eu aqui sem acalanto?

> Vinde feras e vinde pássaros, restaurar em sua terra este habitante sem raízes,
> que busca no vazio sem vaso os comprovantes de sua essência rupestre.
> (ANDRADE, 2007, p. 883)

"Chamado Geral" é uma convocação aos animais típicos da região de Itabira para receberem o "habitante sem raízes". Composto por versos longos organizados em cinco estrofes verificamos que, na primeira são evocados animais mais silvestres e selvagens, das nossas florestas: onças, capivaras, pacas..., na segunda estrofe aparecem todas as aves: mutuns, jacus, ... , na terceira, o eu lírico chama pássaros que cantam: Inhapins, gaturamos, papa-arrozes, curiós, pintassilgos de silva amena. E a quarta estrofe mostra o eu lírico convocando as "feras" e os "pássaros" para restaurar este habitante em sua terra, na última, a justificativa para essa convocação.

O eu lírico invoca estes animais e aves para restaurá-lo e, de certa forma, restaurá-los. Vale lembrar que eles já estão extintos no ambiente da cidade, e sua aparição só possível pela escrita da memória. O verbo "restaurar" (SANT'ANNA, 1997, p. 191) parece ser em *Boitempo* a tônica encontrada em todos os poemas se considerar que o eu lírico, por meio da memória, buscará sempre o diálogo com os seus ancestrais mortos muitas vezes com uma intensidade geradora de tensão e dor porque não encontrará respostas, apenas ecos.

No poema **Fazendeiros de cana**, o poeta de hoje assume um diálogo com o poeta do passado ao se referir ao seu espaço de nascimento:

> Minha terra tem palmeiras?
> Não. Minha terra tem engenhocas de rapadura e cachaça
> e açúcar marrom, tiquinho, para o gasto.
> Canavial se alastra pela serra do Onça,
> vai do Mutum, ao Sarcundo,
> clareia Morro Escuro, Queixadas, Sete Cachoeiras,
> Capitão-do-Mato enverdece de cana madura,
> tem cheiro de parati no Bananal e no Lava,

no Piçarrão, nas Cobras, no Toco,
no Alegre, na Mumbaça.
tem rolete de cana chamado para chupar
nas abóboras, no Quenta-Sol, nas Botas.
cana-pitu, cana rajada, cana-do-governo
e muitas outras canas e garapas,
e bagaço para os porcos em assembleia grunhidora
diante da moenda
movida gravemente pela junta de bois
de sólida tristeza e resignação.

As fazendas misturam dor e consolo
em caldo verde-garapa
e sessenta mil-réis de imposto fazendeiro.
(ANDRADE, 2007, p. 885).

Nesse poema, Drummond apresenta ao leitor a atividade econômica da fazenda cujo ciclo principal é o cultivo da cana de açúcar. Notamos, ainda, a extração poética que Drummond faz do nosso passado literário: contesta a terra idílica de Gonçalves Dias. O consagrado verso afirmativo do poeta maranhense é convertido em uma pergunta, em uma dúvida. E a resposta a ela é "não", presente nos versos: "minha terra tem palmeiras?/ Não." Assim, ao se referir à família literária ele aparece negando-a, isso parece ocorrer também em relação à ancestralidade.

Outro poema que mostra o homem escavando a terra a procura de seus mortos ancestrais e dos espaços físicos guardados na memória, é "Achado".

Aqui, talvez, o tesouro enterrado
há cem anos pelo guarda-mor.
Se tanto o guardou, foi para os trinetos,
principalmente este: o menor.

Cavo com faca de cozinha, cavo
até, no outro extremo, o Japão
e não encontro o saco de ouro
de que tenho a mor precisão

para galopar no lombo dos longes
fugindo a esta vidinha choca.
Mas só encontro, e rabeia, e foge
uma indignada minhoca.
(ANDRADE, 2007, p. 936).

O sujeito volta-se para dentro da casa da infância para encontrar-se com os seus ancestrais, o espaço para este encontro é a cozinha e ao mexer, revirar, remover terra, o que encontra é "*uma indignada minhoca*." (DRUMMOND, 2007, p. 936). O gesto de repetir o verbo "*cavar*", parece reforçar a intensidade de que faz o eu lírico na busca pelas pessoas mortas e o ambiente familiar preservado pela memória. Ao confidenciar-se sujeito e herdeiro de um bem imaterial, serviu-se da linguagem para percorrer os longes de suas lembranças para cavar o terreno fértil da memória "o tesouro enterrado/há cem anos pelo guarda-mor" (DRUMMOND, 2007, p. 936).

A lembrança da figura paterna, na poesia pela dicção infantil, é marcada pela relação de distanciamento, medo e admiração, "O pai se escreve com P Grande/Em letras de respeito e de tremor" (ANDRADE, 2007, P. 950). E a mãe, no trato familiar é a mediadora das relações. Segundo MERQUIOR (2012) "A figura do pai é, em sua poesia, objeto de amor e de hostilidade, ao passo que a imagem da mãe é sempre vista sob uma luz afetiva favorável." (MERQUIOR, 2012, p.276). O pai nessas escritas é percebido, por exemplo, no poema:

B**OTA**

A bota enorme rendilhada de lama, esterco e carrapicho
regressa do dia penoso no curral,
no pasto, no capoeirão.

A bota se agiganta
seu portador cansado mas olímpico.
Privilégio de filho
de ser chamado a fazer força
para descalçá-la e a força é tanta
que caio de costas com a bota nas mãos
e rio, rio de me ver enlamaçado.
(ANDRADE, 2007, p. 906)

Poema curto, com dez versos sem rimas. Nele encontramos a voz do menino encantado com a figura do pai, representado pela figura da bota. Encontramos ai a força da metáfora identificando pai e filho, o pai fazendeiro e o sujeito lírico que mais que se distancie da figura paterna, tem no sangue os traços do pai, como nos versos "e rio, rio de me ver enlamaçado". Trata-se de um sujeito poético salpicado de/por lama, pode-se entender ainda o constante movimento da dor e do sentimento de dissolução da família fazendeira e o alvorecer do homem-poeta com o acúmulo das lembranças que guarda de seus antepassados.

Segundo BOSI (1987) pela memória as pessoas que se ausentam, tornam-se presentes e é pela linguagem que permite conservar e reavivar a imagem de cada geração tem das anteriores (BOSI, 1987, p.28). Nos poemas aqui apresentados, percebemos um sujeito lírico viajando para dentro do tempo pretérito para encontrar seus pais, seus familiares antecedentes e assim se identificar com eles. Mas o que encontra são fragmentos que vão formando pela escrita poética um mosaico em que o aspecto familiar e o aspecto social se revelam, e o sujeito poético é não só herdeiro da ruína, mas o *gauche* deserdado dos bens, entretanto está selado pelo sangue e pelo nome, pois a ele coube pela *memória e a palavra* (BOSI, 1987) tudo da família registrar, seja em preto-e-branco, negando ou afirmando os Andrades e os Drummond's, ora pela traços de uma casa, ora a partir dos laços sanguíneos. E essa escrita poética se realiza por meio dos fragmentos, dos cacos, dos ecos e dos psius que foram provocando e sendo *umas das inquietudes* (CANDIDO, 2011) . Ainda, segundo Candido, "Ela (a família), lhe traça bitolas e explica porque ele precisa dela para compreender a si mesmo na natureza das relações (CANDIDO, 2004, p. 86)

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*: Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 2007

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas II)

BOSI, Eclesia. *Memória e Sociedade*: Lembranças de velho. 12ª. São Paulo. SP. 1987.

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 5ª Ed. Editora Ouro Azul. Rio de Janeiro. 2011.

MERQUIOR, José Mendonça. *Verso e Universo em Drummond*. 3ª Ed. Editora Realizações. Rio de Janeiro. 2012.

OLIVEIRA, Maria Pessôa. Casas da Memória e Escrita na Poesia de Carlos Drummond de Andrade. *SCRIPTA*. v.6, n. 12, p. 109-117, 1º sem. 2003

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. Ed. 4ª. Rio de Janeiro. Ed. Record, 1997.

FIGURAÇÕES DO FEMININO NAS CANÇÕES DE GILDO DE FREITAS

Juliana Felipetto da Silva (UninCor)[1]

RESUMO: Esse texto tem como propósito apresentar o projeto de pesquisa de Mestrado, em desenvolvimento, "Figurações do feminino nas canções de Gildo de Freitas" cujo principal objetivo é analisar como a mulher gaúcha é representada nas letras de algumas canções tradicionalistas do cantor, trovador, músico e compositor Gildo de Freitas, bem como refletir sobre a construção das relações de gênero e a distinção fortemente presente entre mãe/mulher/amante na formação da identidade feminina. É fundamental compreender que esse é um tema sobre o qual há restrita bibliografia. Esse silêncio com relação às letras das músicas tradicionalistas rio-grandenses, no que tange à representação feminina, é o retrato de uma cultura patriarcal, na qual a figura da mulher dispensa atenção, sendo ou colocada em segundo plano, ou, muitas vezes, inferiorizada.

Palavras-chaves: Gildo de Freitas. Canções tradicionalistas. Rio Grande do Sul. Feminino.

Introdução

A música tradicionalista do Rio Grande do Sul é uma das principais formas de expressão da cultura do povo gaúcho. É através dela que são passadas as tradições fortemente enraizadas e construídas através da história de formação de seu povo. Não obstante, é na música gauchesca que são cantadas as façanhas de um tipo imaginário criado na formação desse Estado: o gaúcho.

Relacionado a essa tradição musical, encontra-se Leovegildo José de Freitas, mais conhecido como Gildo de Freitas. Natural de Alegrete, foi um dos mais conhecidos cantor, trovador, músico e compositor do Rio Grande do Sul. Gildo de Freitas, ao longo de sua vida, nunca apoiou injustiças sem intervir, como revelam algumas de suas canções: cafetões explorando prostitutas, marmanjos impondo sua força contra uma mulher ou uma criança, um sujeito humilhando, um bêbado. Entretanto, algumas de suas composições mostram claramente o machismo, enraizado na tradição gaúcha.

[1] Mestranda do Curso de Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR). jufelipetto@hotmail.com. Pesquisa sob orientação do Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti.

Todavia, torna-se imprescindível mostrar como se deu a construção da identidade do povo sul rio-grandense para compreender de que forma a figura do gaúcho herói foi construída na tradição gaúcha, para, através dessa, confrontar o machismo associado à cultura do Rio Grande do Sul e sua relação com a formação da figura feminina nas canções tradicionalistas.

Conforme o verso do Hino Riograndense "Sirvam nossas façanhas de modelo a toda a terra", a história de um povo configura toda a cultura de sua gente. Essa cultura é passada de geração a geração, alimentando uma tradição que, para o povo gaúcho, tornou-se sua marca.

No capítulo I, intitulado "Colônia, Culto e Cultura", na obra *Dialética da colonização,* Alfredo Bosi define o termo cultura como "[...] uma consciência grupal operadora e operante que desentranha da vida presente os planos para o futuro. Essa dimensão de projeto [...] tende a crescer em épocas nas quais há classes ou estratos capazes de esperanças e propostas [...]". (BOSI, 1992, p. 16). Nessa perspectiva, o autor acrescenta que cultura é um "[...] conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social". (BOSI, 1992, p. 16).

O Rio Grande do Sul, conforme nos mostra Darcy Ribeiro em *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, traz como marca do povo do sul a sua heterogeneidade, herdada, principalmente de três vertentes: a primeira de povos indígenas que já estavam nas terras sulinas; a segunda advinda dos povos europeus – portugueses e espanhóis e a terceira de imigrantes italianos, alemães, japoneses, entre outras etnias em meados do século XIX (RIBEIRO, 1995, p. 436).

Com relação ao povo gaúcho, oriundo da miscigenação da primeira e da segunda vertentes, o autor comenta:

> Originalmente, esses gaúchos não se identificavam como espanhóis nem como portugueses, do mesmo modo como já não se consideravam indígenas, constituindo uma etnia nascente, aberta à agregação de contingentes de índios destribalizados pela ação missionária ou pela escravidão, de novos mestiços de brancos e índios

> desgarrados pela marginalidade, e de brancos pobres segregados de suas matrizes. (RIBEIRO, 1995, p. 415)

Já com relação à terceira configuração histórico-cultural da região sulina, constituída pelos brasileiros de origem germânica, italiana, polonesa, japonesa, libanesa e várias outras, introduzidos como imigrantes do século passado, Ribeiro conclui:

> Apesar de numericamente pouco ponderável, o papel do imigrante foi muito importante como formador de certos conglomerados regionais nas áreas sulinas em que mais se concentrou, criando paisagens caracteristicamente europeias e populações dominadoramente brancas [...]. (RIBEIRO, 1995, p. 242)

Entretanto, a ocupação no Rio Grande do Sul começou muito antes da chegada dos portugueses àquelas terras. Essas eram povoadas por índios, criadores de gado e excelentes domadores de cavalo. Justamente a presença do gado foi o principal motivo para a ocupação e fixação de portugueses em solo gaúcho. A abundância de terras permitiu a ocupação desses habitantes em um cenário de conflitos e guerras. (ORDELLAS, 1956, p. 36)

Da miscigenação inicial entre esses homens portugueses e espanhóis e as mulheres indígenas surge aquele que seria denominado no século XIX como *gaúcho*.

> Os gaúchos brasileiros têm uma formação histórica comum a dos demais gaúchos platinos. Surgem da transfiguração étnica das populações mestiças de varões espanhóis e lusitanos com mulheres Guarani. (RIBEIRO, 1995, p. 413).

Ordellas evidencia essa mistura étnica ao afirmar que “Em toda a vasta região do pampa indiviso [...] a criar entre homens de três pátrias os mesmos hábitos e os mesmos costumes, perdiam-se [...] a desafiar o espírito aventureiro e jovial do gaúcho”. (ORDELLAS, 1956, p. 133).

O povo sulino, em sua grande maioria, vivia e dependia da pecuária. Devido às grandes distâncias a serem percorridas para a campeirada, o cavalo se mostrava indispensável. A relação do gaúcho com o cavalo foi essencial para que o mesmo pudesse realizar seus feitos de guerra e para ter sua liberdade. Dessa forma, o gaúcho estabeleceu uma relação intrínseca de apreço ao cavalo e que, mais tarde, tomaria esse animal como parte constitutiva do seu ser.

Surge daí a expressão "Centauro dos Pampas", que denomina esse homem hábil na destreza do cavalgar. Essa relação do gaúcho com o cavalo é descrita como parte constitutiva de seu caráter. O apego a esse animal é tão grande que homem e animal se fundem em um único ser, de certa forma, emblemático e mitológico. Ordellas, em uma passagem deixa claro essa relação ao afirmar que:

> No gaúcho parece que se surpreende, como no espanhol e no árabe, um fenômeno psicológico a que se poderia dar o nome de *transposição.* O gaúcho transpõe para o cavalo todo os cuidados pessoais que a si próprio dispensa. E é uma injúria pessoal a injúria lançada a seu cavalo ... Daí o nome que lhe cabe bem – o *centauro*, pois, de fato, ele reparte sua vida com a vida do cavalo, numa simbiose tão perfeita quanto a do árabe entrevisto nas páginas de Vitor Hugo. (ORDELLAS, 1956, p. 133)

Lindolfo Collor, em seu livro *Garibaldi e a Guerra dos Farrapos*, nos deixa claro essa relação:

> Não tente ninguém separar do cavalo esse habitante das savanas brasileiras. Um gaúcho sem cavalo é a última expressão da miséria, já não apenas econômica, mas moral. [...] Seu apego ao cavalo não se limita a considerá-lo como companheiro inseparável, [...] muitas vezes, a posição social do habitante do campo do Rio Grande não se revela senão pelo luxo do cavalo [...]. (COLLOR, 2016, p. 182)

Se tomarmos como referência a música gaúcha, temos essa relação evidenciada, por exemplo, na música Florêncio Guerra, de Luiz Carlos Borges, conforme os versos abaixo:

[...]
O patrão disse a Florêncio
Que desse um fim no matungo
"Quem já não serve pra nada
Não merece andar no mundo"
A frase afundou no peito
E o velho não disse nada
E foi afiar uma faca
Como quem pega uma estrada

Acharam Florêncio morto
Por cima do seu cavalo
Alguém que andava no campo
Viu um centauro sangrado
Caídos no mesmo barro
Voltando pra mesma terra
Que deve tanto ao cavalo
E tanto a Florêncio Guerra.

Evidencia-se, dessa forma, a união entre o homem e seu cavalo pois, conforme os versos, ao "sangrar" seu cavalo, Florêncio foi encontrado morto, um verdadeiro "centauro" sangrando, mostrando essa relação de vida e morte entre o peão e seu cavalo, ou seja, a vida de um não se separa da vida do outro; nem a vida, nem a morte.

Ao gaúcho sempre foi dada a missão de guerreiro "destemido e bravo", um modelo imaginário no qual se encontram virtudes, tanto físicas quanto morais. Tratou-se, dessa forma, de apresentar o gaúcho com atributos de valentia e heroísmo. A figura do gaúcho guerreiro, que "peleava" por um ideal defendendo sua terra, remete à imagem de um herói.

Uma questão importante é pensarmos como a figura simbólica do gaúcho destemido, corajoso, herói aparece no imaginário popular, nos casos contados de geração a geração bem como nas canções tradicionalistas. De acordo com Bosi:

> A possibilidade de enraizar no passado a experiência atual de um grupo se perfaz pelas mediações simbólicas. É o gesto, o canto, a dança, o rito, a oração, a fala que evoca, a fala que invoca [...] vínculo do presente com o outrora-tornado-agora, laço da comunidade com as forças que a criaram em outro tempo e que sustêm a sua identidade. (BOSI, 1992, p. 15)

Nesse sentido, Pierre Bourdieu em "O poder simbólico", a respeito da produção do simbólico, afirma:

> [...] os símbolos são os instrumentos por excelência da 'integração social': enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação [...], eles tornam possível o consensus acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração "lógica" é a condição da integração "moral". (BOURDIEU,1989, p. 10, grifos do autor)

O gaúcho campeiro não desapareceu do seu território, ao menos no imaginário popular. Através dessa figura mítica os símbolos são construídos a partir das práticas e representações do povo gaúcho de hoje quando retomam o passado. Tem-se, dessa forma, o desafio de escrever a história da identidade do Rio Grande do Sul mantendo a imagem mítica do herói gaúcho e a fusão histórica aos fatos e símbolos folclóricos do tradicionalismo gaúcho.

Com relação a essa busca da identidade, Bourdieu (1989) afirma que

> [...] mais profundamente, a procura dos critérios "objetivos" de identidade "regional" ou "ética" não deve fazer esquecer que, na

> prática social, estes critérios (por exemplo a língua, o dialeto ou o sotaque) são objeto de representações mentais [...] estratégias interessadas de manipulação simbólica que têm em vista determinar a representação mental que os outros podem ter destas propriedades e dos seus portadores. (BOURDIEU, 1989, p. 112, grifos do autor)

A identidade de um povo e sua cultura se mostram através de símbolos fortes de uma tradição passada por gerações e pela história. Esse passado histórico é constantemente revivido pela tradição. O culto ao regional gaúcho reafirma os acontecimentos históricos, os usos e costumes daquilo que se mostra recorrente entre aqueles que cultivam a tradição gaúcha. Não obstante, essa tradição caracteriza-se pela busca e manutenção de suas raízes através desses símbolos que representam a identidade de seu povo. Estes elementos regionalistas se encontram associados às roupas, à dança, ao vocabulário, à literatura e à música. Conforme Bourdieu:

> O regionalismo é apenas um caso particular das lutas propriamente simbólicas em que os agentes estão envolvidos quer individualmente e em estado de dispersão, quer coletivamente e em estado de organização, e em que está em jogo a conservação ou a transformação das relações das forças simbólicas. (BOURDIEU, 1989, p. 112)

O romance *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo é um forte exemplo de representação literária da sociedade gaúcha. Inserida no contexto histórico do Rio Grande do Sul, a narrativa estabelece distintamente os papéis sociais para as mulheres e para os homens. A elas, cabia os afazeres domésticos bem como servir a seus homens, sendo esposas dignas e mães exemplares. A eles, eram reservados as lutas e os afazeres no campo.

O tradicionalismo, intrinsecamente ligado à cultura local, propõe-se a resgatar e perpetuar todos esses elementos da cultura e tradição gaúcha. Barbosa Lessa, um dos pioneiros e idealizadores do culto às tradições do sul rio-grandenses, assim o define:

> Tradicionalismo é o movimento popular que visa auxiliar o Estado na consecução do bem coletivo, através de ações que o povo pratica [...] com o fim de reforçar o núcleo de sua cultura: graças ao que a sociedade adquire maior tranquilidade na vida em comum. (LESSA, 1999, p.18)

O Movimento Tradicionalista, com base nos feitos do passado, deu continuidade a esse. Dentro das manifestações tradicionalistas, a música garante a transmissão da cultura. Suas letras cantam a imagem do gaúcho-herói, o destemor diante do inimigo, a defesa da sua terra e da sua gente, o apego à cultura, a identificação com o cavalo, o respeito às gerações mais velhas, a idealização da vida campeira. Por vezes, observa-se, uma maneira rude do homem representar seu sentimento amoroso à prenda gaúcha; além disso, as músicas mostram também as diferentes representações da mulher, ora idealizando-as, ora subjugando-as. Suas letras mostram, algumas vezes de forma cômica, o machismo, tido como característica do gaúcho, nas quais a posição da mulher se mostra inferior, subalterna, conforme nos exemplifica Ornellas (1956):

> Nas horas de folga ou mesmo nos vagares da faina, quando o homem permanecia no rancho, cevava-lhe o mate. Sua personalidade sempre se apagava. E a docilidade de seu caráter deu-lhe sempre um lugar de segundo plano na vida primitiva do lar. (ORDELLAS, 1956, p. 330)

Em meados dos anos 80, o Tradicionalismo sulino se fazia representado nas canções apresentadas nos festivais de música, apoiadas e perpetuadas nos diferentes Centros de Tradições Gaúchas, os CTGs. Conforme nos mostra Paulo Roberto Cirne em *Tradicionalismo Gaúcho Organizado*:

> No Rio Grande do Sul, o gaúcho já sentia forte atração que sua querência exercia sobre ele. [...] Importante para o surgimento do tradicionalismo gaúcho foi o papel de entidades que valorizavam este amor à querência e que, portanto, o mesmo começou a tomar forma na

> metade do século XIX, no Rio Grande do Sul. (CIRNE, 2017, p. 27-28)

Percebeu-se, dessa forma, que as letras cantadas nos CTGs difundiram, além do ideal do homem gaúcho, versos nos quais se narrava a relação do gaúcho com os animais, a vida do homem habilidoso no campo, na dança e no amor, sentimento, esse, ora bom, ora ruim.

Essa representação da vida campeira, do culto à tradição, do respeito à "china" (disfarçado em uma espécie de proteção, pois o homem se coloca como defensor da mulher por meio de seus valores machistas, com os quais considera que a mulher é frágil e precisa dele para se proteger), mostra-se evidenciada, por exemplo, na letra da canção "Eu reconheço que sou grosso", do cantor e compositor "Gildo de Freitas", do disco *Gildo de Freitas*, gravado no ano de 1979 **.**

> [...]
> Sempre levei a vida de peão;
> porque no tempo que eu era rapaz...
> qualquer serviço era uma diversão;
> lidava no campo cantando pros bichos,
> porque pra cantar eu trouxe vocação;
> por isso até hoje eu tenho por capricho...
> de conservar a minha tradição.
>
> Minha sociedade é o meu CTG,
> porque nela enxergo toda a antiguidade;
> e não se confunda eu explico por que...
> os trajes das moças não são à vontade;
> e se, por acaso, um perverso sujeito,
> querer fazer uso e abusos de agora...
> já entra o machismo impondo respeito.
> [...]

Pode-se perceber, na letra acima, vários traços daquilo que se consideram ser virtudes do gaúcho: amar a lida no campo ("qualquer serviço era uma diversão / lidava no campo cantando pros bichos"); a valorização dos próprios atributos naturais ("já entra o machismo impondo respeito"), do culto à tradição ("por isso até hoje eu tenho por capricho / de conservar a minha tradição"). Dessa forma, ser gaúcho, na visão do compositor, é ter o orgulho de cultuar e amar o seu chão e de valorizar a tradição.

Entretanto, um tema recorrente nas canções gaúchas diz respeito ao machismo fortemente ligado à tradição do povo gaúcho. Exemplifica-se essa atitude machista na letra da canção "Brincando com as mulheres", do álbum *Figueira Amiga*, gravado no ano de 1982, também do compositor Gildo de Freitas.

[...]
esse remédio merece cuidado
por isso eu vou aplicar em pessoa
pra se bater na mulher que se gosta
há que ter cuidado se não atordoa
eu gosto muito daquela mulher
vou ver se salvo aquela pessoa
pode que a cinta e que deus ajude
que ela tome uma nova atitude
depois de perdida ainda se torne boa.

(há, há, ela vai pegar o caminho)
só não me peçam pra copiar da letra
porque eu não dou a cópia pra ninguém
É um remédio que estou aplicando
pra ver se salvo quem eu quero bem
mais tarde sim, se der resultado
será comentado pelo mundo além
aí mais tarde se você tiver

qualquer problema com sua mulher
peça a receita que eu lhe dou também.

Fica evidente, na letra acima, essa atitude machista do homem com relação à "futura" esposa quando o compositor afirma que, para "salvar" a mulher que gosta, é preciso bater nessa, como se a atitude tomada servisse como uma espécie de remédio para a mulher dita "perdida". O cantor ainda nos deixa claro que essa atitude, além de um remédio, deve ser tida como uma "receita" a ser seguida por quem precisar, caso tenha "qualquer problema com sua mulher".

Outra canção que deixa evidente essa violência masculina dada a "sua" prenda é "Trança de China", do álbum *Lembranças de Gildo de Freitas*, de 1990, conforme os versos abaixo.

[...]
deixei a china dentro do ranchinho
e a malvada se aborreceu
se foi embora e me deixou sozinho
(se fosse no verão não era nada, mas no inverno qualquer magricela
faz falta)
quando ela soube da minha chegada
voltou no rancho pra pedir perdão
eu disse a ela você está perdoada
mas pra viver junto comigo não
saltei na china, puxei da prateada
e dei-lhe um talho que atorou a trança
mandei fazer uma rédea trançada
[...]

Além de mostrar claramente a violência contra a mulher , como no verso "saltei na china, puxei da prateada / e dei-lhe um talho que atorou a trança", o cantor rebaixa ao extremo a condição feminina ao dizer que sua "utilidade" se dá mais no inverno que no verão e que,

em outra estação (no verão), não faria falta. Aparece aqui uma recorrência comum nas canções gaúchas: o humor disfarçando o extremo machismo.

Se de um lado temos a canção de Gildo de Freitas assumindo essa posição machista, por outro temos o cantor exaltando a figura feminina. Entretanto essa visão do gaúcho com relação à mulher, só se dá quando esta assume o papel de mãe. Exemplo disso evidencia-se nos versos abaixo, da canção "Proteção às mães", do álbum *Gildo de Freitas – mais sucessos*, gravado no ano de 1980.

> [...]
> Santa Maria virgem pura e escolhida
> pra ser a mãe de Jesus meu salvador
> abençoai o nosso tesouro da vida
> que é a nossa mãe o nosso mais sublime amor.

Embora popular, esse tipo de letra com referências tidas por muitos como pejorativas à mulher é recorrente em outros músicos gaúchos. As canções mais populares, por vezes, baseiam-se em um modelo machista, violento do gaúcho, muitas vezes, animalesco. À mulher é dada a tarefa de ser mãe, esposa ou amante e essa tradição é passada de geração a geração cultuando o machismo na tradição gaúcha.

Heleieth Saffioti, em sua obra *O poder do macho*, deixa-nos clara essa submissão feminina ao afirmar que "A sociedade investe muito na naturalização deste processo. Isto é, tenta fazer crer que a atribuição do espaço doméstico à mulher decorre de sua capacidade de ser mãe". (SAFFIOTI, 1987, p. 9). Além disso, a autora mostra-nos que as mulheres "[...] Estão de tal maneira imbuídas desta ideia de sua 'inferioridade', que se assumem como seres inferiores aos homens". (SAFFIOTI, 1987, p. 12, grifo da autora).

Ainda com relação às canções gaúchas, a mulher é vista como alguém de sorte quando encontra um amor e se casa. Destino de muitas mulheres, o casamento, uma espécie de prisão, faz com que essas sejam inferiorizadas, causando sentimento de tristeza e sofrimento, muitas vezes resultante da agressão tanto física quanto psicológica sofridas. "[...] A resignação, ingrediente importante da educação feminina, não significa senão a aceitação do sofrimento enquanto *destino* de mulher. (SAFFIOTI, 1987, p. 35, grifo da autora)

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 3. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Brentand Brasil, 1989.

LESSA, Barbosa. *O sentido e o valor do tradicionalismo*. In: Coletânea da legislação tradicionalista. Porto Alegre: Movimento Tradicionalista Gaúcho, 1999.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO. *História do MTG*. [2000?]. Disponível em: <http://www.mtg.org.br/historiadors/257>. Acesso em: 16 set. 2018.

ORNELLAS, Manoelito de. *Gaúchos e Beduínos*: A origem étnica e a formação social do Rio Grande do Sul. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

RECANTO CAIPIRA. Gildo de Freitas. 2008. Disponível em: <http://www.recantocaipira.com.br/duplas/gildo_de_freitas/gildo_de_freitas.html>. Acesso em: 11 set. 2018.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. de. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SILVA, Derly; CIRNE, Fraga. *Tradicionalismo Gaúcho Organizado*: 70 Anos de História. Editora Evangraf: Porto Alegre, 2015.

VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento*: o continente. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. (Vol. I).

COMISSÃO DAS LÁGRIMAS, DE LOBO ANTUNES: ENTRE VIOLÊNCIAS, SILÊNCIOS E MEMÓRIAS

Karol Sousa Bernardes (UFLA)

RESUMO: Angola, após muitos séculos de colonização por Portugal, conquistou sua independência em 1975 e, em seguida, enfrentou uma guerra civil que durou até 2002. Assim, esses conflitos deixaram profundas marcas no país. Dentre elas, pode-se considerar os silenciamentos sofridos na sociedade angolana, tanto de forma coletiva quanto individual, e que foram intensificados com o passar do tempo. Mediante a esse cenário, propõe-se, neste trabalho, analisar a obra *Comissão das Lágrimas* (2013), do escritor português António Lobo Antunes, visando a relação dela com a Guerra Civil angolana, que se dá em diferentes aspectos, como através da multiplicidade de vozes ficcionais que testemunham sobre esse período. Com base nisso, busca-se explorar o caráter testemunhal da literatura através do romance, visto que ela é permeada por relatos de guerra que, mesmo ficcionalizados, evidenciam os horrores que foram vivenciados em Angola. Além disso, espera-se analisar a obra como forma de representação dos silenciamentos sofridos por essa sociedade. Para as análises, será considerada a estrutura do romance, que é constituída a partir da memória, visto que apresenta uma sobreposição de vozes, de cenários e de planos temporais. Este trabalho é parte do projeto FAPEMIG "Poder e silêncios(s): a pós-colonialidade entre o discurso oficial e a criação ficcional", coordenado pela profa. Dra. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis, e desenvolvido com apoio da bolsa Institucional PIBIC-UFLA.

Palavras-chaves: Memória. Testemunho. Silenciamento.

Entre ficção e história

A literatura, segundo Seligmann-Silva (2008), do ponto de vista do testemunho, é indissociável da vida, tendo, então, um compromisso com o real. A partir dessa premissa, analisaremos a obra *Comissão das Lágrimas*, de António Lobo Antunes, que estabelece um diálogo com a Guerra Civil angolana através de uma infinidade de vozes que ficcionalizam sobre esse período. Assim, o romance apresenta Cristina como a mediadora dessas figuras que relatam suas experiências sobre a guerra. Ela ouve vozes desde sua infância através de objetos

e folhas de árvores, fato esse que indica sintomas de loucura e que a fazem ser internada em uma clínica psiquiátrica em Lisboa. Cristina nasceu em Angola e se mudou com seus pais para Portugal quando ainda era uma criança. A mãe dela é uma portuguesa chamada Alice, mas que aderiu ao nome artístico Simone, dado que trabalhava em um bordel em Angola, e que tem o senhor Figueiredo como dono. Ele é o pai de Cristina, mas quem é apresentado como seu "pai", quem a cria, é um ex-seminarista, negro, com o qual Alice se casou. Ele teve participação em uma comissão chamada "Comissão das Lágrimas", tendo, assim, envolvimento com um grupo que interrogava e perseguia as pessoas que iam contra o governo em Angola.

A relação entre literatura e história que se propõe analisar neste trabalho parte do movimento denominado Nova História, que, segundo Burke, é "a história escrita como uma reação deliberada contra o paradigma tradicional" (1992, p. 10), ou seja, contrapõe-se à visão delimitada que se tinha do que seria a história, como, por exemplo, o fato de que ela deveria ser baseada somente em documentos. Essa corrente, então, apresenta novas abordagens, exprimindo um interesse por toda a atividade e, assim, novos elementos passam a ser considerados como forma de investigação e apreensão do passado, como as obras literárias. A partir disso, pode-se dizer que o romance de Lobo Antunes possibilita uma associação com o período de Guerra Civil angolana que ocorreu entre 1975 e 2002, após uma dolorosa guerra pela independência que durou 14 anos.

O entrecruzamento entre o romance e o contexto histórico de Angola se dá, a princípio, através do título da obra. A Comissão das Lágrimas realmente existiu e foi criada, segundo a historiadora Dalila Mateus, em uma entrevista à Deutsche Welle África, pela Direção do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), movimento que presidia o país e, portanto, envolvido na Guerra Civil. A Comissão tinha como objetivo interrogar e decidir se os presos deveriam ou não ser entregues aos militares, isto é, se iriam ou não para a tortura. A partir disso, pode-se estabelecer uma relação da função que o ex-seminarista exercia na Comissão das Lágrimas com o propósito dela realmente: "[...] informavam-me, na Comissão das Lágrimas, este morre, este não morre e quase todos morriam, aqueles que não morriam na Cadeia de São Paulo iam morrer nas valas [...]" (ANTUNES, 2013, p. 136).

Outro ponto que se considera é que a obra apresenta uma data, que seria outro indício da sua relação com o período inicial da guerra civil: "[...] Quibala uma aldeia, com arbustos

de liamba dos dois lados das portas, que se prolongava até desaparecer na mata, isto em outubro de mil novecentos e setenta e sete, tinha eu cinco anos" (ANTUNES, 2013, p. 85). Além disso, os relatos e os cenários que o romance apresentam também podem ser associados à Guerra Civil, como se segue:

> [...] os cães latiam de fome atrás das carroças dos mortos, acompanhados por criaturas descalças que lhes puxavam a roupa, conseguiam um pedaço de tecido, uma sandália, um boné, em momentos de sorte uma camisa inteira até que um soldado os espantava à coronhada, observam à distância e iam voltando aos poucos, depois os cães começaram a rarear dado que as criaturas descalças os comiam, acabados os cães aproximavam-se de Alvalade a mendigarem sopa com latas ferrugentas, não pediam, esperavam a menear as latas, quase todos os chinelos em Luanda foram sapatos de mortos [...]. (ANTUNES, 2013, p. 77).

Com base nos aspectos considerados sobre a relação entre literatura e história, é válido ressaltar que, segundo Seligmann-Silva, "a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço" (2008, p. 71). Assim, considera-se, neste trabalho, a obra de Lobo Antunes como forma de representação dos horrores da Guerra Civil. Desse modo, as análises partem da estrutura da obra, que se constitui por meio da memória das personagens, do caráter testemunhal que o romance apresenta e do silêncio que permeia toda a narrativa.

Vozes da memória em *Comissão das Lágrimas*

O contexto de guerra é retratado em *Comissão das Lágrimas* através de relatos ficcionais que se constituem por meio da memória, que é a base da estrutura narrativa. Assim, a obra não é linear e se constrói a partir de uma multiplicidade de vozes, uma característica da obra antoniana. A partir disso, não há uma delimitação clara de quando começa ou termina a fala de algum personagem e, em muitos trechos, não é possível identificar com certeza qual

deles está narrando. Ademais, as vozes se mesclam e se sobrepõem umas às outras, exigindo que Cristina as ouça, como é possível perceber no trecho "pessoas na minha cabeça a discorrerem sem pausas" (ANTUNES, 2013, p. 46) ou ainda em:

> [...] confundindo a vida que me pertence com a vida dos outros, qual destas julgo ser eu no meio de centenas de pessoas que não cessam de incomodar-me exigindo que as oiça, aproximam-se-me do ouvido, pegam-me no braço, empurram-me, *surge uma cara e logo outra se sobrepõe discursando por seu turno*, às vezes não discursos, segredos, confidências, perguntas. (ANTUNES, 2013, p. 55, grifo do autor).

Outro aspecto a ser considerado é que a estrutura da memória, que é fragmentária, pode ser associada à dificuldade de se narrar os traumas que, neste caso, estão associados ao período de guerra. Entretanto, de acordo com Seligmann-Silva, "o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa" (2008, p. 69), ou seja, mesmo não se conseguindo exterioriza-los, eles ainda estão presentes na memória de quem os sofreu. Com base nesse aspecto, pode-se considerar que a literatura, através da ficcionalização dos relatos de guerra, passa a ser uma forma pela qual se torna possível narrar os possíveis acontecimentos do período de Guerra Civil e os traumas decorrentes dele.

É válido destacar também que a fragmentação presente na narrativa pode ser relacionada ao fato de só ser possível conseguir assimilar determinadas questões, como as da guerra, se elas forem apresentadas "aos poucos", como indica o trecho "aguentamos as notícias se vierem aos pingos" (ANTUNES, 2013, p. 148). Assim, pode-se observar que o trauma potencializa o caráter fragmentário da memória. Além disso, também podemos observar no romance a sobreposição de planos temporais, ou seja, o passado e o presente se fundem, e de cenários em Portugal e em África, como a apresentação de acontecimentos em diferentes cidades, como Luanda, Marimba, Quibala, Benguela, entre outras. Desse modo, essa estrutura da narrativa, que é apresentada de forma não linear, pode ser relacionada às características que Pollak (1992) ressalta acerca da memória, como flutuante e mutável.

O romance também apresenta repetições, que ocorrem com determinadas palavras e expressões, como "queriduchas", forma como o senhor Figueiredo trata as dançarinas que

trabalham para ele; “pecaste” e “seis horas seis horas”, que fazem referência ao tempo em que o pai da protagonista estava no seminário, entre tantas outras. Esse aspecto faz com que situações que a narrativa apresenta sejam retomadas em momentos posteriores e, na intercalação delas, sejam introduzidos novos acontecimentos, o que indica uma característica flutuante. Além disso, é válido considerar que muitas das expressões e palavras são apresentadas repetidamente, sempre da mesma forma, em diferentes momentos da narrativa. Isso demonstra que partes de memórias se fixam na vida dos indivíduos e por isso se repetem. Assim, esse elemento remete ao que Pollak aborda, de que pode haver em uma história de vida individual elementos irredutíveis, ou seja, “o trabalho de solidificação da memória foi tão importante que impossibilitou a ocorrência de mudanças” (1992, p. 2). Somado a isso, também se pode considerar a característica que o autor ressalta sobre a memória, de que, mesmo possuindo um teor de mudança constante, ela também apresenta pontos relativamente invariantes, imutáveis.

A escrita do testemunho

A obra de Lobo Antunes apresenta também um caráter testemunhal. Ao ficcionalizar o período de guerra no pós-independência angolano através dos relatos de vozes ficcionais, ela evoca e representa os traumas individuais e sociais que podem ser associados a essa época, que são decorrentes de violências físicas e também psicológicas. Um dos relatos que se pode destacar é o que se segue:

> [...] a rapariga que não parava de cantar enquanto lhe batiam, erguiam-na com um gancho, deixavam-na cair, escutavam-se-lhe as gengivas contra o cimento e ela a cantar com as gengivas, uma bala no ventre e cantava, inclusive sem nariz e sem língua, e o nariz e a língua substituídos por coágulos vermelhos, continuava a cantar, julgaram calá-la com um revólver no coração e os arbustos do pátio tremiam, pergunto-me se em lugar dos arbustos eram as minhas mãos que não achavam repouso. (ANTUNES, 2013, p. 26).

Somado a isso, pode-se ressaltar que Cristina, ao ser mediadora dessas vozes, como ela mesma se apresenta "o meu ofício é traduzir vozes" (ANTUNES, 2013, p. 110) e, assim, ter sua vida mesclada com outros personagens, torna-se a própria testemunha dos acontecimentos. Esse aspecto se associa ao que Pollak considera como "vividos por tabela", isto é,

> [...] acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. (POLLAK, 1992, p. 2).

Além disso, tendo em vista essa fusão da protagonista com os outros personagens, considera-se o que Gagnebin conceitua como testemunha, que não seria "somente aquele que viu com os próprios olhos" (2006, p. 56), mas também aquele que:

> [...] não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 56).

Com base nesse conceito de testemunha, a obra possibilita uma problematização sobre o que foi a Guerra Civil angolana e os impactos que ela teve para as pessoas que vivenciaram esse período. Tendo isso em vista, como exemplo, pode-se destacar o pai de Cristina, que, mesmo depois de ir embora de África e ir para Lisboa, continuava com medo de que em algum momento alguém voltaria para buscá-lo ou de que ele estava sendo perseguido. Por

fim, cansado da guerra, dos traumas que insistiam em voltar à memória, ele se suicida, colocando fim ao sofrimento que por tanto tempo perdurou:

> [...] desejoso que a pistola ou a catana ou a faca, desejoso que a rapariga cessasse de cantar e o deixasse em paz, aproximou-se da água até que frio nos tornozelos, nas calças, nos astrágalos dos joelhos, um cesto embateu-lhe no umbigo, um cesto ou o gato babilónico que não desistia de estuda-lo e os mestiços a seguirem-no a coberto da duna, impecáveis, risonhos, os mestiços
> – Adeus
> a entrarem no automóvel que não ouviu partir consonante não ouviu chamar
> – Pai
> Porque o sudário da água o não deixava escutar-me. (ANTUNES, 2013, p. 286).

"O que se recorda de África é o silêncio"

O silêncio também é um aspecto presente em *Comissão das Lágrimas*. Ele pode ser analisado a partir de Angola e de sua história. O país foi colonizado por Portugal por um longo período e enfrentou uma dolorosa guerra de independência seguida de uma longa guerra civil. Com base nesse contexto, pode-se dizer que a sociedade angolana sofreu silenciamentos durante todo esse período e que foram intensificados com o passar do tempo. É válido ressaltar, a partir disso, que o que se entende por silenciamento é o apagamento de pessoas, de suas culturas, de seus valores, de seus direitos políticos e sociais, além de exprimir uma impossibilidade de expressão decorrente da repressão, que, neste caso, está associada ao período de Guerra Civil. Assim, ao ficcionalizar o contexto de guerra a partir dos relatos ficcionais que retratam a violência, as perseguições, os assassinatos, entre outros aspectos, o romance *representa* o silêncio instaurado em Angola, como aparece na sentença "o que recordo de África é o silêncio" (ANTUNES, 2013, p. 115) ou no seguinte trecho:

> E no entanto o que melhor lembrava de África, apesar das vozes, do gramofone do senhor Figueiredo e dos gritos na Cadeia de São Paulo, era o silêncio, o silêncio da mãe, o silêncio do pai, o seu próprio silêncio, todos os meus gestos silêncio, o meu futuro um silêncio perplexo. (ANTUNES, 2013, p. 105).

Esse silêncio ao qual Cristina se refere pode ser relacionado à impossibilidade de se narrar os traumas, de ser ouvido, e que está presente em muitos momentos da narrativa, como em "[...] qual de nós fala agora que não sou eu, garanto, nem a minha mãe ocupada com o ferro, nem o meu pai atento aos passos na escada, nem as vozes, *emudecidas para sempre* [...]" (ANTUNES, 2013, p. 160, grifo do autor) e em:

> [...] o pai da Cristina a recordar o cubículo para onde se atiravam granadas, contando os segundos antes da explosão, um dois três quatro cinco, que *calava os gemidos e as rezas, calava o silêncio também, substituindo-o por nada se é que o nada substitui seja o que for* [...]. (ANTUNES, 2013, p. 31, grifos do autor).

O silêncio pode estar relacionado ao fato de não se querer se lembrar da guerra, por ser muito doloroso "[...] não desejo conservar seja o que for, tirem-se tudo e deixem-me rodeado de esquecimentos e imagens truncadas [...]" (ANTUNES, 2013, p. 98). Ele também pode estar associado ao medo decorrente dos acontecimentos desse período:

> [...] e não tenho vergonha de confessar, continuo com medo, a Cadeia de São Paulo diante dele agora, pessoas e pessoas não a fugirem, em corredores, em celas, tão difícil reconhecer os presos por causa dos inchaços, não mencionando os postigos estreitos, interrogo-me como a minha filha descobriu *eu que me calei ou quando muito gritos mudos que ninguém escutou* [...]. (ANTUNES, 2013, p. 28, grifo do autor).

À vista dos recortes feitos, é válido considerar que, segundo Orlandi (2007), o silêncio *significa*, ou seja, ele remete a algo, que, neste caso, está associado ao período de guerra. Com base nisso, o silêncio pode ser significado de várias formas na narrativa a partir de diferentes perspectivas das vozes que estão narrando. Isso também pode ser relacionado ao que a autora aponta, de que "o silêncio não é transparente. Ele é tão ambíguo quanto as palavras, pois se produz em condições específicas que constituem seu modo de significar" (ORLANDI, 2007, p. 101). Desse modo, é necessário considerar o contexto em que ele se insere e também quem o sofreu para que seja possível compreendê-lo.

O silêncio também pode ser analisado considerando a própria estrutura narrativa do romance. Segundo Orlandi, "o silêncio não é diretamente observável e, no entanto, ele não é o vazio, mesmo do ponto de vista da percepção: nós o sentimos, ele está "lá" [...]" (2007, p. 45). Com base nessa afirmação, pode-se dizer que o silêncio permeia toda a obra. Ele, ainda segundo a autora, possui um aspecto fluido e líquido, e pode ser associado à memória, que, de acordo com Pollak (1992), como já dito anteriormente, apresenta um caráter flutuante e mutável. É válido considerar também que a maioria dos personagens não tem nome e nem história, mas sim são vozes que testemunham sobre a guerra. Essa característica aponta um apagamento, que pode ser associado ao próprio silenciamento da sociedade angolana frente ao período de pós-independência e aos traumas decorrentes dele.

Ao mesmo tempo em que a obra de Lobo Antunes apresenta o silêncio a partir de uma dificuldade ou até mesmo de uma impossibilidade de se narrar os traumas da guerra, ela aponta uma ânsia e uma necessidade de se falar sobre eles, como em "[...] e o que é este livro senão pessoas tentando abrir a porta" (ANTUNES, 2013, p. 41), de se dar voz àqueles que não puderam ser ouvidos:

> [...] se perguntar como tudo começou nenhuma voz responde porque não falam do passado ou, no caso de falarem do passado, misturam a vida que me pertence com a vida dos outros, qual destas sou eu no meio de dúzias de pessoas exigindo que as oiça, aproximam-se-me do ouvido, pegam me no braço, puxam-se
> - *Olha que estou aqui e não te esqueças*

> *A exigirem um lugarzinho, porque o esquecimento custa* [...]. (ANTUNES, 2013, p. 67, grifos do autor).

É possível perceber, então, que as próprias vozes ficcionais exigem um espaço para serem ouvidas, o que se relaciona ao apagamento da sociedade angolana, de suas histórias e de seus traumas.

Considerações finais

O romance *Comissão das Lágrimas* foi analisado neste trabalho como forma de representar e revelar os possíveis horrores da Guerra Civil angolana e de pessoas que, por tanto tempo, foram silenciadas, sendo, assim, uma escrita do indizível. Como afirma Pollak, "a lembrança de guerras ou de grandes convulsões internas remete sempre ao presente, deformando e reinterpretando o passado" (1989, p. 6). A obra, então, torna possível uma ressignificação do silêncio sobre o passado através da multiplicidade de vozes que narram sobre o período de pós-independência angolana. É válido, pois, considerar a afirmação de Ferreira Gullar, de que "a arte só revela a realidade inventando-a".

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. *Comissão das Lágrimas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

BURKE, Peter. *A escrita da História*: novas perspectivas / Peter Burke (org.); tradução de Magda Lopes - São Paulo: Editora UNESP, 1992.

DEUTSCHE WELLE. Entrevista com Dalila Mateus. Disponível em: <http://www.dw.com/pt/ainda-hoje-tenho-pesadelos-com-este-horror-27-de-maio-de-1977-em-angola-1%C2%AA-parte-da-entrevista-com-dalila-mateus/a-15924059>. Acesso: 4 ago. 2018.

FERREIRA GULLAR, José Ribamar**.** A obra necessária. *Folha de São Paulo*. São Paulo, Ilustrada, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*. vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma*: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. Psicologia Clínica, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

O DISCURSO PROTETIVO E A EFICÁCIA DA LEI MARIA DA PENHA

Lorraine Lima Portugal (**Faculdade Cenecista de Varginha**)

RESUMO: A Lei Maria da Penha veio como mecanismo de amparo às mulheres vítimas de vários tipos de violência no âmbito doméstico e familiar. A promulgação da Lei 11.340/2006 foi uma inovação diante de uma situação urgente e necessária pela falta de meios legais para combater a violência ocorrida dentro do lar. O presente trabalho tem como objetivo levantar dados estatísticos de um município do Sul de Minas Gerais, analisar a proteção que, de fato, é conferida às mulheres vítimas de violência doméstica. A metodologia adotada foi a pesquisa descritiva, com consulta aos bancos de dados da delegacia da mulher, além da realização de entrevista com profissional atuante na área. Os dados apontam que, além da punição do agressor, a lei estabelece meios de prevenção à violência, medidas protetivas, políticas públicas, acolhimento e amparo às vítimas, tratamento psicológico. Mas nem tudo que está previsto no ordenamento jurídico de fato acontece. Muitas mulheres, especialmente as pobres e negras, não tem garantida a proteção estabelecida na norma, especialmente por falta de investimentos em órgãos responsáveis, capacitação de agentes atuante de forma direta no amparo à mulher e casas abrigo, destinado a acolher às mulheres mais pobres. Desse modo, é indiscutível que, apesar do avanço após a criação da Lei Maria da Penha, é necessário adotar medidas que se alcance, de fato, a efetividade da norma e com isso resguardar a dignidade da mulher.

Palavras-chaves: Lei Maria da Penha. Violência doméstica. Gênero. Classe social. Raça/etnia.

Quando se fala em violência contra a mulher, considera-se qualquer ato ou conduta praticada contra a pessoa do gênero feminino em razão da sua natureza.

Trata-se de um fenômeno histórico e cultural, conhecido como patriarcado, sendo o homem visto como eixo da família, e os demais membros submissos ao gênero masculino.

Dessa forma, a mulher é vista como um ser sem expressão e, desde os primeiros anos de sua vida, tem-se a ideia de que para se tornar uma grande mulher, em primeiro plano, deve

cumprir com excelência os afazeres domésticos, de forma que o homem fique responsável pelo sustento do lar e com estrutura de uma pessoa forte, que não deve ser desonrada.

Com isso, a partir do momento que a mulher comete certas falhas, um ciclo violento e abusivo se iniciava, de maneira que o agressor usa da violência física, moral, patrimonial como forma de demonstração do seu poder de submissão. Nesse contexto, mesmo após a criação da Lei 11.340/2006, o número de mulheres mortas e violentadas vem crescendo constantemente e, todos os dias, nos deparamos com fatos da vida diária de muitas mulheres que sofrem algum tipo de violência dentro do âmbito doméstico e familiar.

A subordinação da mulher ao patriarca do lar, seja ele pai, marido ou qualquer outra figura masculina, vem da construção de ideologia de superioridade do homem, que passou a se propagar como base para a estruturação das famílias consideradas tradicionais.

O patriarcado traz, desde os primórdios, a ideia de que as mulheres, os filhos e os escravos, são hierarquicamente subordinados ao homem. A figura feminina é atribuída com a finalidade de procriação, gerenciar os afazeres domésticos e se tornar uma esposa de valor para alcançar a sua tão sonhada felicidade.

Conforme consagra Maria Berenice Dias:

> Todos sonham com a felicidade, mas a mulher deposita este sonho no casamento: ser a rainha do lar, ter uma casa para cuidar, filhos para criar e um marido para amar. Não há casamento em que as casadoiras não suspirem pelo buquê da noiva. Ao depois, venderam para a mulher a ideia de que ela é frágil e necessita de proteção e delegaram ao homem o papel de protetor, de provedor. Daí à dominação, do sentimento de superioridade à agressão, é um passo. (DIAS, 2008, p.15).

Com o desenvolvimento social, a mulher ganhou mais espaço no mercado de trabalho, tornando-se independente, com maior autonomia. Por outro lado, o reflexo dessa evolução tem gerado, em alguns casos, a sensação de perda da subordinação entre os gêneros.

Sem desmerecer as outras explicações, o gênero e patriarcado podem ser os elementos principais, pois se observa que o poder de subordinação entre gêneros se inicia nos primeiros anos de vida do ser humano.

Ainda nesse mesmo ponto de vista, explica Saffioti:

> A violência doméstica apresenta características específicas. Uma das mais relevantes é sua rotinização (SAFFIOTI, 1997), o que contribui, tremendamente para a codependência e o estabelecimento da relação violenta e constituí em verdadeira prisão. Neste sentido, o próprio gênero acaba por se revelar uma camisa de força: o homem deve agredir, porque o macho deve dominar a qualquer custo; e a mulher deve suportar as agressões de ordem, porque seu ‘’destino‘’ assim determina. (SAFFIOTI, 2004, p. 85).

Nesta conjuntura, ressalta-se que o número de mulheres agredidas é oculto, considerando que a vítima não tem coragem para denunciar ou, muitas vezes, denunciam e, após, desistem de dar prosseguimento.

Os motivos que levam as mulheres a tomarem tal atitude são variados, seja por dependência financeira, não ter para onde irem, filhos, ou até porque muitas vezes elas acreditam que merecem passar por aquilo ou, ainda, em algumas ocasiões, procuram ajuda em órgãos responsáveis e são recebidas de maneira inadequada, pela falta de especialização para esse tipo de atendimento e, como qualquer ser humano, carrega a sua cultura patriarcal.

À vista disso, este estudo se resulta de uma pesquisa de campo elaborada na delegacia de mulheres do município de Varginha, Minas Gerais, voltada para os registros do primeiro semestre dos anos de 2017 e 2018, como forma de demonstração de uma realidade cruel e não distante do que vivemos.

O tipo de pesquisa utilizada foi à descritiva, com consulta aos bancos de dados da Delegacia da Mulher do Município de Varginha. Os registros avaliados foram dos períodos dos meses de abril a junho, dos anos de 2017 e 2018.

Compete frisar que os meses mencionados foram selecionados em decorrência da alteração da lei 11.340/06, em 04 de abril de 2018, pela lei 13.641/18, que passou a tipificar

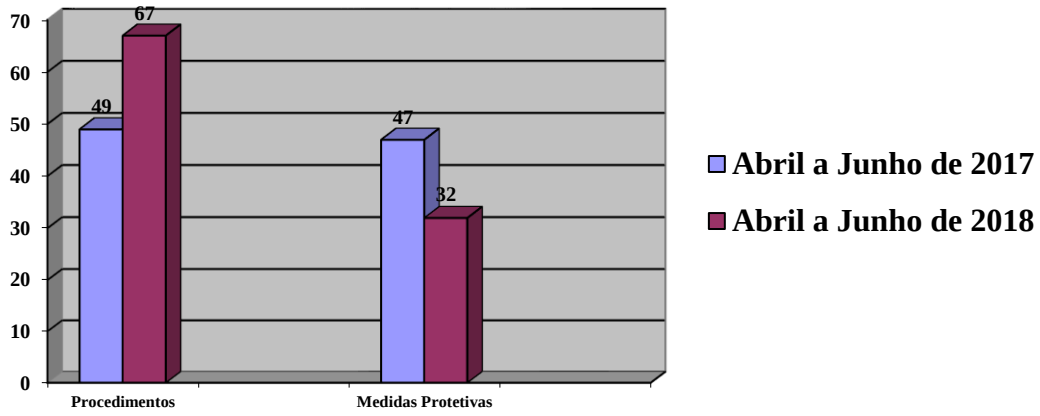
como crime os casos de descumprimento das medidas protetivas, para que, posteriormente, proceda-se com a análise panorâmica dos efeitos de sua alteração, motivo pelo qual é objeto da presente pesquisa.

Contou ainda com a entrevista da Delegada da mulher, atuante no município, Drª. Geny Rodrigues Azevedo, e foi realizada consulta à Vara Criminal da Comarca de Varginha quanto aos procedimentos dos processos decorrentes de violência doméstica e ainda, por fim, busca aos livros que tratam sobre o tema da Lei Maria da Penha e a cultura patriarcal.

Por fim, frisa-se que as técnicas utilizadas foram quantitativas, através de coleta de dados da Delegacia Especializada de Mulheres (DEAM), do município de Varginha, e qualitativa, junto à entrevista com a Delegada da mulher, mencionada anteriormente.

De posse dos dados e da entrevista a seguir, serão apresentados os resultados, com análise em relação ao que se estabelece na lei.

Número de procedimentos e medidas protetivas realizados pela DEAM de Varginha-MG



Os dados estatísticos apresentam a quantidade de medidas protetivas e inquéritos instaurados, seja por violência doméstica ou descumprimento delas. Sendo que de abril a junho de 2017, foram registrados 49 inquéritos e 47 medidas protetivas. Já no ano de 2018, nesse mesmo período, foram computados 67 inquéritos e 32 medidas protetivas.

Cabe salientar, que segundo informações da DEAM, no final de abril e início de maio de 2018, houve alguns afastamentos de agentes policiais por licença médica, além de ter sido o período de designação da atual delegada ao cargo, sendo fatores que poderiam interferir na diminuição dos números de medidas protetivas registradas se compararmos ao ano anterior.

Dessa forma, percebe-se que, verificando a quantidade de inquéritos instaurados entre 2017 e 2018, os números cresceram consideravelmente, de modo que os dados refletem a desobediência do agressor no que diz respeito ao cumprimento das medidas protetivas, ainda que atualmente isso seja considerado crime.

Entrevista com Delegada da Delegacia Especializada de Atendimento à Mulher do Município de Varginha.

Na sua opinião, porque a violência doméstica acontece?

> A violência contra as mulheres constitui uma das principais formas de violação de direitos humanos, atingindo-as em seus direitos à vida, à saúde e à integridade física. É um fenômeno que apresenta distintas expressões e contextos, podendo ser de ordem psicológica, física, moral, patrimonial, sexual ou relacionado aos crimes de tráfico de mulheres e assédio sexual, entre outros contextos e formas e que requer, portanto, que o país adote políticas acessíveis e integrais. A violência contra as mulheres constitui um problema que atinge mulheres de diferentes classes sociais, procedências regionais e/ou nacionalidade, idades, orientação sexual, identidade de gênero, regiões, estados civis, escolaridade e/ou raças/etnias. Os números relativos aos casos de violência contra as mulheres são alarmantes e demonstram como a violência repercute sobre a saúde física, mental, capacidade de desenvolvimento saudável e profissional para diversas cidadãs. Um dos impactos sociais da violência contras as mulheres é o alto custo para governos com gastos nas áreas da saúde, jurídica, do trabalho, entre outras. Na cidade de Varginha, desde o início do ano foram registrado mais de 500 casos de violência doméstica e familiar contra as mulheres, o número é bem maior, pois, muitas vezes, elas

> deixam de registrar a ocorrência (70% dos casos são de agressão física praticada por homem — companheiros ou ex-companheiros). O local da violência é predominantemente no domicílio, seguido por via pública. (DELEGADA).

De fato, podemos concluir que a violência doméstica ocorre com qualquer mulher, independentemente de sua classe social, cor, raça, etnia e estado civil, demonstrando que seu espaço de criação e desenvolvimento é a própria vida em sociedade.

A senhora acredita que a cultura do patriarcado influencia para que ocorra a violência até os dias atuais?

> A construção social com base nas diferenças biológicas atribui diferentes espaços de poder para homens e mulheres, nos quais a mulher em geral ocupa lugares de menor empoderamento, de desvalorização e de subalternidade. Não se fala, portanto, em diferenças, mas em desigualdades que são produzidas e reproduzidas em diferentes espaços – no âmbito doméstico, no trabalho, nas religiões, nas profissões etc. A violência contra as mulheres só pode ser entendida no contexto das relações desiguais de gênero como forma de reprodução do controle do corpo feminino e das mulheres numa sociedade sexista e patriarcal. (DELEGADA).

Nesta conjuntura, observa-se que a desigualdade ainda prevalece nas relações sociais entre ambos os gêneros, por mais que se tenha evoluído, a violência doméstica ainda perpetua ao longo da nossa história e se resulta, em partes, por conta do poder patriarcal de uma sociedade sexista.

O fato de as mulheres estarem ingressando cada vez mais no mercado de trabalho, se tornando mais independentes, tem agregado para estimular a violência nos lares?

> A mulher brasileira, mais do que nunca na história de nosso país, conseguiu alcançar sua independência. De fato, o atual cenário da

> sociedade brasileira demonstra que muitas mulheres atuam no mercado de trabalho, concretizando, de uma vez por todas, a liberdade para determinar-se de acordo com seus entendimentos. Contudo, esta independência econômica, profissional, e esta liberdade conquistada, não foram capazes de reduzir os níveis de violência de gênero. Os motivos, em regra, pelo que mencionei acima. (DELEGADA).

Avançando no propósito do presente artigo, observa-se que a independência da mulher, tanto no mercado de trabalho, quanto ao fato da sua introdução nos direitos sociais conquistados, ainda não foram suficientes para desencarcerarem o costume de que ela deve ser submissa e dependente do homem, não somente financeiramente, mas, também, nas decisões simples do cotidiano.

As mulheres geralmente desistem de prosseguir com a denúncia? Se sim, qual o principal motivo?

> O primeiro motivo da vítima não denunciar seu agressor é o medo de represálias ou de piorar a situação que estão vivendo, depois acreditam que o parceiro irá mudar de comportamento, seguido da dependência econômica ou afetiva, da criação dos filhos, e, por fim, da vergonha. Quanto maior o nível social e o grau de escolaridade, mais a mulher sente vergonha de dizer que apanha. (DELEGADA).

Exposto isso, percebe-se que o vínculo emocional passa ser utilizado como forma de manipulação em conjunto com o medo da não punição do agressor e a desesperança do amparo que deveria ser oferecido pelo Estado. Essa completude é um montante que leva a mulher a não denunciar ou até mesmo deixar de seguir em frente com os procedimentos já existentes.

Qual perfil das mulheres que procuram amparo na DEAM? (classe social, cor, idade, etc.).

> Na grande maioria mulheres, com idade entre 25 e 45 anos, negras, pobres, com baixa escolaridade, porém, possuem alguma atividade econômica. Algumas sustentam a família. Mas também atendemos, em menor escala, uma parcela de mulheres que possuem boa condição econômica e alto grau de instrução. Acredito que o número tenderá a aumentar à medida que as mulheres passarem a acreditar no trabalho da DEAM de Varginha, vez que estou há seis meses apenas na titularidade desta delegacia especializada. (DELEGADA).

Nota-se que a faixa etária das mulheres que mais procuram ajuda na DEAM, são as mais jovens e em idade reprodutiva, pobres e negras. Apesar de a violência existir em todas as classes sociais, aquelas em que o nível de escolaridade é mais baixo, são as que mais vão em busca de amparo estatal, tendo em vista que nas classes de maior grau de instrução, muitas delas ficam constrangidas em denunciarem.

Constata-se então, que as de menor formação escolar estão mais submetidas a deixarem os estudos para manter o seu papel no lar, sendo típicas exigências dos companheiros para manterem sua subordinação.

As medidas protetivas são um mecanismo que realmente traz um amparado às mulheres?

> As medidas protetivas foram de grande valia para as mulheres vítimas de agressão em seus lares, vez que elas impedem que novas agressões ocorram. Entretanto, é necessário que o Poder Público faça a sua parte. Cumprindo com rigor o que determina a LMP. (DELEGADA).

O avanço após a criação das medidas protetivas é nítido, porém, como dito na entrevista, é necessário investimento público em agentes, capacitação, políticas públicas, etc., para que possa ser concretizado o que estabelece a lei.

Após a alteração da Lei Maria da Penha, que passou a tipificar como crime o descumprimento das medidas protetivas, na prática, seus efeitos foram consideráveis? Agravar a penalidade tem sido suficiente?

> Ainda estamos caminhando para que realmente haja plena eficácia no cumprimento da LMP que tipificou como crime o descumprimento das MPU. É necessário o engajamento dos órgãos públicos atores do contexto, dentre eles, Ministério Público e Judiciário, bem como do município para a criação de programas no âmbito dos serviços policiais de colaboração para o acompanhamento e vigilância do cumprimento das medidas protetivas de urgência ou cautelares decretadas. Tais programas têm como propósito permitir que as Polícias Civil e Militar tenham acesso à informação sobre o deferimento ou revogação de medidas protetivas de urgência, se possível com informações da ofendida e do/a suposto/a agressor/a, bem como sobre a intimação deste. Em Varginha já houve reuniões no sentido de colocar em prática todas essas ações. Foi criado, recentemente, depois de algumas reuniões entre a Polícia Civil, na qual eu participei como titular da DEAM e a Polícia Militar, na pessoa do Tenente Coronel Udson Abner Pinto, a Patrulha da Lei Maria da Penha, que no geral, fiscaliza o cumprimento das MPU, bem como monitora casos de riscos no município. (DELEGADA).

Consoante esclarecido pela delegada, a alteração da LMP, que passou a tipificar como crime o descumprimento das MPU, foi de grande importância. Contudo, devem ser aplicadas em conjunto com outras medidas não previstas na lei, conforme ela mesma explicou.

Assim, é de grande importância o trabalho em sincronia da delegacia e a polícia militar, que vem sendo estabelecido de forma mais ampla, pois geralmente são os policiais militares que tem o primeiro contato com a vítima nos casos de violência.

Dessa forma, restou claro que os efeitos positivos decorrentes da mudança da lei, só surtirão efeito, caso ela seja executada simultaneamente com os meios reportados pela entrevistada, ora delegada.

Existe acompanhamento psicológico para as vítimas em Varginha? E para o agressor?

> Quanto ao acompanhamento psicológico, em alguns casos, quando chegam diretamente na delegacia e após verificarmos que a vítima necessita de atendimento psicológico, ela é encaminhada para o CREAS ou CRAS, onde é feito atendimento direcionado. Como te disse, ainda há muito que se fazer para promover melhor proteção às mulheres no município de Varginha. Não existe, ainda, um psicólogo atuando junto à DEAM. (DELEGADA).

A violência doméstica vai além da agressão física, patrimonial e moral. Existe também a violência psíquica, causando grave dano emocional, sendo que, em grande parte dos casos, a vítima não tem condições de custear um acompanhamento para tratamento psicológico.

Em razão disso, observa-se que o Município de Varginha ainda precisa de mais investimentos, pois trata-se não somente de questão de amparo, mas, também, da saúde social.

Existem políticas públicas ligadas à prevenção da violência de gênero no município de Varginha?

> Existem os Conselhos CRAS, CREAS, a Assistência Social que vem desenvolvendo um trabalho na área, porém, ainda carecem de recursos, capacitação e investimento para que realmente possa se enquadrar dentro do que determina a Política de Enfrentamento a Violência contra a Mulher disposta na Lei Maria da Penha. O enfrentamento da violência contra as mulheres exige o envolvimento da sociedade em seu conjunto: os três poderes, todos os entes federativos (União, Estados, Distrito Federal e Municípios), os movimentos sociais e as comunidades. Isso significa construir uma rede, a que chamamos de Rede de Enfrentamento à Mulher em

> Situação de Violência: uma ação que reúne recursos públicos e comunitários em um esforço comum para enfrentar a violência doméstica e contra a mulher em nosso país. O meu desejo como Delegada de Polícia titular da DEAM é que o município de Varginha empreenda recursos juntamente com os demais órgãos e possamos ser referência como rede de enfrentamento à Mulher em situação de risco no Estado de Minas. Para isso é preciso vontade e determinação de todos!
>
> Por fim, importante lembrar que as políticas públicas, além de serem escassas, restringem-se ao atendimento à mulher em situação de violência, não se preocupando com alguma forma de orientação e reeducação do agressor; o que acaba por vezes sendo ineficazes, uma vez que a vítima reata o relacionamento com o agressor, neste caso, as agressões voltam a acontecer ou quando o próprio agressor inicia novo relacionamento e também age de forma violenta. (DELEGADA).

É necessário investimento, conforme explicado pela Delegada, em políticas públicas como meios eficazes de prevenção à violência de gênero. Pois, somente com a educação, instrução e orientação de toda a sociedade, é que podemos "quebrar" a cultura patriarcal e sexista.

Outro ponto de grande relevância, é o acompanhamento psicológico do próprio agressor, que em muitas vezes, continua perseguindo e manipulando a vítima, de maneira que mesmo que ela tenha cuidados psicológicos, estes não serão eficazes para mantê-la fora do ciclo de violência.

Existem casas de abrigo no município de Varginha? "Não existe casa abrigo." (DELEGADA).

As casas de abrigo são recursos de proteção às mulheres que não possuem um local seguro para ficarem quando estão sendo ameaçadas e violentadas. A falta desse mecanismo, previsto na Lei Maria da Penha, pode ser um fator que aumenta os números de denúncias e desistências. Pois, quando a mulher denuncia, caso esteja no grupo em que as condições

ISSN: 2594-6536

financeiras são mais baixas, muitas vezes ela não terá para onde ir e, em consequência disso, prefere não denunciar, pois não encontram solução para se afastar do agressor.

Com base na sua experiência profissional, o que deve ser feito para que a Lei Maria da Penha alcance sua finalidade?

> O rigor no cumprimento da Lei. E isso, como já disse linhas acima, cabe ao Poder Público, investindo na Polícia Civil para que possamos investigar todos os crimes e punir os agressores, investindo na Polícia Militar para que possam ter meios de prevenir os crimes (atribuição constitucional da PM é evitar que o crime ocorra), capacitar os conselhos municipais para que possam garantir as políticas públicas de qualidade para as vítimas, um judiciário que decida com rapidez e informe às Polícias sobre tais decisões para que elas possam acompanhar e proteger as vítimas e que tenham juris que deem a resposta necessária a cada familiar que perdeu uma mulher vítima de violência doméstica e familiar. (DELEGADA).

Destarte, é dado perceber que a Lei Maria da Penha no que nela contido, é um mecanismo que, traz reais resultados para a proteção e amparo às mulheres vítimas de violência doméstica.

Porém, a falta de investimentos, não somente na cidade de Varginha, mas, também, em todo o país, é um dos fatores que mais prejudica o combate à violência de gênero. De maneira que é necessário mais empenho do Estado nas políticas de proteção à mulher, como maneira de diminuir a mortalidade feminina, principalmente nas periferias, no qual a grande maioria são negras e pobres, ficando o poder estatal está cada vez mais distante.

Vislumbra-se que o patriarcalismo estrutural, enraizado desde a formação das famílias na idade antiga, e ainda relutante na sociedade brasileira, vem perdendo espaço para as conquistas femininas em relação à proteção da dignidade da mulher.

Com base na entrevista, na relação dos dados apresentados estatisticamente e na bibliografia, nota-se, contudo, que o simples fato de, com a alteração de a lei passar-se

tipificar como crime o descumprimento das medidas protetivas, o Município de Varginha necessita de mais a ser feito.

Percebe-se que o simples fato do legislador agravar a pena, tipificar como crime o descumprimento das medidas protetivas, ou criar outros mecanismos de segurança e proteção às mulheres vítimas de violência doméstica, não tem sido suficiente. É preciso, ainda, investimento em políticas públicas no sentido de orientar, não somente os homens, mas também crianças, adolescentes e, principalmente, as próprias mulheres para que percebam quando estiverem vivendo em uma situação como essa descrita, e tome iniciativa de denunciar.

Além das políticas públicas, percebe-se que um dos maiores fatores, senão o maior é a falta de investimento público para o cumprimento da lei, onde se observa que os mecanismos descritos na lei, em teoria, aparentam ser suficientes para que se concretize o amparo às mulheres agredidas e violentadas, porém, infelizmente, faltam investimentos para que se cumpra o exercício legal. Em consequência, nota-se que, as mulheres pobres e negras são as que mais sofrem com esse descaso do Estado, considerando que elas são as que mais necessitam desses investimentos.

Foi dado notar que, na prática, a atual DEAM de Varginha possui profissionais na delegacia da mulher capacitados, mas ainda existem fatores externos a serem harmonizados juntamente com seu trabalho. Cabe observar que desditosamente, não é somente no município de Varginha, mas, em tese, em todo o país, que a todo o momento, se pode ter como certa a eclosão de contexto de violência doméstica e familiar contra a mulher.

REFERÊNCIAS

BRASIL**.** Casa Civil. *Lei 11.340/2006***.** Brasília: Casa Civil, 2006. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11340.htm> Acesso em: 17 abr. 2018.

DIAS, Maria Berenice. *A Lei Maria da Penha na Justiça*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2008.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projeto de pesquisa*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina Andrade. *Fundamentos de Metodologia Científica.* 6. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

RODRIGUES, Décio Luiz José. *Comentários à nova lei de tóxicos e lei Maria da Penha.* São Paulo: Imperium, 2008.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. 151 p. (Coleção Brasil Urgente).

MEMÓRIAS DE TRÊS CORAÇÕES NAS CRÔNICAS DE VICTOR CUNHA

Maria Beatris do Nascimento Junqueira (UninCor - FCTE/PMTC)[1]

RESUMO: Este trabalho visa apresentar a pesquisa de mestrado em andamento acerca das crônicas do tricordiano Victor Cunha (1929-2014). Cunha fui um artista multifacetado que se exercitou em diferentes linguagens (crônica, fotografia, memorialismo, música, radialismo). Em seus trabalhos, é possível observar a preocupação em deixar registrada (palavra recorrente em seus livros e crônicas) a história e a memória da cidade de Três Corações, a fim de apresentá-las aos tricordianos. Além dos dois livros editados, *Saudades...* (1998) e *Três Corações... um pouco de sua história* (2012), ambos classificados por ele como sendo "documentários", Cunha colaborou regularmente no *Jornal Três* publicando crônicas que foram reunidas para publicação – mas o volume não chegou a ser impresso. Estas crônicas, em sua maioria, relatam o cotidiano tricordiano a partir de uma visão saudosista, na qual se expressa um sentimento de perda pelas "coisas boas que acabaram", conforme diz Cunha em uma das crônicas. Deste modo, apresentaremos o escopo teórico que orienta o trabalho, bem como algumas crônicas, os temas tratados pelo autor, assim como a percepção por ele apresentada do gênero crônica.

Palavras-chaves: Victor Cunha. Crônicas. Memória. Literatura.

Victor Cunha: esboço para um perfil biográfico

Victor Cunha nasceu em 15 de setembro de 1929, na cidade de Três Corações. Cursou o primário no colégio Bueno Brandão e o Ginásio de Três Corações (atual E. E. Américo Dias Pereira). Diplomou-se como técnico em Contabilidade pela Escola de Comércio Leão de Faria, Alfenas em 1948, exercendo a profissão de 1950 a 1957. Foi professor de Contabilidade na Escola de Comércio de Três Corações (Colégio Pio XII) e no Colégio Sion, na cidade de Campanha (1959). Ingressou no Serviço Público Federal em 1958, como Tesoureiro-Auxiliar do SAPS (Serviço de Alimentação da Previdência Social, Autarquia do

[1] Mestranda em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), Bolsista PMTC/FTCE – 2018. E-mail: biacademia@hotmail.com. Orientador: Prof. Dr. Cleber Araújo Cabral.

INPS), em Três Corações. Com a extinção do SAPS, foi transferido como Tesoureiro do INPS – Instituto Nacional da Previdência Social, hoje INSS. Aposentou-se em 1982.

Desde cedo Victor Cunha se interessou por música, tendo ganhado seu primeiro violão em 1941. Essa paixão pela música fez com que se ligasse às atividades artístico-culturais de Três Corações. Em 1951, fundou o conjunto *Velha Guarda*, em parceria como sargento Cleber Cunha e com Luiz Scalioni Pereira. O conjunto apresentava-se em Três Corações, animando festas e reuniões, apresentando-se, ainda em outras cidades da região do sul de Minas, em Belo Horizonte, em Brasília e em São Paulo. O conjunto chegou a se apresentar na TV Globo, do Rio de Janeiro, em 1971, no programa *Alô, Brasil, Aquele Abraço*. Cunha faleceu 21 de março de 2014. Hoje temos, na praça central Odilon Resende de Andrade, uma estátua em sua homenagem, que foi inaugurada dia 06 de maio de 2014. Recentemente, no dia 15 de setembro deste ano, foi restaurada e reinaugurada.

No perfil traçado pela entrevista "Victor Cunha deixa a Rádio Tropical", feita pelo *Jornal Três* em 14/05/2002, podemos ter acesso a alguns dados interessantes acerca da atuação de Cunha na sociedade tricordiana:

> (...) sabemos de seus belíssimos trabalhos à frente do Clube Três Corações – 8 anos como presidente e 12 como vice, do Atlético Clube Três Corações –3 anos como presidente e mais de 20 como membro da diretoria do Clube –, membro do Conselho Municipal de Turismo – mais de 20 anos, chegando a ser presidente do Conselho –, fundador e dirigente do Conjunto da Velha Guarda (...), um dos fundadores da Editorart – empresa de editoração eletrônica – e na direção da Rádio Tropical por mais de 23 anos.

Como se pode ler no relato acima, Cunha atuou em diferentes setores da vida cultural tricordiana, chegando, inclusive, a ser proprietário de uma empresa de editoração. Conforme Cunha diz na crônica "Coisas que incomodam 2...", publicada no *Jornal Três* e, posteriormente, reunida no livro *Crônicas*, "Não tenho outra 'arma' a não [ser] a caneta para escrever ou a rádio para falar! " (CUNHA, s.d., n.p.). A nosso ver, ao usar suas "armas" como meio de atuar e pensar sobre as várias instituições culturais tricordianas, bem como se

exercitar em diferentes linguagens (crônica, fotografia, memorialismo, radialismo) e militar pela cultura local, Cunha foi um intelectual. De acordo com o *Dicionário do pensamento social do século XX* (Cf. OUTHWAITE; BOTTOMORE, 1996, p. 386), intelectuais são "homens e mulheres em dadas sociedades que, embora numericamente poucos, são ainda assim quantitativamente importantes como criadores de símbolos". Esse gesto, de caracterizar Cunha como integrante de um grupo de produtores de símbolos, visa perceber que suas empreitadas culturais se relacionavam aos trabalhos de grupo, formado por cronistas e memorialistas, como Benefredo Sousa, Darcy Moura Brasil e Valério Neder, que se dedicavam a escrever sobre o passado e o presente de Três Corações. A partir da conceituação fornecida por William Outhwaite e Tom Bottomore, podemos dizer que intelectual é um indivíduo que interfere nas decisões e rumos de sua comunidade mediante o uso da palavra escrita ou falada, produzindo e mediando símbolos e significados.

Assim, dada a participação na vida tricordiana, registrada no perfil acima exposto, acreditamos que caracterizá-lo como participante de um sistema intelectual e literário não é inadequado. No caso, retomamos a ideia de sistema literário, proposta por Antonio Candido em *A formação da literatura brasileira*. A ideia consiste em perceber a literatura como parte do mundo social a partir de um conjunto articulado de fatores. Para ele, pensar a literatura como parte da cultura implica em concebê-la como sendo composta por "um conjunto de **produtores** literários mais ou menos conscientes de seu papel, um conjunto de **receptores**, formando os diferentes tipos de público [...], **um mecanismo transmissor** (de modo geral, uma linguagem traduzida em estilos) que liga uns a outros" (CANDIDO, 2014, p. 25**, grifos nossos**). Com esse modelo, Candido propõe uma forma de pensar a produção e a circulação de textos em uma comunidade como um sistema letrado, formado por uma comunidade de *pessoas* entre as quais circulam objetos simbólicos chamados *livros* (ou textos). A circulação deste objeto transforma *pessoas* em *escritores* e *leitores*, em *autores* e em *públicos*.

Tendo isso em vista, é possível observar, nos textos de Victor Cunha, a preocupação em deixar registrada (palavra recorrente em seus livros e crônicas) a memória da cidade de Três Corações, a fim de apresentá-la aos tricordianos. Cunha é autor de dois livros editados, *Três Corações... um pouco de sua história* (2012) e *Saudades...* (1998), ambos classificados

por ele como pertencentes ao gênero "documentário".[2] No livro *Saudades...,* Cunha relata que a ideia de escrever um livro, narrando "o que ainda está guardado em minha memória, tudo que lembro de minha infância, de como era Três Corações" (CUNHA, 1998, p. 001), surgiu nos bastidores da Rádio Tropical, da qual era um dos proprietários, com os amigos Heitor Paulino e Antônio Henrique Paiva. O livro apresenta várias fotos e registros da história de Três Corações, apresentando minucioso relato das pessoas que ocuparam cargos importantes na administração da cidade.

Quanto ao livro *Três Corações... um pouco de sua história*, este foi elaborado a fim de contar "um pouco de sua história e registrando dados" (CUNHA, 2012, p. 05). Logo ao início da publicação, o autor resume o projeto com os seguintes versos:

> Todos cantam a sua terra,
> Eu também vou cantar a minha
> Nos dedilhados nostálgicos de meu violão
> Hei de fazê-la entre todas, a Rainha. (CUNHA, 2012, p. 04)

Para "cantar sua terra", o autor busca "mostrar fotos e levar ao conhecimento de todos tricordianos fatos importantes" (CUNHA, 2012, p. 05), com a finalidade de narrar a história da cidade. Para isso, Cunha reúne registros de dados "biográficos dos primeiros dirigentes, intendentes, Agentes Executivos, interventores e prefeitos, algumas de suas obras para o desenvolvimento de Três Corações, desde 1884, data de sua emancipação política" CUNHA, 2012, p. 05).

Além desses trabalhos, Cunha colaborou regularmente no *Jornal Três* publicando crônicas que foram reunidas para publicação – mas o volume não chegou a ser impresso. Estas crônicas, em sua maioria, relatam o cotidiano tricordiano a partir de uma visão saudosista, na qual se expressa um sentimento de perda pelas "coisas boas que acabaram",

[2] Documentário, como propõe Sérgio Costa no *Dicionário gêneros textuais* (COSTA, 2009, p.94), consiste em um gênero "informativo e/ou didático [...] não [...] ficcional [...] que faz um relato sobre pessoas e acontecimentos (históricos, políticos, culturais". Já a crônica, conforme Costa (2009, p. 80), é um relato "verídico ou ficcional [...] que abrange o notícia social e o mundano. Conforme a esfera social que retrata, recebe o nome de crônica literária, policial, esportiva, política, histórica, etc". A relação entre o que Victor Cunha entende por documentário, e como essa concepção se relaciona com a crônica por ele praticada, é uma das questões a ser trabalhada na dissertação.

ISSN: 2594-6536

conforme diz Cunha na crônica "Um triste 'slogan'", publicada no *Jornal Três* em 16 de janeiro de 2001 (CUNHA, s.d., n.p.).

A pesquisa: um autor, um livro, uma proposta de leitura

Após apresentarmos um breve perfil de Victor Cunha, de modo a situá-lo para o leitor, passemos à exposição da proposta da pesquisa. Pretende-se, com a presente dissertação, desenvolver uma reflexão acerca das representações da memória cultural tricordiana elaboradas nas crônicas de Victor Cunha. Pretendemos, com este trabalho, resgatar e valorizar o olhar de Victor Cunha para a cultura e a memória de Três Corações, de modo a preservar e difundir o esforço do primeiro e o patrimônio da segunda. Conforme exposto, Cunha é autor de uma produção considerável sobre a memória e cultura da cidade. Tendo em vista a ausência de estudos de fôlego acerca da obra de Victor Cunha,[3] reforçamos o fato de que o presente trabalho justifica sua validade, uma vez que visa a construir referências para pesquisas futuras.

Em suas crônicas, o autor busca, conforme sugerimos, resgatar a história e a memória do cotidiano de Três Corações por meio de sua percepção do passado e do presente da cidade. Duas perguntas balizam o trabalho: as imagens que preponderam nas crônicas de Victor Cunha são mais vinculadas ao passado ou mais ao presente (no caso, o contexto em que as crônicas foram escritas)? Que Três Corações predominam nos textos, a vivida ou a evocada (idealizada e imaginada) pela memória?

Além desse objetivo principal, também examinaremos, como objetivo secundário, a relação entre o "documentário" – como compreendido e praticado por Cunha nos livros *Três Corações... um pouco de sua história* (2012) e *Saudades...* (1998) – e a crônica (praticada no volume analisado). Como hipóteses, postulamos as seguintes possibilidades, a serem averiguadas: 1) Seria o documentário um registro da história oficial de Três Corações, ao passo que a crônica seria a narrativa da memória e da vida miúda, cotidiana? 2) Estaria o documentário relacionado à memória coletiva e a crônica à memória individual? 3) O exercício do documentário (isto é, do reunir registros sobre o passado) alimenta a prática da crônica?

[3] Excetuando a dissertação *Memória e identidade nas tradições musicais tricordianas*, de autoria de Lisa Paula Andrade, em que são analisadas algumas canções de Cunha, não foram localizados outros trabalhos sobre esse autor.

No que concerne ao *corpus* a ser trabalhado, serão abordadas as 26 crônicas reunidas no livro *Crônicas de Victor Cunha*. Cabe mencionar que este é um título atribuído, uma vez que, segundo informação repassada pelo escritor e jornalista tricordiano Valério Neder, amigo de Victor Cunha, o livro estava a ser preparado para publicação quando Cunha faleceu. Portanto, este trabalho será feito com material de uma obra em preparação, portanto, inédita – ao menos em partes, uma vez que os textos reunidos pelo autor foram publicados no *Jornal Três*, de Três Corações.

Crônicas de Victor Cunha é composto por 28 crônicas, sendo duas repetidas, totalizando 26 textos, todas originalmente publicadas no *Jornal Três*, de Três Corações. Essas crônicas foram publicadas entre 2000 e 2002, sendo a maior parte dos meses de janeiro e fevereiro de 2001. Das 26 crônicas, não foi possível precisar a data de seis textos. Fato importante a ser mencionado consiste na consideração de Jorge de Sá, que nos lembra de que a crônica, quando "publicada em livro, [...] [faz-se necessário] observar o novo contexto e suas prováveis significações novas" (SÁ, 1986, p. 83). Ainda de acordo com Sá, na passagem do jornal ao livro, a crônica é inserida em um novo contexto, colocada em arranjos temáticos ou cronológicos que buscam valorizar seu conteúdo.

As crônicas reunidas no livro tratam do cotidiano de Victor Cunha, mas também, do dia-a-dia da cidade de Três Corações. O autor relata fatos e histórias locais, como a vida política, as diversões que a cidade oferecia (serestas, carnaval, teatro, cinema, rádio), a relação da cidade com o exército, além de tratar, também, das "coisas que incomodam" (título de uma crônica sobre problemas enfrentados pela população devido à ineficácia do poder público).

Até o momento, pudemos observar, nas crônicas de Victor Cunha, que o autor busca resgatar a memória do cotidiano de Três Corações por meio de sua percepção do passado e do presente da cidade. Essa visão saudosista, mencionada anteriormente, está presente na grande maioria dos textos, expressa um sentimento de perda, fruto das "consequências do progresso",[4] da urbanização da cidade e da consequente modernização dos costumes. Tais assuntos nos permitem tipificar Victor Cunha como praticante das crônicas de cotidiano, de costumes e histórica/memorialística.

[4] Expressão utilizada na crônica "Um triste 'slogan'", na qual Cunha relata o motivo de Três Corações ser chamada de "Três Corações, a cidade do já teve", em referência a atrações culturais e locais, considerados referenciais para os tricordianos, que deixaram de existir.

ISSN: 2594-6536

Caminhos metodológicos

A pesquisa se realiza em três frentes de trabalho: pesquisa bibliográfica (leitura, fichamento e discussão dos textos de Victor Cunha e da bibliografia de fundamentação teórica), trabalho de campo (catalogação e transcrição dos textos pertencentes ao acervo pessoal de Victor Cunha) e análise das crônicas constantes no volume *Crônicas* e comparação com as versões publicadas no *Jornal Três*, de Três Corações.

Até o momento, foram feitas as seguintes etapas: pesquisa por dissertações defendidas na UninCor sobre Victor Cunha, de referências teóricas sobre crônicas e acerca da memória cultural de Três Corações.

Foram feitas visitas à Casa de Cultura Godofredo Rangel, para levantamento de informações sobre o que há de textos e fotografias no acervo de Victor Cunha. Ainda na Casa da Cultura, será feito levantamento em encadernações contendo as crônicas publicadas no *Jornal Três*, de Três Corações, a fim de averiguar se há diferença entre o texto publicado no jornal e o texto veiculado no livro, conforme lembra Jorge de Sá, citado anteriormente.

Recentemente, tivemos acesso a um Dvd, repassado por Luiz Antonio Maia (conhecido como "Cientista" em Três Corações), editor do *Jornal Três*, que era amigo de Cunha. Nesse Dvd, consta, além dos dois livros publicados por Cunha, um livro inédito sobre o Atlético de Três Corações e uma pasta intitulada "Colcha de retalhos". Nesta, há um total de 112 crônicas publicadas por Cunha no *Jornal Três*. Dessas, 20 constam no volume entregue pela filha de Cunha para nós. Ao examinar os textos da pasta "Colcha de retalhos", nota-se, nos textos, algo como uma nostalgia do autor, que demonstra o desejo de voltar ao passado, a uma Três Corações que se perdeu. Cunha fazia parte de um grupo de intelectuais tricordianos composto por memorialistas e cronistas, como Benefredo de Sousa, Darcy Brasil e Valério Neder. Tal como seus companheiros, Cunha se empenha em resgatar a Três Corações do passado, de modo a apresentá-la à atual geração de tricordianos. Mas esse gesto sempre vem acompanhado a uma crítica a símbolos da modernização, como a TV, o computador e a internet.

Para fundamentar e precisar o conceito de crônica como "registro do circunstancial" (SÁ, 1986, p. 6). a partir do qual dialogaremos com os textos de Victor Cunha, serão mobilizadas as reflexões acerca da crônica feitas por Jorge de Sá (1986), Antonio Candido (1992) Flora Bender e Ilka Laurito (1993) Pesavento (2004a) e Talita Tristão (2013). No que

diz respeito à caracterização do conceito de literatura, utilizaremos as reflexões de Regina Zilberman (1999) e de Leyla Perrone-Moisés (1990). Além desses, e a fim de adensar nossa reflexão sobre a crônica cunhiana, serão utilizadas, para a análise da estrutura das crônicas os estudos de Ligia Chiappini Leite (1987) e de Norman Friedmann (2002), acerca do foco narrativo, para analisar a construção de Victor Cunha como narrador-protagonista / narrador-repórter que relata e reflete acerca de seu próprio cotidiano.

Também serão pesquisados os Anais do Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura, em busca de textos que tratem dos seguintes temas: memória e identidade cultural tricordiana, crônicas e cronistas tricordianos (com ênfase em Victor Cunha e Valério Neder). No caso do último, buscamos coletar possíveis referências a Victor Cunha, bem como reunir informações que auxiliem a estabelecer comparações entre aspectos dos textos de Neder e Cunha, uma vez que ambos eram amigos, partilhavam o interesse pela crônica e publicaram na imprensa de Três Corações.

No que diz respeito ao tratamento dos conceitos de história e de memória, bem como das relações entre memória individual e coletiva, serão utilizados os trabalhos dos historiadores Jacques Le Goff e Sandra Jatahy Pesavento. Para Pesavento, a história consiste em uma "escrita sobre o passado (PESAVENTO, 2004b, p. 16). Já a memória, para Jacques Le Goff, "não é a história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um móvel elementar de elaboração histórica" (LE GOFF, 2003, p. 49). Da relação entre história e memória, operam-se construções, como a crônica, uma vez que "passado, história e memória são formas de lançar pontes entre passado, presente e futuro" (PESAVENTO, 2004b, p. 63).

"O presente": leitura de uma metacrônica de Victor Cunha

Retornando aos 26 textos do livro, destacamos a crônica "O presente", na qual o autor apresenta um relato das impressões despertadas pela leitura de um livro. "O presente" relata o dia em que Cunha ganhou de seu amigo Valério Neder um livro, *Movimentos Essenciais*, de autoria do "grande" Luis Marcus Matos Pereira (como Victor Cunha o define na crônica). Vejamos a apreciação de Cunha (CUNHA, s.d., n.p.) sobre o livro:

> Que trabalho magnífico, da capa a contra capa [...] pude ler textos maravilhosos e ver fotos que encantam e emocionam qualquer pessoa!

> *O* prefácio [...] **enche a gente de inveja** (*a gente que se mete a escreve* [sic] *crônicas*), pois **demonstrou conhecimento profundo de literatura, o que nunca aconteceu comigo** (só lia Gibi e livrinho de faroeste); vai **redigir bem** assim lá na Conchinchina! (CUNHA, s.d., n.p., **grifos nossos**).

Ao comentar suas impressões de leitura do livro *Movimentos Essenciais*, podemos observar que Victor Cunha diferencia sua prática da escrita (a crônica) do que lê no livro. Chamam atenção dois momentos: quando ele fala sobre o prefácio do livro, um texto que demonstra "conhecimento profundo de literatura, o que nunca aconteceu comigo (só lia Gibi e livrinho de faroeste)"; e quando elogia a autora do prefácio por "redigir bem".

Isso pode ser observado em trecho no qual ao elogiar o prefácio do livro, feito por Alitta Guimarães Costa Reis Ribeiro da Silva, ele diferencia a linguagem que emprega da utilizada por Alitta – que ele chama de literatura –, colocando-se como cronista. Vejamos trecho do prefácio, citado por Cunha para, a seguir, observarmos a reflexão feita pelo autor:

> **As palavras são como a pintura**, uma imitação da realidade, **dizia Crátilo, mestre de Platão**. "As **palavras pesadas abafa a idéia leve**..." **disse Olavo Bilac, no poema "Inania Verba"**. (SILVA. 2000, p.5. Prefácio do livro: *Movimentos Essenciais***, grifos nossos**)

Nos dois trechos acima, vemos que Alitta Silva cita dois autores da tradição ocidental: Platão e Olavo Bilac. Para Victor Cunha, citar autores como esses é uma demonstração de "conhecimento profundo de literatura", que ele declara não ter, pois "(só lia Gibi e livrinhos de faroeste)". Ou seja, para Cunha, o conhecimento de literatura está relacionado ao que Leyla Perrone-Moisés chamada de intertextualidade. Para a autora, a intertextualidade se relaciona ao

> **modo ocorre essa produção do novo texto** [...] os processos de rapto, **absorção e integração de elemento alheios na criação da nova obra** [...]. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94, **grifos nossos**).

Dois parágrafos após o trecho citado, Cunha expõe uma reflexão na qual diferencia o cronista do escritor, identificando-se novamente como cronista:

> [...] debaixo do chuveiro, fiquei pensando: **'graças a Deus eu não sou escritor, apenas um simples cronista e saudosista**, senão teria que pendurar as chuteiras!'; mesmo assim, resolvi escrever este artigo. Peço desculpas pela **liberdade de empregar expressões populares para me referir a uma obra tão importante**, porém, elas saíram do fundo do meu coração. (CUNHA, s.d., n.p., **grifos nossos**).

Ao relacionarmos este trecho ao anterior, é possível observar que Victor Cunha apresenta um conceito de literatura como "redigir bem", ideia contrária à de sua prática como cronista – que consiste em "empregar expressões populares" para elaborar um texto "simples". Escrever literatura só é possível a partir de um "conhecimento profundo de literatura", que ele declara não ter, pois "só lia Gibi e livrinhos de faroeste"**.**

A título de conclusão provisória, entendemos que a diferenciação feita por Cunha entra em contradição com a crítica e a teoria literária, pois conforme lemos em Jorge de Sá, "a crônica também é literatura" (SÁ, 1986, p. 10). Parece que, para Cunha, a diferença entre crônica e literatura reside mais no modo de escrita (o primeiro é simples, o segundo, complexo) do que entre o relato de fatos reais e a recriação deste pelo cronista/escritor.

REFERÊNCIAS

BENDER, Flora; LAURITO, Ilka. *Crônica*: história, teoria e prática. São Paulo: Scipione, 1993.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA. Setor de Filologia (Org.). *A Crônica:* o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

CANDIDO, Antonio. Comentário e interpretação literária. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Ed. Humanitas, 2004. p. 27-36.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos (1750-1880). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.p. 25.

COSTA, Sérgio Roberto. Crônica (verbete). *Dicionário de gêneros textuais.* 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 78-82.

COSTA, Sérgio Roberto. Documentário (verbete). *Dicionário de gêneros textuais.* 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 94.

CUNHA, Victor. *Crônicas de Victor Cunha* [Três Corações: s.n., s.d..]

CUNHA, Victor. *Saudades...*: um pedaço da história de Três Corações nas palavras de Vitor Cunha – 1929-1999. [Três Corações: Gráfica Véritas, 1998.]

CUNHA, Victor. *Três Corações... um pouco de sua história.* [Três Corações: Editorun, 2012]

HOUAISS. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Objetiva, 2009. 1 Cd-Rom.

LAJOLLO, Marisa. Números e letras no mundo dos livros. FAILLA, Zoara (Org.). *Retratos da leitura no Brasil* 4. Rio de Janeiro: Sextante, 2016. p. 113-126.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: _____. *História e memória.* Tradução: Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. - 5ª ed. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003. p.525-541.

LEME, Rejany Carvalho. Acervos Tricordianos: Pesquisa de campo. Disponível em: <http://www.unincor.br/images/arquivos_mestrado/acervos_tricordianos/rejany_carvalho_lemes.pdf>. Acesso em 10 de ago. 2018.

MELO, Carina A. D. *Fragmentos da cidade*: história e memória em Três Corações por três corações**.** 81 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Mestrado em Letras**.** Universidade Vale do Rio Verde – UninCor**.** Três Corações, 2008. Disponível em: <http://www.unincor.br/images/arquivos_mestrado/dissertacoes/dissertacao_carina.pdf>. Acesso em 10 de ago. 2018.

OLIVEIRA, Lisa. P.A.V. *Memória e identidade nas tradições musicais tricordianas*. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Mestrado em Letras**.** Universidade Vale do Rio Verde – UninCor**.** Três Corações, 2006.

OUTHWAITE, William & BOTTOMORE, Tom (Ed.). Intelectual (verbete). *Dicionário do pensamento social do século XX*. Tradução de Eduardo Francisco Alves, Álvaro Cabral. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. P. 386-387.

PEREIRA, Aline de Souza. Acervos Tricordianos: Marcos Teóricos. Disponível em: <http://www.unincor.br/images/arquivos_mestrado/acervos_tricordianos/marcosteoricos_aline_de_souza_pereira.pdf>. Acesso em 10 de ago. 2018.

PEREIRA, Aline de Souza. A modernização de Três Corações sob o olhar de Darcy Brasil. Disponível em: < http://www.unincor.br/images/arquivos_mestrado/acervos_tricordianos/mordernizacao_aline_de_souza_pereira.pdf>. Acesso em 18 de set. 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto, Antropofagia. In: _____. *Flores da escrivaninha*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 90-99.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Crônica: fronteiras da narrativa histórica. *História Unisinos*. v. 8, n. 10, p. 61-80, jul/dez. 2004a.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 2. ed 2 reimp. –Belo Horizonte: Autêntica, 2004b.

RIBEIRO, Viviane Francisca. *O desencantamento do mundo nas narrativas orais do Sul de Minas.* 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Mestrado em Letras**.** Universidade Vale do Rio Verde – UninCor**.** Três Corações, 2006. Disponível em: <http://www.unincor.br/images/arquivos_mestrado/dissertacoes/viviane_francisca_ribeiro.pdf>. Acesso em 10 de ago. 2018.

SÁ, Jorge de. *A Crônica***.** São Paulo: Ática, 1986. (Série princípios)

SILVA, Marcelino Rodrigues da. A descoberta do local. Disponível em: <http://www.unincor.br/images/arquivos_mestrado/acervos_tricordianos/marcelino_rodrigues_da_silva.pdf>. Acesso em 10 de ago. 2018.

SILVA, Marcelino Rodrigues da. As lembranças de um lugar: memórias e identidades locais e regionais. Disponível em: <http://www.unincor.br/images/arquivos_mestrado/acervos_tricordianos/lembrancas_marcelino_rodrigues_da_silva.pdf>. Acesso em 10 de ago. 2018.

TRISTÃO, Talita Carlos. Acervos Tricordiano: visão geral. Disponível em: <http://www.unincor.br/images/arquivos_mestrado/acervos_tricordianos/talita_carlos_tristao.pdf>. Acesso em 10 de ago. 2018.

TRISTÃO, Talita Carlos. Nada Ficou no Lugar: as concepções do tempo em Valério Neder. Disponível em: <http://www.unincor.br/images/arquivos_mestrado/acervos_tricordianos/nada_ficou_talita_carlos_tristao.pdf>. Acesso em 10 de ago. 2018.

TRISTÃO, Talita Carlos. As crônicas de Fernando Sabino: poesia de observação. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Mestrado em Letras**.** Universidade Vale do Rio Verde – UninCor**.** Três Corações, 2013. Disponível em: <http://www.unincor.br/images/arquivos_mestrado/dissertacoes/talita_carlos_tristao.pdf>. Acesso em 10 de dez. 2018.

TRISTÃO, Talita Carlos. Valério Neder e o passado tricordiano. Disponível em: <http://www.unincor.br/images/arquivos_mestrado/acervos_tricordianos/valerio_neder_talita_carlos_tristao.pdf>. Acesso em 10 de ago. 2018.

VICTOR Cunha deixa a Rádio Tropical. *Jornal Três*. 14 de Maio de 2002.

ZILBERMAN, Regina. Leitura literária e outras leituras. In: BATISTA, Antônio Augusto. (org). *Leituras-práticas, impressos, letramentos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 71-87.

A NECESSIDADE DE COMUNIDADE E O PAGANISMO COMO SOLUÇÃO: UMA ANÁLISE DA PEÇA *DANCING AT LUGHNASA* DE BRIAN FRIEL

Maria Isabel Rios de Carvalho Viana (CEFET-MG)

RESUMO: Em uma entrevista concedida ao *New York Times* antes de *Dancing at Lughnasa* estrear na Broadway, Brian Friel disse que sua peça era sobre a "necessidade de paganismo". Ao enfatizar uma memória do corpo, Friel apresenta uma concepção de memória em movimento, performática, que se assemelha mais à maneira como os povos primitivos e pagãos armazenavam e transmitiam seus conhecimentos. Na fala dos personagens é possível notar que o que se relaciona ao corpo e ao prazer está sempre associado ao paganismo, e este, por sua vez, está sempre relacionado a experiências comunitárias. O Festival de Lughnasa e os festivais africanos descritos na peça envolvem rituais que comprometem todos os membros da comunidade. Neste sentido, este trabalho tem como objetivo fazer uma análise da peça com vistas a perceber uma necessidade de comunidade vislumbrada por Friel em uma Irlanda dividida e marcada pela violência e por conflitos religiosos.

Palavras-chaves: Comunidade. Memória. *Dancing at Lughnasa*.

1. Introdução

Dentro do projeto de se tornar uma nação livre do domínio colonial Britânico, a Irlanda foi imaginada pelo Teatro Literário Irlandês do século XIX como uma comunidade homogênea na qual seus membros teriam em comum a língua, a religião, o território e uma *irlandesidade* da qual deveriam se orgulhar. Essa ideia de comunidade e de nação foi em diversas peças representada no palco do teatro irlandês como a casa com todos os sentimentos de proteção e aconchego que esse espaço desperta.

O dramaturgo irlandês Brian Friel faz memória ao retomar esse espaço de representação da comunidade imaginada pelo Teatro literário irlandês em sua peça *Dancing at Lughnasa*. A peça foi apresentada pela primeira vez 1990 no Teatro Abbey em Dublin, considerado o Teatro Nacional da Irlanda. Contendo traços autobiográficos, *Dancing at Lughnasa* é uma peça de memória em que o narrador Michael retoma o Festival de Lughnasa de 1936 e traz indícios da sobrevivência do paganismo em uma Irlanda controlada pela Igreja

católica. Na peça, Michael conta a história do desmantelamento de sua família, formada por suas quatro tias (Kate, Maggie, Rose, Agnes) e sua mãe Chris. A dissolução dessa pequena comunidade familiar é provocada pelas transformações em Ballybeg, uma comunidade rural atingida pela chegada da tecnologia e da modernização. Irrealizável, mas necessária, a busca pelo sentido de comunidade é recorrente nas peças de Friel. Neste sentido, este trabalho tem como objetivo fazer uma análise da peça *Dancing at Lughnasa* com vistas a perceber uma necessidade de comunidade vislumbrada pelo dramaturgo em uma Irlanda dividida e marcada pela violência e por conflitos religiosos.

2. Sobre o conceito de comunidade

O conceito de comunidade foi bastante difundido no momento de formação dos Estados-Nação. Na introdução de seu livro intitulado *Nação e Consciência Nacional*, Anderson propõe a seguinte definição para nação: "a nação é uma comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana." (ANDERSON, 1989, p.14) Segundo Anderson, ela é imaginada porque muitos de seus membros nunca se conhecerão ou encontrarão, é limitada porque possui fronteiras e soberana, na medida em que o conceito nasceu na época do Iluminismo e da Revolução. Dessa forma, toda nação sonha em ser livre. Finalmente, conforme Anderson,

> a nação é imaginada como comunidade, porque, sem considerar a desigualdade e a exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação sempre é concebida como um companheirismo profundo e horizontal. É essa fraternidade que faz com que milhões de pessoas não só matem, mas morram voluntariamente por imaginações tão limitadas. (ANDERSON, 1989, p.16)

Dentro dessa concepção de comunidade defensiva pautada na coesão, na igualdade e na segurança do grupo, expulsando o diferente, rejeitando o que é estrangeiro, a violência é justificada. Para Espósito (2012), essa forma de se conceber a nação seria a negação da comunidade e estaria mais ligada a um conceito de "*Imunitas",* ou seja, uma forma de se proteger e evitar o contato com o outro que ameaça sua identidade. Essa é a atitude de uma

Irlanda diante das diferenças internas que encontrou após a independência política do país. O Tratado Anglo-Irlandês de 1921 dividiu o país em dois, com vinte e seis condados livres e seis condados ainda pertencentes ao Reino Unido, deixando as diferenças bastante evidentes. A partição do país acabou gerando conflitos entre dois grupos na Irlanda do Norte, a minoria católica, que se identificava com a Irlanda independente e a maioria protestante, que se identificava com a Inglaterra, dando início aos "Problemas" nessa região. De um lado, tem-se as tropas britânicas contra os católicos, do outro os ataques terroristas do IRA contra os protestantes. Esses dois grupos divergentes se organizam em torno de um elemento identitário religioso e se utilizam da violência para eliminar as diferenças e as contradições com um discurso de igualdade e de luta de interesses gerais, mas que no fundo se resumem a práticas autoritárias e de exclusão das manifestações do coletivo. Jean Luc-Nancy, no prefácio do livro de Esposito cita o exemplo irlandês como uma falha e uma distorção do conceito de comunidade e chama atenção para a necessidade de repensá-lo. Segundo Nancy, o caso da Irlanda

> revela que fomos incapazes de desmantelar ou desencorajar recursos para as essências comunitárias e que as exacerbamos ainda mais: as intensidades comunitárias que tinham seus regimes e suas distinções foram conduzidas por nós à incandescência pelo efeito da indistinção em um processo mundial onde a homogeneização infinita parece levar consigo toda a convivência definitiva. Isso significa que ainda não conseguimos entender ou inventar uma constituição e uma articulação do ser-em-comum, decididamente distintas. (NANCY apud ESPOSITO, 2012, p.12)

Dentro desse propósito de redefinir a comunidade é que Esposito se propõe a buscar na origem da própria palavra, ou seja, na etimologia do termo latino *communitas*, o ponto de partida para uma noção distinta das esboçadas até então. Segundo Esposito (2012), o sentido de "*comunis"* está relacionado à oposição ao que é próprio e diz respeito ao público e ao coletivo em oposição ao privado e particular. Esposito assinala também uma acepção primitiva desse termo que significava não apenas "vulgar" e "popular", mas também

“impuro”. Logo, a comunidade não se propõe homogênea. A esse significado se agrega o do termo *múnus*, cujo significado tem a ver com “dom”, “dever”, “obrigação”. De acordo com o filósofo, “o *munus* é a obrigação que se contraiu com o outro, e requer uma desobrigação adequada. A gratidão que requer uma nova doação” (ESPOSITO, 2012, p.28). A partir desses termos, o que caracteriza a comunidade,

> não é uma propriedade ou pertencimento. Não é uma posse, mas, pelo contrário, uma dívida, um presente, um dom a dar. E é, portanto, o que determinará, o que está prestes a se tornar, o que praticamente já é uma falta. Um "dever" une os sujeitos da comunidade (...) não é o próprio, mas o impróprio - ou mais drasticamente, o outro - que caracteriza o comum. Um esvaziamento parcial ou integral da propriedade em seu contrário. Uma desapropriação que investe e descentraliza o sujeito proprietário e o obriga a sair de si mesmo. A alterar-se. (ESPOSITO, 2012, p.30-31)

Dessa forma, a comunidade se define pelo nada em comum, pela falta e não pela adição e pela transformação do sujeito a partir do ser-com. A experiência em comunidade exige o sacrifício de si mesmo, pressupõe obrigações mútuas. Seria um constante doar-se e um sair de si mesmo para ir ao encontro do outro. Em *Comunidad, Inmunidad y biopolítica*, Esposito (2009) assinala a necessidade de comunidade, embora seja irrealizável. Segundo o autor, “A comunidade é necessária porque é o próprio lugar - ou melhor, o pressuposto transcendental - da nossa existência, dado que sempre existimos em comum” (ESPOSITO, 2009, p.26) A comunidade é necessária, pois o ser humano é um ser que se relaciona. Nunca é completo ou autossuficiente, pois sempre lhe falta algo. Essa falta está na origem e lá se encontra a comunidade que não se realiza, pois “a única maneira de realizar a comunidade seria superar os interesses, as diferenças particulares, mas os interesses e as diferenças são de fato insuperáveis porque constituem a nossa natureza” (ESPOSITO, 2009, p.34). Assim sendo, a comunidade não pode se fechar em um conceito, deve ser sempre um propósito, uma meta.

3. A comunidade em *Dancing at Lughnasa*

O sociólogo Zygmunt Bauman (2003), em introdução ao seu livro *Comunidade*, chama atenção para as sensações que esse termo guarda. De acordo com ele, a palavra comunidade sugere sempre algo bom. A comunidade, assim como a casa, é um lugar cálido, confortável e aconchegante. É onde nos sentimos protegidos e amparados, pois, "numa comunidade, todos nos entendemos bem, podemos confiar no que ouvimos, estamos seguros a maior parte do tempo e raramente ficamos desconcertados ou somos surpreendidos. Nunca somos estranhos entre nós. (BAUMAN, 2003, p.8) Essa seria a comunidade dos sonhos, que é geralmente imaginada pelo discurso de uma cultura nacional e retomada em *Dancing at Lughnasa*. A casa é o lugar seguro e acolhedor para onde Rose deve se dirigir quando afirma que não está se sentindo bem. É também o lugar de onde Rose e Agnes nunca deveriam ter saído mediante o destino trágico que tiveram ao emigrarem. O tom nostálgico que permeia o discurso de Michael gira em torno da perda de um sentimento de comunidade ocasionada por diversos fatores: o seu próprio individualismo e atitude de escapar, deixando as tias e a mãe; as guerras, que acabam separando as pessoas, como aconteceu com Gerry, seu pai, e Chris, sua mãe; a pobreza, a fome e o desemprego, que levaram Agnes e Rose a emigrarem em busca de melhores condições; a industrialização e a chegada da tecnologia, que acabam isolando os sujeitos.

Bauman (2001), em seu livro *Modernidade Líquida*, chama a atenção para a fluidez das relações com a chegada da modernidade e o impacto sobre as comunidades. Segundo o sociólogo, "a casa familiar, outrora envolta seguramente por uma densa rede de hábitos rotinizados e expectativas costumeiras, teve as proteções desmanteladas e está inteiramente à mercê das marés que açoitam o resto da vida. (BAUMAN, 2001, p.214)

A comunidade familiar a que Michael pertencia é atingida e desmantelada, o que o faz recordá-la e narrá-la de maneira idealizada e nostálgica, porém, o passado apresentado pelos corpos dos atores no palco traz uma leitura mais crítica sobre a sua forma de atuação, encenando a contradição entre a segurança e a liberdade que implica o viver em comunidade. Bauman levanta essa questão:

> Não ter comunidade significa não ter proteção; alcançar a comunidade, se isto ocorrer, poderá em breve significar perder a

> liberdade. A segurança e a liberdade são dois valores igualmente preciosos e desejados que podem ser bem ou mal equilibrados, mas nunca inteiramente ajustados e sem atrito. (...) O problema é que a receita a partir da qual as "comunidades realmente existentes" foram feitas torna a contradição entre segurança e liberdade mais visível e difícil de consertar. (BAUMAN, 2003, p.10).

Estar em segurança implica perder a liberdade. Por outro lado, conseguir a liberdade implica sentir-se desprotegido e desamparado. Em *Dancing at Lughnasa*, Friel aborda a dicotomia entre permanecer seguro na comunidade, desejo de Kate ao tentar manter todos de sua família sob seu controle e proteção, e ser livre fora dela, o que almeja as irmãs e o próprio Michael ao tentarem escapar dos laços de dependência, vigilância e imposição dessa comunidade familiar que limita e impede a liberdade. Dessa forma, a comunidade realmente existente nunca será a comunidade com os prazeres que imaginamos. A comunidade real é formada pelo dissenso, o que não nos faz, contudo, desistir dela. É no sentido de recuperá-la que Michael narra suas memórias. É com a necessidade de encontrá-la e defini-la que Friel escreve suas peças.

Em uma entrevista concedida ao New York Times antes de *Dancing at Lughnasa* estrear na Broadway, Brian Friel disse que sua peça era sobre a "necessidade de paganismo"(*apud* DELANEY, 2000). Na peça, é interessante notar que o paganismo está sempre relacionado a uma experiência comunitária em que os corpos interagem. Os grandes festivais sempre comprometem todos os membros da comunidade. As danças e os rituais pagãos descritos por Padre Jack se transformam em cerimônias seculares nas quais a diversidade se reúne para celebrar. Essas celebrações caracterizam-se pela harmonia, comunhão e alegria. São momentos em que a segurança de se estar em comunidade, parece conseguir caminhar com a liberdade.

> Jack: Bem, eles começam muito formalmente, muito solenemente com o ritual de sacrifício de uma galinha, uma cabra ou um bezerro na margem do rio. E depois, quando a ação de graças acaba, a dança continua. E o interessante da coisa é que ela cresce naturalmente em

> uma celebração secular; de modo que quase imperceptivelmente a cerimônia religiosa acaba e a celebração da comunidade se inicia. E essa parte da cerimônia é um verdadeiro espetáculo. Nós acendemos fogos na periferia do círculo; e pintamos nossos rostos com pós coloridos; e cantamos canções locais; e tomamos vinho. E então nós dançamos - e dançamos - e dançamos - crianças, homens, mulheres, a maioria deles leprosos, muitos deles com membros deformados, faltando membros - dançando, acredite ou não, durante dias! É a visão mais maravilhosa que você já viu! (FRIEL, 1999, p.74)[1]

Nesse excerto, Padre Jack descreve com entusiasmo a celebração religiosa do Festival em honra à deusa Obi que acaba culminando em uma celebração de todos. Nesta celebração, pessoas diferentes, homens, mulheres, crianças, até mesmo os leprosos se reúnem para dançar. Na peça, Friel retoma a figura dos leprosos, bastante citada na Bíblia. Para o judaísmo, a lepra era uma doença terrível e sem cura, associada ao pecado e à impureza e todo aquele que tocasse um leproso estaria também impuro. Esse corpo leproso que antigamente foi um fator de exclusão, na peça é retratado com toda sua fragilidade, deformado, mas, por outro lado, trata-se de um corpo extraído do controle e que alcança a sua potência na dança e na sua inserção na comunidade. Apesar da perda e da falta, pois muitos não possuem seus membros, o coletivo é vivido e celebrado com alegria. Em contrapartida a uma religião que exclui, o "paganismo" ao qual o Padre Jack se torna um adepto, é tido como o lugar da inclusão e do respeito às diferenças que são capazes de se unir em torno do que possuem de comum. Essa maneira de viver a coletividade no "paganismo", na qual as diferenças podem se expressar livremente, assemelha-se ao conceito de "multidão" criado por Michael Hardt e Antonio Negri. Diferenciando o conceito de "povo" e "multidão", Hardt e Negri afirmam que "O povo é uno. A população, naturalmente, é composta de numerosos indivíduos e classes

[1] Jack: Well, they begin very formally, very solemnly with the ritual sacrifice of a fowl or a goat or a calf down at the bank of the river. (…) And then, when the thanksgiving is over, the dance continues. And the interesting thing is that it grows naturally into a secular celebration; so that almost imperceptively the religious ceremony ends and the community celebration takes over. And that part of the ceremony is a real spectacle. We light fires down the periphery of the circle; and we paint our faces with coloured powders; and we sing local songs; and we drink palm wine. And then we dance _and dance_ and dance_ children, men, women, most of them lepers, many of them with misshapen limbs, with missing limbs_ dancing, believe it or not, for days on end! It´s the most wonderful sight you have ever seen!

diferentes, mas o povo sintetiza ou reduz essas diferenças a uma identidade. A multidão, em contraste, não é unificada, mantendo-se plural e múltipla." (HARDT&NEGRI, 2005, p.139) Ao traçar o conceito de "multidão", Negri retoma Spinoza com a temática do corpo. Em um artigo intitulado, "Para uma definição ontológica da multidão", Negri declara ser o corpo a primeira matéria para o processo de constituição da multidão. Toda multidão é uma multidão de corpos que trabalham contra sua exploração e para a cooperação.

A questão do corpo sempre esteve ligada ao debate sobre a comunidade. Em uma época em que o corpo era considerado efêmero, foi comum se apoiar no conceito de comunidade como algo mais duradouro. As comunidades teriam vida mais longa que o indivíduo, portanto, buscava-se apoio e proteção na comunidade e no conceito de Estado-Nação, capaz de prover segurança, certeza e garantia. Com o aumento da mobilidade, a fluidez das relações, a incapacidade de se fixar em grupos de referência confiáveis, ou seja, o fim das certezas e garantias duradouras que a comunidade poderia proporcionar, a brevidade do corpo e de suas sensações é uma eternidade se comparada à efemeridade trazida pelas mudanças da modernidade . Conforme Bauman,

> O corpo e suas satisfações não se tornaram menos efêmeros desde o tempo em que Durkheim louvou as instituições sociais duradouras. O empecilho, no entanto, é que tudo o mais – e principalmente aquelas instituições sociais – se tornou ainda mais efêmero que o "corpo e suas satisfações". (BAUMAN, 2001, p. 228)

Em *Dancing at Lughnasa*, Friel traz um tipo de comunidade que se forma não imaginariamente, como a que tinha em mente os membros do Teatro Literário Irlandês, mas fisicamente, envolvendo a presença e interação entre os corpos. Trata-se de uma comunidade como acontecimento, mais momentânea e sensorial, na qual seus membros compartilham a diferença e o mesmo som, a mesma música, o mesmo sabor, a mesma alegria. A comunidade como acontecimento é uma experiência que esvazia o indivíduo e o liga incondicionalmente ao outro, levando-o à sua condição ontológica de ser-com.

Na peça, a comunidade imaginária de Ballybeg fracassa ao excluir as irmãs Mundy e levá-las à separação e, em alguns momentos, a brigas. Kate é porta-voz dessa "comunidade"

repressora que as impede de participar da verdadeira comunidade nas festividades de Lughnasa. Os momentos em que a comunidade se realiza e se apresenta como potência acontecem no silêncio, escapando à linguagem verbal, e estão associados às experiências que fazem lembrar o paganismo, como o almoço no jardim, em que todos compartilham a comida e de certa forma fazem seu Lughnasa, e a dança na cozinha, acontecimento que também pode ser entendido como uma metáfora da experiência de comunidade e da beleza de se estar junto. O rádio, tecnologia que normalmente é responsável por destruir a comunidade, deixando as pessoas isoladas em sua atividade de escutar, impedindo as conversas e a troca de experiências, nessa cena é o que possibilita a união das irmãs. A alegria da dança e a reação em cadeia que provoca, na qual, pouco a pouco, todas se reúnem para dançar, evoca uma comunidade capaz de manter a esperança mesmo com as rápidas mudanças e transformações da modernidade. É nesse momento que as irmãs se esvaziam de si, suas diferenças se resolvem e elas vão uma ao encontro das outras, vinculando-se num momento de êxtase. É nesse tempo e espaço do aqui e agora que as irmãs formam uma pequena comunidade que se faz necessária, uma pequena comunidade que resiste aos problemas, uma "comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.155).

Além de se referir à própria experiência e vivência da noção de comunidade na Irlanda, *Dancing at Lughnasa* é também metateatral, na medida em que essa maneira de se viver e experimentar a comunidade que dura o tempo de uma dança ou de uma celebração e está calcada na presença física e na comunhão não apenas visual e auditiva, mas sinestésica e sensorial, tem a ver também com o tipo de comunidade formada pelo teatro. Brian Friel, em uma entrevista a Morrison, quando este o pergunta como ele quer que sejam as reações a suas peças, deixa transparecer a forma como as mesmas unem as pessoas diferentes do público, transformando-as em uma comunidade.

> Você tem um grupo de pessoas sentadas em um público e elas não são mais pessoas pensando individualmente, uma vez que elas fazem parte de um público. Elas são um grupo de pessoas que age da mesma forma como uma multidão reage - reage emocionalmente e espontaneamente. Agora você pode mexer com este povo, deixando-

> os com raiva. Você pode torná-los empáticos. Você pode fazê-los rir, você pode fazê-los chorar. Você pode fazer todas essas coisas e essa reação emocional não dura muito tempo. Quero dizer que elas não vão sair correndo do teatro e derrubar um governo. Ou elas não vão sair correndo do teatro e construir casa para as pessoas que não têm. Mas há sempre a chance de que algumas pessoas irão reter uma determinada quantidade da reação espontânea que elas experimentaram no teatro e que elas vão pensar sobre isso quando elas estiverem lá fora. E talvez elas possam fazer alguma coisa. Mas este não é o objetivo final. O principal objetivo é mexer com elas, e você vai mexer com elas no teatro não através da mente, mas através do coração. (DELANEY, 2000, p.26-27.)[2]

A forma como Friel descreve a função do teatro e seu objetivo diz respeito à maneira como a arte dramática, através da presença dos corpos de atores e público possibilita a criação de uma ideia de comunidade no espaço físico do teatro. Primeiramente, o teatro possibilita o encontro entre as pessoas. Por mais diferentes que sejam, as pessoas no teatro compartilham a mesma peça e também a atenção e os sentimentos despertados pelo o que está sendo apresentado no palco. Elas riem juntas, choram juntas, aplaudem, reagem aos estímulos de maneira conjunta e sincronizada. O teatro se transforma em um ritual, uma cerimônia, a maneira de se estar em contato com o outro.

Dancing at Lughnasa, além de criar momentos de comunidade no palco, cria também uma comunidade entre os personagens e o público. Na peça, Friel mexe com o público e com seu coração através das danças apresentadas, das músicas, dos rituais reconfigurados e da história narrada por Michael. O narrador, ao narrar suas memórias, pressupõe alguém para

[2] You get a group of people sitting in an audience, and they aren´t individual thinking people any longer once they´re in an audience. They are a corporate group who act in the same way as a mob reacts – react emotionally and spontaneously. Now you can move this people by making them angry. You can make them sympathetic. You can make them laugh, you can make them cry. You can do all of this things and this emotional reaction doesn´t live very long, doesn´t last very long. I mean they will not storm out of a theatre and pull down a Government. Or they will not storm out of a theatre and build home for people that haven´t got houses. But there´s always the chance that a few people will retain a certain amount of the spontaneous reaction that they experienced with the theatre building and that they will think about this when they come outside. And perhaps they may do something. But this is not the end purpose. The main purpose is to move them, and you will move them, in a theatre anyhow not through their head but through their heart.

escutá-lo. No caso de *Dancing at Lughnasa*, o público ocupa este lugar de escuta. É a ele que Michael se dirige para compartilhar suas memórias. Esse público é convidado a formar com Michael e os outros personagens da peça, uma comunidade finita, provisória e transitória, que pretende durar apenas o tempo da peça, o que não a torna menos intensa. Bauman denomina essas comunidades de "comunidades explosivas". Elas se formam geralmente em espetáculos e que acabam por substituir a "causa comum" de uma modernidade antes apoiada na solidez e estabilidade das instituições sociais. Segundo Bauman,

> Sua natureza 'explosiva' combina bem com as identidades da era moderna líquida: de modo semelhante a tais identidades, as comunidades em questão tendem a ser voláteis, transitórias e voltadas ao 'aspecto único' ou ' propósito único'. Sua duração é curta, embora cheia de som e fúria. Extraem poder não de sua possível duração mas, paradoxalmente, de sua precariedade e de seu futuro incerto, da vigilância e investimento emocional que sua frágil existência demanda a gritos. (BAUMAN, 2001, p.248)

Ao apresentar no palco as memórias individuais de Michael, as memórias de outros personagens também são evocadas. Estas várias vozes ativam no público também suas próprias memórias. São as memórias da própria casa, das músicas, da chegada da tecnologia, dos tempos de criança, da Irlanda, da África, das guerras, do mundo, de uma comunidade fluida que ora se afasta, ora se aproxima do que é apresentado no palco.

Apesar de as comunidades tenderem ao fracasso, pela sua própria natureza de ser formada por indivíduos e também por todos os obstáculos que lhe são impostos pela modernidade, Friel ressalta em suas peças, a importância de se estar sempre em busca do comum, mesmo que isso só seja possível momentaneamente. Trazendo à tona o local com o rural, a cultura, as tradições e costumes irlandeses e tratando de temáticas universais como a busca por proteção e liberdade e as emoções e sentimentos expressos pelo corpo, *Dancing at Lughnasa* deixa em aberto a possibilidade de formação de uma comunidade que poderia ser alcançada através da arte.

Ao criar a Companhia Field Day em 1980, o católico, Brian Friel e o protestante, Stephen Rea, pretendiam unir, através do teatro, uma comunidade dividida. Enquanto o Teatro Abbey, que se dizia nacional, era sim nacionalista e apenas local, por sua atuação limitar-se a Dublin e à República da Irlanda, a Companhia Field Day não tinha a intenção de se prender a um lugar e viajou por toda a Irlanda, especialmente pelo Norte, onde estaria um público marginalizado e sem acesso ao teatro. Por sua abrangência, a Companhia Field Day é que realmente garantiu à Irlanda um teatro nacional e trouxe consigo uma possibilidade de unidade e formação de uma comunidade através da arte. A Companhia Field Day, tanto pela sua formação quanto pelas suas ideias, questiona a concepção de uma comunidade homogênea e propõe a vida em comum sem qualquer tipo de barreira. Friel defende uma noção de comunidade heterogênea e dinâmica, capaz de transcender e ultrapassar qualquer tipo de fronteira. Esse era o tipo de comunidade defendida pela Companhia Field Day e apresentada como uma possível solução para a crise irlandesa.

Depois de 10 anos viajando com a Companhia Field Day, dar *Dancing at Lughnasa* ao Abbey não significou o abandono das ideias e propósitos que o levaram a criá-la, mas é uma atitude que, ao contrário, reforça a ideia de impermanência que pretendia com a Companhia e a ausência de qualquer relação de pertencimento em sua atuação como dramaturgo.

Considerações finais

Em uma Irlanda dividida, em que a questão religiosa sempre foi a causa de vários conflitos, *Dancing at Lughnasa* apresenta vários sintomas de um paganismo sobrevivente capazes de unir os personagens em torno de uma experiência de comunidade que sabe acolher a diferença e lidar com ela. A "necessidade de paganismo" de que a peça se ocupa, lança luz sobre um passado obscuro, em que o catolicismo assumia uma posição especial no Estado e ditava as regras da sociedade Irlandesa e deixa expressa uma necessidade de comunidade mais aberta às singularidades múltiplas.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. L. Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade*: a busca por segurança no mundo atual. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

DELANEY, Paul (ed.). *Brian Friel in Conversation*. Michigan: University of Michigan Press, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

ESPOSITO, Roberto. La lei de la comunidad. In: _____. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Traducción de Alicia García Ruiz. Ed. Herder, 2009, p.25-44.

ESPOSITO, Roberto. Nada em comum. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2012, p. 21-49.

FRIEL, B. Dancing at Lughnasa. In: *Brian Friel: Plays 2*. London: Faber and Faber, 1999, p.1-108.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão:* guerra e democracia na era do império. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2005.

A PRINCESA E A COSTUREIRA: REFLEXÕES SOBRE A REPRESENTAÇÃO HOMOSSEXUAL NA LITERATURA INFANTOJUVENIL

Marine Melo (UninCor / FCTE)
Terezinha Richartz (UninCor)

RESUMO: O tema homossexualidade ainda é pouco trabalhado nos romances *infantojuvenis*. O discurso heterossexual predomina nos artefatos culturais. Por isso é necessário valorizar os romances com essa temática, já que é uma forma de inserir a discussão entre às crianças e adolescentes. A inserção da homossexualidade pode contribuir para diminuir o comportamento preconceituoso das crianças e adolescentes quanto à diversidade de gênero. Portanto, esta comunicação pretende analisar como a homossexualidade é trabalhada no romance *A Princesa e a Costureira* da autora Janaína Leslão. A análise aponta o rompimento da heterossexualidade compulsória trazendo a homossexualidade para as narrativas. Dessa forma, o homossexual passa a ser representado diante de uma sociedade que o categoriza como inaceitável. Além de apresentar orientação sexual fora do padrão, a princesa Cintia também é negra, reforçando desta forma a importância da obra como diferente da maioria das publicações para esta faixa etária.
Palavras-chaves: Discurso. Literatura infanto-juvenil. Homossexualidade. Raça/etnia. Classe social.

A discussão sobre a inclusão da temática homossexual nas narrativas infantis se faz cada vez mais presente nos discursos sociais e políticos, devido às mudanças sociais através de movimentos feministas e LGBTQ+ que reivindicam por representatividade, igualdade de direitos e de respeito. A homofobia e a homossexualidade são questões que envolvem construções sociais e sustentações culturais. Em algumas culturas não-ocidentais, por exemplo, a homossexualidade é aceita e estimulada aos meninos, assim que entram na puberdade. Já no Brasil, a cultura predominante elege um modelo heteronormativo, e, ao mesmo tempo, homofóbico, de um modo tão verídico, que pode incitar até mesmo assassinatos devido a intolerância de gênero (GIDDENS, 2004, p. 119). O homossexual faz parte de um discurso que o marginaliza socialmente e o aponta como aberração biológica. A

homossexualidade, até poucas décadas atrás, já foi considerada uma atividade criminal em quase todos os países do ocidente, e, apesar de muitas conquistas de direitos, ainda são pessoas segregadas da sociedade (GIDDENS, 2004, p. 120). Existem quatro tipos de classificação homossexuais. Segundo Plummer, em seu estudo sobre homossexualidade na cultura ocidental moderna, encontrou-se características denominadas como: homossexualidade casual, atividades situadas, homossexualidade personalizada e homossexualidade como um estilo de vida (GIDDENS, 2004, p. 121). A homossexualidade casual, caracteriza-se por um encontro homossexual passageiro. No que Plummer categorizou como atividade situadas, está relacionado a situações que geram atos homossexuais regularmente praticados, mas não definitivos para o resto da vida e só acontecem na ausência da possibilidade heterossexual, como em prisões, serviço militar e etc. Em homossexualidade personalizada, ele classifica que se caracteriza por pessoas que tem preferências homossexuais, mas convive em ambientes onde isso não é aceito, dessa forma, a homossexualidade é de maneira furtiva e escondida. E, por fim, a homossexualidade como estilo de vida, está relacionada a pessoas que se assumem homossexuais e reivindicam por seus direitos. A homossexualidade ainda trás paradigmas antigos associados a ela. Muitos paradigmas estão associados a estereótipos que supostamente apontam pessoas homossexuais e fragilizam a masculinidade socialmente construída e supervalorizada pela cultura heterossexista. Esses estereótipos são usados de forma a depreciar tudo que supostamente ameaça a masculinidade. É necessário que haja um esclarecimento a sociedade sobre a homossexualidade não estar limitada a profissões de cabelereiro, decoração de interiores, moda e artes. Os estereótipos não possibilitam a imagem realista dos homossexuais como pessoas comuns que realizam diversos tipos de ocupações (GIDDENS, 2004, p. 122). Na perspectiva de luta por direitos, Giddens afirma que:

> Os opostos ao casamento homossexual o condenam como frívolo ou como antinatural. Acreditam que legitimam uma orientação sexual e que o estado deveria se forçar a reprimir. Há grupos de pressão nos Estados Unidos dedicados a fazerem os homossexuais mudarem seus modos e se casarem com pessoas do sexo oposto. Alguns ainda veem a homossexualidade como perversão e são violentamente opostos a

> qualquer disposições que possam normatiza-la. (GIDDENS, 2004, p. 122).

Dessa forma, a partir do cenário político contemporâneo, a sociedade se mobiliza em torno de tabus que envolvem crenças homofóbicas convertidas em discursos de ódio que geram entraves no progresso da igualdade de gênero e suas especificidades. A discussão social começa a partir da expressão cultural heteronormativa, que elege a heterossexualidade como única opção aceitável e, automaticamente, exclui as demais expressões amorosas e as marginaliza diante da conduta de bons costumes e valores sociais. Diante dessa exclusão social, sustenta-se violências de gênero de diversas ordens, que envolvem, inclusive, assassinatos brutais por homofobia, elegendo o Brasil como o país onde mais gays, lésbicas, bissexuais e transexuais são assassinados por intolerância. Sabendo-se que, a homofobia e a heteronormatividade estão na estrutura cultural que sustenta a exclusão homossexual e a intolerância de gênero, é iminente que algumas possibilidades de inclusão devem ser consideradas. A literatura, por sua vez, representa o contexto social onde estamos inseridos e expressa elementos sociais de acordo com os valores morais e atuais de cada época (HUECK, 2016, p. 26). Tendo em vista a mudança da conduta social diante das expressões de gênero e suas necessidades de representação, é previsível que essa discussão seja considerada de grande relevância dentro de um discurso político, educacional e de segurança pública. Diante do cenário político, portanto, social de resistência, a igualdade de gênero, levantou a proposta de maior entrave do progresso, a descontrução cultural da intolerância de gênero no Brasil, conhecido como “mordaça dos professores”. O projeto citado se chama Escola sem Partido, que, se posiciona como uma oposição de direita ao que os parlamentares julgam ser influencias ideológicas que ameaçam os bons costumes sociais. Segundo a pesquisa de Miguel:

> O receio da discussão sobre os papéis de gênero cresceu com iniciativas para o combate à homofobia e ao sexismo nas escolas e foi encampado como bandeira prioritária pelos grupos religiosos conservadores. Ao fundi-lo à sua pauta original, o MESP transferiu a discussão para um terreno aparentemente “moral” (em contraposição a

> "político") e passou a enquadrá-la nos termos de uma disputa entre escolarização e autoridade da família sobre as crianças. (MIGUEL, 2016, p. 595-596).

Nesse caso, existe um problema político que não abrange uma perspectiva científica e racional, e, consequentemente, cede a um discurso moralista e emocional, no sentido de que a Escola sem Partido, se propõe apenas, aos caprichos ideológicos da política de direita, e, inclusive, atrapalha que as medidas educacionais propostas sejam legitimadas para que, dessa forma, possam ser sanados os desrespeitos e desigualdades em relação a mulheres, LGBTS e negros, que são minorias com alto índice de assassinatos por intolerância no Brasil. Levando em consideração a violência diante dessas classes, considera-se uma negligencia a postura que reivindica que esse assunto seja vetado nas escolas, movida por uma infundação científica e política e legitimada por uma conduta emocional, ideológica e de censura a liberdade de expressão e o direito de ser representado como ser humano. Nesse contexto, os parâmetros curriculares nacionais precisam ser legitimados para que, alguma providência seja tomada em direção a inclusão homossexual no discurso social. É necessário que haja um debate aberto sobre o tema, para que as crianças entendam que a sexualidade é um assunto que pode ser discutido. A homossexualidade, por sua vez, está presente nos discursos conservadores como algo antinatural. Segundo Britzman, os discursos das pessoas que se opõem a introdução da homossexualidade na literatura infantil, estão cheios de medo e ofuscados por tabus culturais, reproduzidos em discursos que defendem a família nuclear ou família tradicional brasileira. Mas a lógica desse temor se constitui a partir da heteronormatividade estabelecida na estrutura cultural, que supervaloriza e elege apenas como uma família normal aquela que se tem pai, mãe e filhos, excluindo automaticamente as outras diversas representações de família que, inclui principalmente, as que tem casais homossexuais. O problema aqui está na ordem da censura e orientação ideológica, que inclusive, combina muito com a proposta da Escola sem Partido, que é justamente colocar partido e censura nos conteúdos didáticos das crianças, fazendo com que, desse modo, os debates de gênero e a liberdade de expressão sejam proibidos. Muitos pais e pessoas resistentes a homossexualidade na literatura, afirmam que é desnecessário impor a homossexualidade para as pessoas, sobretudo, as crianças. Porém, esse discurso se faz bastante contraditório, pois, se a sociedade pressupõe heterossexualidade na

maioria das pessoas, devido a um modelo heteronormativo já infiltrado na cultura, e se, ainda, os contextos sociais estão resistentes a introduzir qualquer representatividade homossexual nas escolas, então, na verdade, o que estão querendo impor é a própria heterossexualidade, que, até então, é a única representatividade que tem seu espaço romantizadamente natural[1] e permitido nos mais diversos contextos sociais. O próximo argumento também se apoia em uma naturalização social a respeito da heterossexualidade, que, defende como teoria a anormalidade de relações homoafetivas devido à incapacidade de reprodução, e, em contrapartida, naturaliza o comportamento heteroafetivo, associando este ao único tipo de relação normal, devido à possibilidade de reprodução. Esse pensamento é equivocado, já que, na natureza, todos os animais têm comportamentos homossexuais, mesmo no período de reprodução[2]. Bagemihl (1999) cita, entre várias outras observações etiológicas, por exemplo, a do zoológico de Edimburgo, que, entre 1915 e 1930, cultivava um grupo de pingüins. Uma equipe de zoólogos observou o grupo ao longo de muitos anos, com paciência e minunciosidade e, a partir de suas observações, começou a nomear cada pingüim. Porém, antes de receber um nome, cada um assumiu um lugar nas categorias sexuais: em função dos casais formados, alguns foram chamados Andrew, Charles, Eric...; outros foram batizados Bertha, Ann, Caroline etc. Pressupondo os sexos de acordo com as formações de casais, que, até então, achavam somente possível na natureza, em formato heterossexual. Mas, à medida que os anos passavam e as observações se acumulavam, fatos cada vez mais intrigantes pareciam semear a desordem nessa bela história. Após sete anos de observações pacíficas, chegou-se a conclusão que todas as atribuições estavam erradas, salvo uma. Então, realizou-se uma ampla troca de nomes: Andrew foi rebatizado Ann, Bertha se tornou Bertrand, Caroline passou a ser Charles, Eric se metamorfoseou em Erica, e Dora permaneceu Dora. Eric e Dora que passavam dias tranquilos juntos passaram a chamar Erica e Dora. Bertha e Caroline, por outro lado, já haviam deixado claras há algum tempo sua homossexualidade, foram apelidadas no futuro de Bertrand e Charles (BAGEMIHL, 1999, p. 95).

[1] Romantizadamente natural, pois, a heterossexualidade está dentro da ideologia de papel feminino e papel masculino, e, segundo Saffioti, Butler e Beauvoir, o natural no papel da mulher ou do homem, é, na verdade, uma construção social.

[2] Biological Exuberance: Animal Homosexualityand Natural Diversity (Exuberância Biológica: Homossexualidade Animal e Diversidade Natural).

ISSN: 2594-6536

A literatura representa e reafirma os valores sociais e culturais, sendo ela um reflexo cultural e um artefato que comunica um valor moral. A partir das narrativas, as crianças podem ser representadas e entenderem o mundo tal como ele é. Para Caldin:

> A laicização da literatura, instalada com o Romantismo, muda a concepção da leitura. A aprendizagem da leitura, transformada em prática social e servindo de legitimação da burguesia, possibilita a emancipação da criança e a assimilação dos valores da sociedade. Nos seus primórdios, a literatura infantil tem função formadora, ao apresentar modelos de comportamento com a finalidade de reforçar os valores sociais vigentes. A literatura infantil contemporânea oferece uma nova concepção de texto escrito, aberto a múltiplas leituras, questionamentos e reflexões. A biblioteca escolar desempenha um papel relevante no despertar o gosto pela leitura da literatura infantil. O bibliotecário, consciente de sua função de educador prioriza a leitura de textos de qualidade que desenvolvam a capacidade crítica da criança. (CALDIN, 2003, p. 1).

Para Karin Hueck (2017) e Antônio Candido (2006), as literaturas também são modificadas de acordo com o contexto social vigente da época em que são escritas. Isso aponta o motivo de se pensar em introduzir a homossexualidade na literatura se pensarmos no retrato da sociedade contemporânea, onde, a partir dos movimentos feministas e LGBTS, os homossexuais começaram a se posicionar com resistência a opressão que, por muito tempo, em nossa cultura, sofreram calados devido a uma sociedade cercada de tabus, discriminação e violência. Na literatura submetida a análise, é possível observar a desconstrução de estereótipos a partir da protagonista: uma princesa negra. É recente a representatividade negra ocupando espaços de poder nas novelas e literaturas, porém, ainda é necessário que essa representatividade se faça cada vez mais presente, para que, dessa forma, as mídias reproduzam, de fato, algo mais parecido com a nossa realidade ou que possa promover a percepção de que ocupar essas posições é algo possível e isso precisa ser cada vez mais encorajado a se reivindicar, já que o Brasil, apesar de todos os avanços, ainda está submerso

em uma cultura machista, racista e homofóbica. O romance *A Princesa e a Costureira*, de Janaína Leslão, já teve várias edições e adaptações em peças de teatro abertas ao público infantil. A história, logo nas primeiras páginas, representa bem a heteronormatividade social quando relata o casamento arranjado que os pais da protagonista Cíntia planejaram entre ela e o príncipe Febo, para que, desse modo, pudesse se fortalecer uma aliança de paz entre os povos.

> As duas famílias reais desejavam que seus filhos se casassem para manter os laços de amizade entre elas e, assim, preservar a paz entre seus povos. Ninguém do povo ou da realeza gostava de guerras e todos resolviam suas diferenças com conversas, por mais difíceis que fossem os assuntos. A família real de EntreLagos tinha um único filho, o príncipe Febo. Quando pequeno, Febo soube que seu destino estava traçado e que se casaria com a princesa Cíntia. (LESLÃO, 2015, p. 9 e 10).

Interessante pensar também em como o romance aborda, além da questão do empoderamento da mulher negra, a questão de classe social, já que a história é um romance entre uma princesa, que, portanto, ocupa uma elite social, se contrapondo com uma costureira, que representa uma classe pobre do povoado. Podemos perceber essa condição na descrição que contextualiza a chegada de Isthar na narrativa.

> O nome da costureira era Isthar. Embora jovem, era viúva e trabalhava para sustentar seu filho de apenas um ano de idade. Quando ela ainda estava grávida, o marido foi convocado para guerra e morreu durante uma batalha. Ao receber a notícia, Isthar decidiu procurar um lugar para viver onde não houvesse guerras. Durante sua busca por um novo lar, Isthar passou por vários lugares e costurou para pessoas do povo e da realeza. Por seu trabalho ser tão bom, sua fama de costureira tinha chegado a EntreRios antes mesmo dela. Todos receberam muito bem a

> nova moradora que, com a economia que fez durante a viagem, pode instalar-se em uma casinha do povoado. (LESLÃO, 2015, p. 13-14).

É importante notar que Isthar é uma mulher pobre, viúva e mãe, fazendo com que, dessa forma, a narrativa da história desconstrua ainda mais alguns tabus sociais. Além disso, o texto também traz alguns apontamentos para a questão da tradição heterossexual ou heteronormativa, que, faz com que a protagonista na história tenha alguns conflitos quando se apaixona pela costureira:

> Cíntia começou a chorar porque temia pelo futuro incerto de todos. Disse a irmã que os reis e as rainhas não a perdoariam por descumprir um compromisso assumido por eles a muito tempo. Pensava que o povo de EntreRios deixaria de amá-la. Que magoaria Febo, seu melhor amigo. Para piorar, a tradição dizia que uma mulher tinha que amar um homem. E agora, seria jogada na rua por amar uma mulher? Seria condenada a um casamento forçado apenas para cumprir o que era esperado pela tradição? Como faria para que todos entendessem o que esse amor era tão amor quanto outros amores? (LESLÃO, 2015, p. 21).

A história aborda a homossexualidade sem que haja estereótipos em relação ao comportamento homossexual. De forma realista e fazendo associações positivas, a homossexualidade é tratada da forma como realmente é, assim como a heterossexualidade, na história, ela é referida como uma forma de amar, como podemos ver no trecho a seguir: "[...] que o amor era sempre bonito: bonito entre príncipes e princesas, entre reis e camponesas, entre soldados e artesãos ou entre costureiras e princesas." (LESLÃO, 2015, p. 25). Além disso, a protagonista Cíntia, em nenhum momento da história, se questiona sobre ter se apaixonado por uma mulher, ela aceita a homossexualidade com naturalidade, mesmo prevendo que isso não seria bem visto por todas as pessoas, em nenhum momento ela se questiona sobre ser certo ou errado, mas afirma que poderia não ser compreendido, já que era uma tradição as mulheres ficarem com os homens.

No momento em que Cíntia contou que não se casaria com Febo e que estava apaixonada por uma mulher, houve uma grande confusão e a mãe de Cíntia acidentalmente foi ferida. O rei declarou que, quem curasse a ferida da mãe, poderia se casar com a princesa Cíntia. Isthar era uma costureira renomada, pois, além de sua habilidade, também tinha uma agulha mágica que era sua mais valiosa herança de família. Quando o rei permitiu que ela tentasse curar a rainha, depois de humilhá-la por muitos dias a jogando na lama, Isthar disse:

> Alteza, esta é uma agulha mágica. Ela está com a minha família a muitas gerações e tem o poder de costurar qualquer tecido que exista no mundo. Com ela, costuramos roupas para as pessoas, mas nunca tivemos a necessidade de costurar seus corpos. Mesmo assim, acredito que a pele é uma roupa com a qual nascemos e, por respeito a senhora e pelo sentimento que tenho pela vossa filha, sei que a magia se fará presente e fecharemos essa ferida. (LESLÃO, 2015, p. 36).

Em algumas partes da narrativa, pode-se entender pequenas metáforas na história, como nesse trecho acima, representando que só a própria costureira poderia curar a ferida da rainha e, dessa forma, com respeito ao amor que sentia, poderia costurar novas relações também. Além disso, outra metáfora se faz com a prisão de Cíntia na torre, assim que conta aos pais sobre estar se sentindo apaixonada por uma mulher. A torre poderia representar naquele contexto, uma metáfora com o preconceito no sentido do desejo de esconder o que é considerado uma suposta anomalia social.

A história também relata sobre a questão da homofobia e as violências que são cometidas em decorrência dela através da punição e humilhação excessiva direcionada às meninas apaixonadas, que, na maioria dos casos, condiz com a realidade das pessoas homossexuais na sociedade. Muitas violências começam no próprio contexto familiar, assim como é narrado no romance. Não é coincidência o Brasil ser o país que mais mata LGBTS no mundo.

Diante das humilhações constantes que o rei estava fazendo a sua filha Cíntia e sua pretendente, o povo, no início concordou, mas, depois de um tempo, percebeu que as duas realmente se amavam e que aquele posicionamento era injusto com elas. Nessa revolta,

decidiram ferir o rei. Todos se reuniram com tochas e entraram no castelo declarando que um rei injusto não merecia ser rei. Diante dessa situação, Isthar tentou proteger a vida de quem mais a odiava, dizendo:

> "- Parem todos"- gritou – Não percebem que estão querendo corrigir uma injustiça com outra?
> - Isthar, você vai defender o rei depois de tudo que ele fez para você? – perguntou um dos camponeses.
> - Não defendo o rei e seus atos. Defendo a vida de uma pessoa. Defendo a paz! – e continuou – O que ele está fazendo comigo e com Cíntia é errado, mas vejo que a ira que começou no coração do rei de EntreRios espalhou-se por todo reino. Vocês eram gente pacífica, mas agora querem ferir uma pessoa. Eu cheguei aqui em busca de um lugar de paz e, antes que alguém morra, busquemos uma solução sem violência! (LESLÃO, 2015, p. 41).

A partir desse trecho, podemos refletir sobre como um governo autoritário pode ser destrutivo no seu próprio sistema. O rei, homofóbico, promoveu tanta violência naquele contexto que, seu próprio povo se sentiu violentado e se revoltou contra ele. O governo autoritário, caracterizado pelo discurso de ódio, que reivindica e negligencia a favor da violência, na história, está fadado a morte das pessoas que o rei mais amava e, inclusive, ele mesmo. Isthar traz uma lição interessante para as crianças, ensinando que com violência as situações se agravam, a resposta do rei foi a seguinte:

> Cíntia, creio que todo mal que abateu nossa família foi em consequência de eu não ter respeitado seu amor por Isthar. Hoje compreendo que nada vale mais do que este sentimento. Eu quase perdi minha amada e fiquei sem o amor de minhas filhas e meu povo. (LESLÃO, 2015, p. 42).

Há propostas políticas que não são opinativas, e sim, questões de segurança pública. O fascismo não promove o bem comum a toda população, mas promove, por sua vez, um atentado a vida e ao direito de existir com qualidade de vida. É muito comum que pessoas se deixem enganar com propostas como a do Escola sem Partido, que, afinal de contas, faz o contrário do que o nome se propõe, implantando uma censura partidária de direita.

Através da análise do romance, podemos concluir que a necessidade de introduzir a homossexualidade na literatura se constitui a partir de uma representação da sociedade como ela é, imprimindo os seus mais diversos tipos de expressão e direitos de ser. E, que, assim como na história, o único impedimento que se faz de fato como um problema, é a homofobia, que, como a história representa muito bem, é fruto da intolerância, promove o ódio e atenta contra a vida das pessoas, sobretudo, dos homossexuais. Desse modo, sabendo-se que a homofobia é um problema urgente, introduzir a homossexualidade na literatura de forma adequada, como no romance analisado acima, pode formar adultos mais tolerantes e respeitosos, que, devido as estatísticas sangrentas e os planos de governo discrepantes no fascismo, essa é uma necessidade urgente.

REFERÊNCIAS

BAGEMIHL, Bruce. *Biological exuberance:* animal homosexuality and natural diversity. [S. l.]: Macmillan, 1999.

BRASIL. Ministério da Educação. *Parâmetros Curriculares Nacionais:* orientação sexual. Brasília: Ministério da Educação, 1998. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/orientacao.pdf>. Acesso: 12 out. 2018.

CALDIN, Clarice Fortkamp. A função social da leitura da literatura infantil. *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*. n. 15, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2003v8n15p47/5235>. Acesso em: 15 out. 2018.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade.* 9. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

GIDDENS, Anthony. *Gênero e sexualidade.* Porto Alegre: Artmed, 2004.

HUECK, Karin. O lado sombrio dos contos de fadas. *Superinteressante*, São Paulo, 2017.

LESLÃO, Janaina. *A princesa e a costureira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Metanoia Editora, 2015.

LOURO, G. L. et al. *O corpo educado:* pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 127 p.

MIGUEL, Luis Felipe. Da "doutrinação marxista" à "ideologia de gênero": Escola Sem Partido e as leis da mordaça no parlamento brasileiro. *Revista Direito e Práxis*, [S. l.], v. 7, n. 15, p. 590-621, 2016.

O TRÂNSITO ENTRE CULTURAS E IDIOSSINCRASIA AUTORAL EM *O BANQUETE DOS DEUSES*, DE DANIEL MUNDURUKU

Marisa Aparecida Schuchter (CES – JF)

RESUMO: A abordagem crítica da obra *O banquete dos deuses*, do escritor indígena Daniel Munduruku, sob a ótica da transculturação narrativa, proposta pelo crítico uruguaio, Ángel Rama, constitui o escopo deste estudo. Daniel Munduruku comprova a relevância de sua literatura, em específico dessa obra, por apresentar o trânsito entre duas culturas distintas: a do índio e a do branco. O nível da cosmovisão na obra, *O banquete dos deuses*, está centrado nos relatos míticos, resgatados das tradições da ancestralidade dos povos indígenas. Em decorrência disso, os mitos passam a atuar como elementos desencadeadores da consciência social, ao indiciarem comportamentos éticos individuais e coletivos. Este estudo ressalta o alcance da pluralidade cultural entre os povos, com suas crenças e costumes, a oportunizar o reconhecimento da validade de uma literatura que dá voz a silêncios impostos pela intolerância sobrevinda das ideias pré-concebidas.

Palavras-chaves: Transculturação. Cultura. Índios. Brancos.

Quando culturas distintas entram em contato entre si há, normalmente, uma troca entre elas de comportamento, costumes e tradição. Muitas vezes, os processos colonizadores oportunizam o encontro entre povos distintos e há uma interpenetração, na maioria dos casos conflitiva, entre dois mundos, desencadeada pela heterogeneidade.

Os povos plurais da América Latina passam por processos vários de dominação e a literatura que os reflete abre-se a abordagens críticas que a contemplem.

Ángel Rama, crítico uruguaio, apresenta sua proposta de transculturação narrativa para a análise crítica de obras de ficção que registrem a plasticidade cultural dos códigos de contato dos diferentes grupos culturais latino-americanos. Em 1940, o cubano, Fernando Ortiz, questiona o termo aculturação e propõe o vocábulo transculturação para expressar com mais propriedade o processo transitivo de uma cultura à outra.

A fundamentação deste estudo sobre a produção literária do escritor Daniel Munduruku terá como aporte teórico a proposta da transculturação narrativa de Rama, para

uma abordagem crítica que contemple a pluralidade da literatura latino-americana, especificamente a indígena. Daniel Munduruku transita entre a cultura do indígena e a do branco e, na sua obra, registra essa relação de trocas e mudanças em que ambas as culturas se interpenetram:

> Nas minhas idas e vindas da aldeia para a cidade é que pude ir entendendo o que a cidade tinha para me oferecer. E foi ouvindo as histórias que meu avô contava que percebi o que os povos tradicionais podiam oferecer à cidade. Foi um caminho difícil de fazer, mas o início dessa história chamava-se Apolinário (MUNDURUKU, 2000, p. 14).

No trânsito entre a aldeia e a cidade, Daniel Munduruku descobre que estava envolvido em dois mundos diferentes: sempre que ele vinha da cidade para a aldeia, chegava desarmonizado com o ambiente tranquilo da tribo. Com o avô Apolinário foi percebendo que a aldeia representava um lugar de rituais, de paz de espírito, de harmonia e de sabedoria.

Instala-se o processo transcultural quando Munduruku busca a integração e a reciprocidade nas trocas culturais. Estaria presente nas duas culturas a plasticidade cultural, ou seja, a possibilidade de sofrer adaptações, alterações entre culturas que se interpenetram, contudo, sem rigidez.

Ángel Rama apresenta sua proposta de abordagem crítica, sinalizando para três níveis da transculturação narrativa. Segundo a autora Roseli Barros Cunha: “Os níveis do processo global de transculturação, todavia, estariam focados na literatura. Seriam eles, a saber: a língua, a estrutura narrativa e a cosmovisão” (CUNHA, 2007, p. 182).

Este estudo tem por foco o terceiro nível: a cosmovisão que, segundo Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos, no livro, *Ángel Rama Literatura e Cultura na América Latina*, apresenta essa definição:

> [...] é o ponto em que se engendram significados, definem-se valores, desenvolvem-se ideologias, e é, por isso, o que mais oferece resistência às mudanças dessa modernidade homogeneizadora. A

> renovação artística, no período entre-guerras, deixa de lado o discurso lógico-racional e incorpora à cultura contemporânea uma nova visão do mito, que aparece como uma categoria válida para interpretar os traços da América Latina. As operações transculturadoras liberam a expansão de novos relatos míticos e, ao mergulhar nas fontes locais e na sua herança cultural, recuperam outras estruturas cognoscitivas, opondo ao simples manejo de mitos literários o que Rama chama de "um exercício do pensar mítico". Dessa forma, os narradores realizariam a busca da singularidade e da identidade das várias culturais regionais latino-americanas, estabelecendo, num continente tão carente de unidade, vínculos entre as suas diferentes comarcas (AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 12-13, grifo dos autores).

No livro *O banquete dos deuses*, percebe-se que os indígenas usam os elementos da natureza como instrumentos para seus ensinamentos e reflexões. Um dos ensinamentos do avô de Daniel Munduruku foi que o barulho interior reflete o estado de espírito, as emoções, as angústias, os medos e os conflitos. Deve-se sempre procurar no cotidiano o equilíbrio emocional necessário à paz interior e à tranquilidade para o indivíduo conviver com o próximo e com a natureza. Segue a passagem em que está registrada a busca pela inspiração dessa tranqüilidade, nos movimentos das águas dos rios:

> "[...] Hoje você aprendeu algo novo. Nunca se deixe levar pelo barulho interior. A gente tem de ser como o rio. Não há empecilho no mundo que o faça sair do seu percurso. Ele caminha lento, mas constantemente. Ninguém consegue apressar o rio. Nunca ninguém vai dizer ao rio que ele deve andar rápido ou parar. Nunca apresse o rio interior. A natureza tem um tempo, e nós devemos seguir o mesmo tempo dela" (MUNDURUKU, 2000, p. 15, grifo do autor).

Em *O banquete dos deuses*, o narrador registra que, por meio do silêncio da voz interior que rechaça a razão, escuta-se uma voz interna, que acalma e permite que se faça uma

análise dos desafios e se busque a melhor forma e caminhos para enfrentá-los. Do silêncio interior decorre o cuidado e o olhar atencioso para os caminhos a serem percorridos, na superação dos obstáculos que dificultam a marcha. A voz narrativa pondera que, sem atropelar os processos naturais da vida, devem-se vivenciar plenamente cada etapa, cada ciclo, com sabedoria e cuidado, respeitando o tempo e o ritmo, com seus prazeres e desafios, como o rio que cumpre com o seu trajeto no seu devido tempo. Aprender os caminhos da paciência e constantemente exercitar a reflexão e a calma constituem meios eficazes na busca da compreensão entre os indivíduos e do sentido da vida cotidiana.

Daniel Munduruku reforça no livro *O banquete dos deuses* que entre os povos indígenas não se criam angústias, porque eles vivem o presente, sem esquecer o passado e sem desejar o futuro. Vivenciam plenamente cada momento, fase e etapa com sabedoria, prazer e cuidado, entendendo que o instante presente em profundidade é essencial para entrelaçar os fios da vida, conforme está registrado na seguinte passagem da obra: "Lembro, para reforçar a tradição, o velho chefe Seatle dizia no século XIX: o homem não tramou o tecido da vida; ele é simplesmente um de seus fios. Tudo que fizer ao tecido fará a si mesmo" (MUNDURUKU, 2000, p. 27). Daniel Munduruku retrata que todos os seres humanos fazem parte de uma rede invisível de relações, em que cada um dos fios que a formam é amarrado, preso e interligado. Assim o ser humano é a continuação de um fio que surgiu há muitos anos e de diversos lugares. Defende a ideia de que essa rede deve ser alimentada constantemente, a fim de despertar a consciência sobre a imensa importância de cada um dos fios para a composição de um todo. Este pensamento constitui o norte da obra de Daniel Munduruku.

Para os povos indígenas é transmitido todo o aprendizado de uma boa convivência e de respeito à natureza desde o nascimento; daí a necessidade de cada ser humano cuidar, respeitar, contribuir, colaborar com o meio ambiente e com o próximo, entendendo serem parte desse processo de movimento vital da mãe Terra.

Para os indígenas a Terra é sagrada, e, por isso, a amam e a defendem. Na teia da vida, todos os seres e fios fazem parte dessa grande rede. Todos os atos levam a consequências como o cuidado com tudo e com todos, o que requer responsabilidade, compromisso e muita sensibilidade:

> Segundo o conhecimento tradicional, cada coisa existente - seja ela uma pedra, uma árvore, um rio ou um ser humano - é possuidora de um espírito que a anima e a mantém viva e nada escapa disso. Dizem ainda que é preciso reverenciar a Terra como uma grande mãe que nos alimenta e acolhe e que ninguém foge ao seu destino (MUNDURUKU, 2000, p. 27).

Em *O banquete dos deuses*, para os indígenas, são os poderosos espíritos que os guiam e os ajudam a sobreviver. O conflito existencial entre o bem e o mal, ou aquele gerado pela noção de vida e morte, e, assim como os conceitos de matéria e espírito, estão presentes nas narrativas míticas e no comportamento das pessoas da tribo.

Os povos indígenas, nas relações humanas, buscam um mundo equilibrado e justo. Para que haja harmonia é importante certo grau de controle social sobre cada um dos indivíduos. Aprendem que tudo que o Grande Criador fez está vivo e possui alma. De acordo com o autor:

> A vida é, assim, um momento de passagem para o encontro com o Grande Espírito. No entanto, de modo algum é uma passagem tranquila. Ao contrário, a vida precisa harmonizar-se cada vez mais com os espíritos que habitam as florestas e os rios e o ser humano tem de desenvolver uma relação de respeito para com eles a fim de, ao morrer, ser aceito e ajudado por eles. Precisa obedecê-los para não ser acometido das doenças que são capazes de lançar sobre os desobedientes (MUNDURUKU, 2000, p. 28).

O povo indígena alimenta-se dos ensinamentos de seus ancestrais, por meio da memória que os aproxima de seu Criador. Toda existência terrena depende da grande trama, onde cada vida tem seu papel determinado e conectado ao todo, atentando para o sentido da vida. Essa cosmovisão é representada nas narrativas míticas que são repassadas dos ancestrais para as gerações futuras.

Os mitos apresentam as narrativas de cada grupo social e com base neles se desenvolvem a percepção da vida e da existência nesse mundo. “Para Mariátegui o mito não se pode subtrair da história. Para ele o mito é a fé, esperança, a força religiosa, mística e espiritual” (MARIÁTEGUI, apud SCHMITT, 2013, p. 167).

Uma sugestão apresentada pelo autor indígena Daniel Munduruku é trazer para dentro do espaço escolar a figura das avós e bisavós com suas histórias, suas experiências, memórias e vivências, para dar sentido ao presente de um tempo que muito pode contribuir e alertar os jovens e reforçar o sentido de pertencimento a uma cultura, um povo, ou uma família.

É preciso que as crianças da cidade descubram o prazer de ouvir as histórias, cantigas de roda, lendas e mitos dos mais experientes e dos mais velhos, o que permite o desenvolvimento do respeito pela caminhada e vivências dos seus antepassados. Uma educação em que os valores e palavras são repassados de geração em geração, torna-se a marca da tradição nessa grande teia que será costurada durante toda a história humana.

Como a sociedade indígena se nutre na tradição oral, as histórias narradas incitam a magia da imaginativa. Cabe aos pais e educadores utilizarem a palavra como o seu maior instrumento para conquistar o coração e a imaginação dos seus filhos e alunos.

Os mais velhos da tribo indígena ensinam a importância e o valor do silêncio para se ouvirem as narrativas por eles contadas e da gratidão pela oportunidade de terem pessoas compartilhando as suas experiência e histórias de vida. Recomendam que se reserve sempre um tempo para admirar a natureza e o universo, ao exercer o seu papel na preservação do meio ambiente.

Para o educador social indígena, é preciso que todos conheçam a sua própria história, para terem condições de contá-la e recontá-la e, no caso da escola, para despertar em seus alunos o interesse na busca do conhecimento da sua identidade.

“Percebi que na sociedade indígena educar é arrancar de dentro para fora, fazer brotar os sonhos e, às vezes, rir do mistério da vida” (MUNDURUKU, 2000, p. 55). Para os povos indígenas educar é um ato de amor e de afeto, em que predomina a confiança e a perseverança e isso pode ser alcançado por meio do silêncio e dos sonhos, do interior para o exterior.

Segundo Daniel Munduruku a revelação dos sonhos dos indivíduos constitui-se das expressões dos desejos e das vontades que precisam ser exteriorizados e absorvidos e, para tanto, devem-se buscar apropriados caminhos para concretizá-los.

Todo grupo social possui crenças, costumes, tradições e, na percepção de Daniel Munduruku, é o xamã responsável pela cura e pelas admoestações dos que não seguem as regras da sociedade indígena. Não seguir essas regras tem uma série de implicações e penalidades.

É necessária a presença do líder espiritual para equilibrar os pensamentos, as ações, as reações da comunidade de modo que a compreensão do sagrado seja sublime. A estabilidade corporal necessita do espiritual para manter o equilíbrio, de modo a não permitir atitudes extremas que interfiram negativamente no grupo social.

A presença do xamã é fundamental para o ajuste e o equilíbrio do doente. Esses conhecimentos e crenças determinam os saberes da comunidade sobre os atos e as atitudes a assumir.

No livro, *O banquete dos deuses*, Daniel Munduruku apresenta um relato da atuação do xamã:

> [...] aos poucos, tudo voltou ao normal, ou quase: o corpo, antes sem vida, agora reclamava de fome e sede. O pajé, dormindo, estava com uma face feliz de quem cumprira seu dever e todos murmuravam indagando uns aos outros o que cada um vira naquele momento mágico. Nenhuma fala se coadunou e, aos poucos, todos foram percebendo que cada um tivera a experiência que quis ter e seu respeito ao velho xamã da aldeia fora renovado, pois ele aumentara a esperança no milagre da vida (MUNDURUKU, 2000, p. 54).

Na cosmovisão indígena estão todos interligados entre si e com a grande teia da vida. O sentimento para com a natureza é sempre em comunhão, a qual abrange todos os seres.

A lição fundamental é que o mundo animal, o mundo vegetal e os cosmos estão todos interligados e envolvidos, portanto deve-se viver em harmonia com a terra e com todos os seres que a habitam. Alerta sobre a importância e a preciosidade do ar puro que ainda resta, pois os animais, as árvores e os homens compartilham o mesmo sopro. Ele destaca que o homem branco é insensível ao mau cheiro e reforça: “Se lhes vendermos nossa terra, vocês devem mantê-la intacta e sagrada, como a um lugar onde até o homem branco possa ir

saborear o vento açucarado pelas flores dos prados" (MUNDURUKU, 2000, p. 91). Para ele deve-se cuidar do meio ambiente e preservá-lo para que as novas gerações tenham o que colher e saborear. Comenta o autor:

> Derrubaram nossas antigas irmãs árvores; sem se preocupar em informar a Ti, Grande Pai, o que eles estavam fazendo, sem dançar para os espíritos das árvores; eles sujaram os rios sem nada falar ao espírito da água; macularam o irmão ar com as fumaças de seus cavalos de ferro sem se preocupar se estavam ofendendo a Tua criação (MUNDURUKU, 2000, p. 85).

Em *O banquete dos deuses*, os cantos, os sons dos maracás, as danças, as rezas e a arte dos indígenas revelam espiritualidade, agradecimento ao Criador por tudo que ele fez. Tais reverências devem ser expressas por todos e os sentimentos mais íntimos são exteriorizados nas festas, acompanhadas de ritos e cerimônias, como forma de alimentar as crenças e de nutrir os sonhos e os desejos.

> Desenvolveram um jeito todo especial de relacionar-se com os espíritos das florestas. Inventaram nomes para eles, inventaram também rezas, cantos, pinturas, danças; criaram regras para poder casar entre si proibições e uma forma toda especial de contar suas histórias: os mitos (MUNDURUKU 2000, p. 42).

Irlemar Chiampi em *O realismo Maravilhoso* ressalta a influência do contexto para a transgressão do racional por meio de relatos dos povos autóctones com raízes na ancestralidade: "Muitas vezes, a causalidade interna do relato que justifica o impossível em ótica racional, tem que ver com as profundas raízes autóctones de um povo, em cujo universo cultural (ainda que dessacralizado) se desenvolve a ação" (CHIAMPI, 2015, p. 64).

O maravilhoso provoca nos ouvintes ou leitores as mais variadas reações: admiração, surpresa ou espanto. Permeia as mais diversas obras literárias. Está presente nas narrativas de diferentes épocas e culturas.

Segundo Schmitt:

> Os símbolos não atuam de forma isolada, mas dentro de uma integração que, em cadeia, possibilita a integração social na qual o homem recria seus conhecimentos, sua memória, que lhe permitem acionar meios de identidade e de resistência (SCHMITT, 2013, p. 182).

No livro *O banquete dos deuses* destaca-se um símbolo que decorre da cosmovisão ancestral: a velha árvore que contava histórias, segundo as palavras de uma anciã da tribo:

> Quando ainda era criança, ouvi a história dos povos indígenas contada por uma senhora bem idosa. Ela já tinha quase 100 anos, mas era muito lúcida. Essa avozinha gostava de reunir as crianças pertinho de si e repetir esta história que – segundo nos jurava – tinha ouvido de uma velha árvore (MUNDURUKU, 2000, p. 40).

No final da obra está registrado que os brancos preferiram adotar o pensamento do poder e passaram a perseguir índios e negros, escravizando-os e matando-os. O mundo deles expandiu-se e resolveram seus problemas criando mecanismos de sobrevivência, como o das armas e com elas surgiu a destruição. Em contrapartida os indígenas amam e querem preservar a liberdade: “Tu nos criaste livres, gostamos de viver assim, mas aqueles homens achavam que podiam ser nossos donos. Eles aprenderam isso muito tarde. Nascemos livres e queremos morrer livres” (MUNDURUKU, 2000, p. 85).

> Esses homens não queriam trabalhar, Pai. Eles queriam que outros trabalhassem por eles. Por isso trouxeram homens de pele escura para trabalhar por eles. Deram um pouco de descanso para nós e passaram a maltratar um povo que também não falava a língua deles; povo forte, Pai. Depois aprendemos que Tu também estavas com eles sob outro

> nome e ficamos felizes por isso. A vida, porém, não foi fácil, Pai. Eles sofreram muito, choraram muito (MUNDURUKU, 2000, p. 85).

Em outra parte, ressalta o espírito de destruição dos indivíduos que se sentem detentores de todo poder sobre aqueles que consideram subalternos, tentando destruir-lhes a identidade e, para isso, empenham-se em apagar a cultura do dominado:

> Quando fomos para a escola, o intérprete disse: "Esqueçam sua língua hualapai. Esqueçam a comida indígena. Esqueçam suas histórias, os nomes das montanhas e rios. Acima de tudo esqueçam sua língua. Falem apenas em inglês." Entretanto, mantemos os princípios de nossa tradição em nossos corações (MUNDURUKU, 2000, p. 94, grifo do autor).

Percebe-se que as passagens acima apresentam o processo aculturador, ou seja, quando somente uma das culturas envolvidas sofre perdas e acresce elementos de outra, normalmente da hegemônica. Isso explica o fato de os índios serem forçados ao abandono de seus costumes e das suas tradições, geradores da perda de identidade.

Toda cultura é representada pelos costumes dos povos, pelos conhecimentos, pelas crenças e pelas artes que devem manter suas tradições e heranças culturais.

A cultura indígena mantém viva essas memórias que os antepassados construíram e como tesouro foi deixado de herança.

A partir da leitura de *O banquete dos deuses* torna-se possível rever e analisar a percepção do índio não como figura do passado, mas, sobretudo, reconhecer a relevância da atuação da sua literatura para o reconhecimento do lugar que ocupa nos movimentos de inclusão, desencadeado pela plasticidade cultural.

Constata-se que *O banquete dos deuses* se abre à abordagem crítica da transculturação narrativa para clarear os caminhos textuais de uma literatura que decorre da arte ficcional cuja matéria-prima se faz idiossincraticamente pela vivência e pelo estilo próprio do escritor indígena. A temática da obra cumpre a agenda do autor, uma vez que possibilita o estabelecimento do diálogo intercultural entre os povos distintos.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Org.). *Ángel Rama*: Literatura e cultura na América Latina. Tradução Raquel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação narrativa*: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama. São Paulo: Humanistas Editorial, 2007.

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

SCHMITT, Maria Aparecida Nogueira. *Utopias transculturais na heterogeneidade Latina-América*. Montes Claros: Unimontes, 2013.

"CANÇÃO-DUPLEX" EM CHICO BUARQUE: UMA ANÁLISE DE "CORDÃO" E "VALSINHA"

Moema Sarrapio Pereira (CEFET-MG)[1]

RESUMO: Considerando o contexto de produção do disco "Construção" (1971, três anos após a instituição do AI-5, durante os "anos de chumbo" da ditadura militar), nossa comunicação propõe uma análise de duas das canções ali presentes: "Cordão" e "Valsinha". Nossa leitura permite uma outra opção além do óbvio presente nas letras, considerando as composições em questão "duplex", termo inventado por Julinho da Adelaide, pseudônimo de Chico, durante uma entrevista. Para ele, um "samba duplex" muda de sentido de acordo com o interesse do interlocutor e pode ser interpretado de maneiras diferentes. Este aspecto está presente no cancioneiro de Chico durante o período ditatorial com o intuito de driblar a Censura Federal.

Palavras-chaves: Censura. Música Popular Brasileira. Samba Duplex. Ditadura Militar. Chico Buarque.

"Cordão" é a primeira faixa do lado B de *Construção*. A expressão de uma coletividade aparece já em seu título, ao pensarmos em um cordão formado por pessoas de mãos dadas. A canção é um samba, reforçando a ideia de pluralidade, pois o gênero nasceu dos improvisos coletivos nas "rodas de samba":[2]

> Ninguém
> Ninguém vai me segurar
> Ninguém há de me fechar
> As portas do coração
> Ninguém

[1] Mestra em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso. Professora de Artes no CEFET/MG – Campus Nepomuceno. E-mail: moemasarrapio@gmail.com

[2] "Várias composições eram criadas e cantadas em improvisos, caso do samba 'Pelo telefone', que viria a ganhar a assinatura de Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos - 1890/1974) e Mauro de Almeida (jornalista conhecido como Peru dos Pés Frios - 1882/1956), samba para o qual também havia outras tantas versões. Este samba-maxixe é considerado o primeiro a ser gravado, ainda no ano de 1917". Disponível em: http://dicionariompb.com.br/samba/dados-artisticos. Acesso em: 06 jun. 2017.

Ninguém vai me sujeitar
A trancar no peito a minha paixão

Eu não
Eu não vou desesperar
Eu não vou renunciar
Fugir
Ninguém
Ninguém vai me acorrentar
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir

Ninguém
Ninguém vai me ver sofrer
Ninguém vai me surpreender
Na noite da solidão
Pois quem
Tiver nada pra perder
Vai formar comigo o imenso cordão

E então
Quero ver o vendaval
Quero ver o carnaval
Sair
Ninguém
Ninguém vai me acorrentar
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir
Enquanto eu puder cantar
Alguém vai ter que me ouvir
Enquanto eu puder cantar

> Enquanto eu puder seguir
> Enquanto eu puder cantar
> Enquanto eu puder sorrir

Inserido no "Cordão", o eu lírico não está aparte do mundo que quer mudar; ele assume o caráter reivindicador e convida todos que quiserem acompanhá-lo, "Pois quem / Tiver nada pra perder / Vai formar comigo o imenso cordão".

Matos reflete sobre o território do samba e a "proteção" que ele propicia à "massa proletária" a ele ligada:

> [...] [o samba] congrega parte da massa proletária; para criar alegria e vigor coletivos. Cria um território protegido das pressões externas, que é, simultaneamente, um território de prazer, com valores próprios, que procura preservar-se excluindo de si os fatores que representam opressão e prazer. (MATOS, 1982, p.31).

O "Cordão", de Chico, está dentro de um território protegido. Portanto, ao mesmo tempo em que representa o lugar do prazer, o samba cria uma barreira para se separar do mundo externo, protegendo-se da opressão que vem de fora, em um território onde somente impera a alegria do oprimido.

A respeito do cancioneiro de Chico nesta fase, Meneses aponta que há a existência de um "caráter reivindicativo e vingativo (...) num misto de recusa e espera. Recusa do atual, espera de uma realidade renovada", revelada pela presença de "elementos de resistência" [do] "desenvolvimento de um **não continuado**" (MENESES, 1982, p. 70, grifos nossos).

Em "Cordão", há tensão na recusa do momento atual, propondo um futuro "liberador e vingativo" (MENESES, 1982, p. 69): "Enquanto eu puder cantar / Alguém vai ter que me ouvir". Para a autora, "Cordão" se insere em um grupo de canções[3] cuja proposta é a mudança do presente, de forma irreversível, além da reivindicação de uma libertação social, diferente das canções em que se observa uma suspensão momentânea da realidade [a do "Lirismo

[3] O grupo criado por Meneses traz, além de "Cordão", as canções "Apesar de Você" e "Quando o Carnaval Chegar".

Nostálgico"], "pois agora o tempo parece ter adquirido para Chico sua dimensão histórica e, portanto, irreversível" (MENESES, 1982, p. 69).

A primeira estrofe da canção "Cordão" começa com a palavra "ninguém", que se repete no início de cinco de seus sete versos.

Ninguém
Ninguém vai me segurar
Ninguém há de me fechar
As portas do coração
Ninguém
Ninguém vai me sujeitar
A trancar no peito a minha paixão

O registro musical da palavra "ninguém" é grave, o que sonoramente a deixa mais "abafada" que as outras palavras do verso. Em contrapartida, na segunda estrofe, ao pronunciar a expressão "Eu não", que se repete no início de três dos oito versos, a voz do cantor sobe de tom, levando o registro musical para o agudo e, por consequência, tornando a expressão mais "audível".

Eu não
Eu não vou desesperar
Eu não vou renunciar
Fugir
Ninguém
Ninguém vai me acorrentar
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir

Considerando que a canção propõe uma relação opositora entre o eu lírico e "ninguém", percebemos, aqui, que há um confronto direto entre o sujeito e seu opressor, que tenta impedi-lo de viver: "Ninguém / Ninguém vai me segurar / Ninguém há de me fechar /

As portas do coração / Ninguém / Ninguém vai me sujeitar / A trancar no peito a minha paixão". A canção apresenta uma tensão entre sua letra - que é permeada pelo enfrentamento - e a melodia, uma espécie de samba ora abafado, envolvido por uma ideia de contenção e pelo uso do som grave, ora liberto, ocasionado pelo som agudo e pela elevação de tom do eu lírico.

Para Perrone, a canção "Tem mais Samba" (1966) é a "semente de toda a produção inicial de Chico Buarque, o núcleo gerativo e síntese temática de seu repertório até 1968" (PERRONE, 1988, p. 39). Em sua análise da canção, o autor sugere o próprio fazer musical[4] como tema da canção e atividade essencial para uma vida melhor (Cf. PERRONE, 1988, p. 40-41). Isso ocorre também em "Cordão", na qual o fazer musical ("Enquanto eu puder cantar") é libertador ("Ninguém vai me acorrentar"), ou seja, elemento fundamental para a catarse do sujeito, além de representar a ruptura com a repressão indicada pelo conjunto de palavras de sentido negativo "segurar", "fechar", "sujeitar", "trancar", "acorrentar", "sofrer", "surpreender" e na expressão "na noite da solidão". O léxico negativo é todo associado ao "ninguém" da canção e se relaciona diretamente à "semântica da repressão" da qual fala Meneses, conforme vimos. Deste modo, da mesma forma que a "semântica da repressão" se associa ao "opressor" do eu lírico, representado na canção por "ninguém", verbos cujo léxico é interpretado de forma positiva aparecem ao lado do eu lírico, representado justamente pelo pronome pessoal "eu": "cantar" (repetido cinco vezes, enfatizando a importância do fazer musical do qual fala Perrone), "sorrir" e "seguir".

A libertação social está presente em "Cordão", assim como a mudança no tempo presente e o enfrentamento do opressor por meio da arte: "Ninguém vai me acorrentar / Enquanto eu puder cantar / Enquanto eu puder sorrir / Enquanto eu puder cantar / Alguém vai ter que me ouvir". A arte, aqui, é o terreno do intelectual que se opõe às arbitrariedades do período ditatorial e seus abusos e, mais profundamente, a música ou o fazer musical, que é o lugar em que a resistência se dá de forma mais eficaz, conforme observamos. Para Perrone, no cancioneiro de Chico, a "infelicidade e a rotina são superadas com a presença da música" (PERRONE, 1988, p. 40), como se ela fosse o lugar/momento catártico, representado no samba de "Cordão".

O samba, gênero escolhido por Chico para "Cordão", se revela também no próprio conteúdo da canção, não só na ideia de coletividade, conforme dissemos, mas também nos

[4] O refrão da canção diz: "Vem que passa teu sofrer / Se todo mundo sambasse / Seria tão fácil viver".

versos finais, em que o eu lírico encena seu transbordamento, por meio da natureza (vendaval) e da cultura (carnaval):

> E então
> Quero ver o vendaval
> Quero ver o carnaval
> Sair
> Ninguém
> Ninguém vai me acorrentar
> Enquanto eu puder cantar
> Enquanto eu puder sorrir
> Enquanto eu puder cantar
> Alguém vai ter que me ouvir
> Enquanto eu puder cantar
> Enquanto eu puder seguir
> Enquanto eu puder cantar
> Enquanto eu puder sorrir

O samba de Chico se relaciona diretamente com o elemento carnaval, festa popular de extravasamento, de libertação e de inversão. É somente no carnaval, festa típica de nosso país, que as posições sociais podem se inverter.

> O samba, com o seu ritmo sensual que desinibe o corpo com seus movimentos provocantes, contesta a moral burguesa e religiosa de um país que sobrevive mais da falsa moral do que propriamente da moral enquanto valor ético e organizador de uma sociedade. O samba e o carnaval, originados da mistura dos negros da favela com a classe média intelectual, são elementos contestadores e libertadores por natureza (CAVALCANTI, 2007, p. 76).

Cavalcanti observa como o carnaval aparece na obra de Chico de duas formas diferentes: a primeira como temática, quando o compositor evoca os bailes de carnaval e seus personagens (máscaras, Arlequim, Colombina, quarta-feira de cinzas...). A segunda refere-se ao espírito carnavalesco e tudo o que ele representa e propicia: o amor carnal, a união de todas as pessoas, a utopia da igualdade. "Quer como festa tradicional popular, quer como processo de elaboração poética com elementos característicos da carnavalização como a intertextualidade, a utopia e a profanação, evidencia-se o caráter dionisíaco do ritual carnavalesco" (CAVALCANTI, 2007, p. 145).

Considerando esse contexto, "Cordão" propõe uma inversão da lógica do "ninguém" que domina a situação para uma outra realidade, na qual o eu lírico pode cantar, sorrir, seguir. Meneses observa que o "Carnaval que advirá no final da canção, uma explosão cósmica (vendaval), não é algo que se espera acontecer passivamente, sem nada a se fazer; muito pelo contrário, esse Carnaval se produzirá depois que os oprimidos se reunirem [...]" (MENESES, 1982, p. 70).

Em meio à oposição existente entre eu (eu lírico) e "ninguém", surge, assim, como expressão de uma coletividade, a imagem, no final da canção, de um "alguém" que ouve e que terá de ouvir. A voz do compositor, que eleva o tom, alcança "alguém", "quem" "vai formar comigo o imenso cordão". Mas o surgimento do carnaval, na canção, tem como obstáculo o "ninguém", que só será vencido com a integração de todos os oprimidos (eu, "quem", "alguém"). Por isso, a canção termina de maneira abrupta, interrompendo a fala do eu lírico, que é silenciado: "Enquanto eu puder...".

O cordão de Chico é, por conseguinte, não só o símbolo da coletividade expressa no conteúdo da canção, mas também um símbolo imagético, construído pelo compositor à medida que "vários personagens" são inseridos na canção ("eu", "ninguém", "quem", "alguém"), formando um elo. Podemos ver o cordão se formar por mais que a presença do agente que quer tentar romper o elo seja eminente. Da mesma forma que acontece com o carnaval, o cordão só vai funcionar se todos os que são oprimidos se unirem. Para Cavalcanti, o cordão de Chico "[...] une-se a essa tradição [a união dos negros da favela com a classe média intelectual] e juntos, libertam, conscientizam e trazem a possibilidade de alegria a um povo tão sofrido como o brasileiro, mesmo que seja em um momento tão fugaz e utópico" (CAVALCANTI, 2007, p. 76).

Vinícius de Moraes foi o parceiro de Chico na composição “Valsinha”. A melodia foi gravada em uma fita e enviada por Vinícius para Chico, que estava na Argentina, fazendo um show com Toquinho. De regresso, Chico enviou a letra para a aprovação do “poetinha”, recebendo a seguinte resposta:

> Mar del Plata, 24-1-71
> Chiquérrimo,
> Dei uma apertada linda na sua letra, depois que v. partiu, porque achei que valia a pena trabalhar mais um pouquinho sobre ela, sobre aqueles hiatos que havia, adicionando duas ou três ideias que tive [...]
> Mas como v. me disse no telefone que não tinha recebido, estou mandando outra para ver se v. concorda com as modificações feitas. Claro que a letra é sua, eu nada mais fiz que dar uma aparafusada geral. Às vezes o cara de fora vê melhor estas coisas. Enfim, porra, aí vai ela. Dei-lhe o nome de “Valsa hippie”, porque parece-me que toda tua letra tem esse elemento hippie que dá um encanto todo moderno à valsa, brasileira e antígona. Que é que você acha?
> (MORAES apud HOMEM, 2009, p. 91).

Além do nome, Vinícius propunha mudanças que traziam para a canção de Chico mais poesia e amor. Não por acaso, a letra quase não foi alterada, e Chico argumentou, em sua resposta a Vinícius:

> [...] Escuta, ó poeta, não leve a mal a minha impertinência, mas você precisa estar aqui para sentir como a turma gosta, e o jeito dela gostar dessa valsa, assim à primeira vista. É por isso que estou puxando a sardinha para o lado da minha letra, que é mais simplória, do que pelas suas modificações que, enriquecendo os versos, também dificultam um pouco a compreensão imediata. E essa valsinha tem um apelo popular que nós não suspeitávamos. [...] (BUARQUE apud HOMEM, 2009, p. 93).

ISSN: 2594-6536

No fim das contas, a letra da canção, que ocupa a quarta faixa do Lado B de *Construção,* ficou assim:

Um dia ele chegou tão diferente
Do seu jeito de sempre chegar
Olhou-a de um jeito muito mais quente
Do que sempre costumava olhar
E não maldisse a vida tanto
Quanto era seu jeito de sempre falar
E nem deixou-a só num canto
Pra seu grande espanto, convidou-a pra rodar

E então ela se fez bonita
Como há muito tempo não queria ousar
Com seu vestido decotado
Cheirando a guardado de tanto esperar
Depois os dois deram-se os braços
Como há muito tempo não se usava dar
E cheios de ternura e graça
Foram para a praça e começaram a se abraçar

E ali dançaram tanta dança
Que a vizinhança toda despertou
E foi tanta felicidade
Que toda cidade se iluminou
E foram tantos beijos loucos
Tantos gritos roucos como não se ouvia mais
Que o mundo compreendeu
E o dia amanheceu em paz

Cilene Pereira, no artigo "'Rita', de Chico Buarque (e outras histórias femininas de devastação)", analisa um aspecto importante na obra de Chico, o recurso narrativo. Segundo a autora, "Como praticante da canção popular, Chico busca uma compreensão mais imediata de seu ouvinte/leitor, uma vez que trabalha com categorias como enredo e personagem", indicado, num primeiro momento, que este recurso pode funcionar como "um elemento facilitador para o entendimento do ouvinte/leitor (ajudando até na memorização da canção)" (PEREIRA, 2017, p. 8). Pereira aponta, no entanto, que a narratividade do texto de Chico não significa em uma perda complexidade, uma vez sua canção

> [...] contém uma série de ambiguidades próprias de um texto polissêmico, como é o literário, necessitando, para uma compreensão mais complexa, não só dos elementos narrativos, mas de atenção a seu estado conotativo e à sua "performance", pois, avalia Charles Perrone, existem aspectos das canções "que não aparecem na página impressa: flexões vocais, rima forçada de voz, onomatopeia, pronúncia, duração, entonações estranhas, pausas, etc." (PERRONE, 1988, p. 13) (PEREIRA, 2017, p. 8).

Assim posto, é inegável o caráter narrativo de "Valsinha", que conta uma história, um canto-cantado em que o casal de personagens resgata um amor adormecido há tempos. Na primeira estrofe, o personagem masculino chega a sua casa e surpreende a mulher com uma atitude diferente da costumeira: além de não reclamar da vida, ele a convida para rodar.

A canção começa com a expressão "Um dia", evocando a discussão de Walnice Galvão sobre "O dia que virá". Não se sabe que dia será, mas se tem esperança neste momento melhor, de ruptura com o tempo presente. O homem da história cantada em "Valsinha" tem papel passivo, pois depende deste "dia" que há de vir, trazendo a salvação e a libertação. Este "dia" é apontado como elemento catártico, que libera os sujeitos de suas angústias, porque traz consigo a esperança no amanhecer de uma nova aurora, mas, ao mesmo tempo, aquieta os sujeitos, porque não se sabe se este dia vai, de fato, chegar.

Para corroborar esta mudança, na primeira estrofe há sinais de que o homem se comporta de forma diferente no trato em relação à mulher: "Olhou-a de um jeito mais quente /

Do que sempre costumava olhar". A palavra "quente" pode ser associada à sexualidade. O homem deseja sua mulher, afrontando um sistema cuja base é uma moral que cala o desejo. Esperava-se do sujeito de "Valsinha" um comportamento adequado, uma rotina exemplar, da qual o sexo só faz parte com finalidade reprodutiva. Assim, este sujeito vai contra os bons costumes, se libertando de uma repressão moral imposta, tornando a relação com a mulher sensual e sexual.

Este homem muda de comportamento, deixa de "maldizer a vida" e convida sua mulher para dançar. Aqui, a música aparece mais uma vez como elemento catártico que permite aos sujeitos da canção a libertação. A dança do casal simboliza a libertade de pensamentos e ações, já que, neste momento, evocam o território do prazer em oposição ao sistema opressor, conforme faz o samba, lugar de proteção e diversão do trabalhador, conforme observa Matos (1982, p. 31).

A mudança de atitude do homem causa uma mudança no comportamento da mulher, que, encorajada pela ousadia do marido, decide se produzir:

> E então ela se fez bonita
> Como há muito tempo não queria ousar
> Com seu vestido decotado
> Cheirando a guardado de tanto esperar

O vestido "cheirando a guardado de tanto esperar" mostra a intenção da mulher em uma mudança na rotina, mas que só poderia ser causada por estímulo de seu companheiro. Há que se pensar que a canção foi produzida em um contexto conservador, em que o homem é o chefe da casa, responsável por cuidar e decidir tudo. Neste sentido, ele é o impulsionador da ação feminina, que o acompanha. Tal construção leva a entender a canção como parte de um repertório lírico, no qual a relação de um casal, pautada na mesmice e na rotina, é quebrada por intermédio de uma mudança do eu lírico:

> **Depois os dois deram-se os braços**
> Como há muito tempo não se usava dar
> E cheios de ternura e graça

Foram para a praça e começaram a se abraçar (grifos nossos)

O ápice do amor renascido ou revivido se dá na terceira estrofe, na qual homem e mulher, tomados de ternura e paixão, acordam a todos da cidade, espalhando sua felicidade.

E ali dançaram tanta dança
Que a vizinhança toda despertou
E foi tanta felicidade
Que toda cidade se iluminou
E foram tantos beijos loucos
Tantos gritos roucos como não se ouvia mais
Que o mundo compreendeu
E o dia amanheceu em paz

Assim como ocorria em "Samba de Orly" (que pode ser lida por duas perspectivas, no mínimo), uma leitura da canção aponta a história de um amor revivido, que contagia toda uma cidade. Mas, considerando o histórico de Chico e sua relação de enfretamento com a Censura Federal, é possível ler nas entrelinhas desse romance.

Em um trecho da carta-resposta ao Vinícius, Chico define o personagem masculino da canção: "[...] Esse homem da primeira estrofe é o anti-hippie. Acho mesmo que ele nunca soube o que é poesia. É bancário e está com o saco cheio e está sempre mandando sua mulher à merda [...]" (BUARQUE apud HOMEM, 2009, p. 93). Assim, na canção, narra-se, segundo sugere a fala do compositor, a história de um casal ordinário, oriundo da classe média, que um dia decide mudar de vida, libertar-se das amarras impostas pelo sistema (o bancário é a personificação do burocrata, do homem que segue regras). Tal perspectiva pode ser lida como uma tomada de consciência da classe média, apoiadora (inicial) do golpe militar, vislumbrada hipoteticamente pelo compositor por meio de uma parábola lírica.

Os verbos "despertar" e "iluminar", usados no pretérito, na última estrofe, podem ser associados à consciência social do entorno, que, iluminada pelo casal que dança, desperta e, hipoteticamente, decide denunciar o sistema ao qual é submetido.

Assim como ocorre em outras canções de Chico, a música, associada aqui à dança, é uma metáfora para a conscientização, que emana dos corpos dos sujeitos dançantes, isto é, a música ultrapassa a audição e passa a agir no corpo emudecido e estático do homem e da mulher, conotando uma libertação que não é só social, mas também sexual.

> Olhou-a de um jeito muito **mais quente**
> Do que sempre costumava olhar
> [...]
> E então ela se fez bonita
> Como há muito tempo não queria ousar
> Com seu **vestido decotado**
> [...]
> E cheios de **ternura e graça**
> Foram para a praça e **começaram a se abraçar**
> [...]
> E foram tantos **beijos loucos**
> Tantos gritos roucos como não se ouvia mais (grifos nossos)

O casal que dança em público espalha uma ideologia de libertação, convida os que ali estão para se unirem a eles no imenso cordão - para voltarmos à imagem expressa na canção homônima de Chico. O ato libertário do homem e da mulher contamina, numa progressão, a praça, a vizinhança, a cidade, o mundo, que, enfim, "amanhece em paz". Esta progressão está relacionada, ainda, ao gênero musical escolhido por Chico e Vinícius, a valsa, que avança, melodicamente, à medida que há uma graduação na conscientização de todos, que vai do indivíduo (o homem) ao mundo.

A progressão da melodia se dá organicamente à letra. A canção começa com a voz de Chico e um violão, na primeira estrofe, na qual o marido chega em casa e se comporta de forma diferente. Na sequência, outros instrumentos são acrescidos à medida que o registro musical da voz do cantor se altera, subindo um tom. Um violino acompanha a ação da mulher, que decide ficar bonita e usar um vestido decotado (segunda estrofe). Quando o casal dá os braços, a melodia ocupa todo o espaço a ela destinado, em uma espécie de ápice sonoro e

poético, com o casal decidindo sair de casa junto, como dois namorados apaixonados, para mostrar ao mundo seu amor. Enquanto o casal dança e desperta a vizinhança, a valsa segue cadenciada até o final da canção para, então, começar a decrescer até o toque final do violão, selando o dia que amanheceu em paz.

De maneira não explícita, a ideia do "amanhã que virá" (de Galvão) passa por toda a canção. A diferença é que a expressão do amanhã não é somente projetada (de forma a imobilizar o sujeito), mas consequência de atos graduais das pessoas: do homem, da mulher, do casal, da praça, da vizinhança, da cidade, de todos. Há um elo que liga todos, a dança/música, que os liberta da letargia, do cotidiano, do normal, do mundo atual, enfim, de um estado de repressão social e psicológica, associados principalmente à ditadura, mas que pode ser também evocado em outros contextos sociais e históricos que se refiram ao aprisionamento do sujeito.

REFERÊNCIAS

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Poesia e humildade em Chico Buarque de Holanda: "Pedro Pedreiro" ou "Quem espera nunca alcança". *Revista LitCult*. v. 13, 1º semestre. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/5jsNMS>. Acesso em: 18 ago 2007.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: Uma análise ideológica. *Saco de Gatos*: ensaios críticos. São Paulo, Duas Cidades, 1976. p. 93-119.

HOMEM, Wagner. *Histórias de Canções*: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

MATOS, Cláudia. O Samba e seu lugar. In:_____. *Acertei no milhar*: Samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 25-37.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico*: Poesia e Política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.

PEREIRA, Cilene Margarete. "Rita", de Chico Buarque (e outras histórias femininas de devastação). *Recorte*. n. 2, v. 14, p. 1-14, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/XCiEuZ>. Acesso em: 01 nov 2017.

PERRONE, Charles. Chico Buarque: A Intertextualidade dramática e a dramaticidade intertextual. In: _____. *Letras e letras da MPB*. Trad. José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988, p.83-141.

DISCOGRAFIA

HOLLANDA, Chico Buarque. Construção [CD]. São Paulo: Gravadora Phillips, 1971.

ESTETIZAÇÃO DA MISÉRIA EM *QUARTO DE DESPEJO - DIÁRIO DE UMA FAVELADA* DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Nívea Maria dos Santos (CES-JF)

RESUMO: Este estudo tem por objeto ressaltar o estilo da arte literária de uma recolhedora de sucatas, catadora de papel, Carolina Maria de Jesus que, em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, consegue extrair do lixo social o antídoto contra o preconceito e a invisibilidade. O dom artístico possibilita a escritora, que foge aos padrões da escrita formal, trabalhar denúncia com lirismo, criando uma estética idiossincraticamente nutrida da miséria e do repúdio que sofre por registrar o que vivencia no dia a dia de Canindé, como violência, fome e descaso social. A autora dá voz à própria voz e à dos silenciados pelos sistemas diaspóricos. Entendendo a crítica como serviço público, ou seja, não apenas dirigida a autores sacralizados e círculos literários, mas formulada para o artista que transita por meios não canônicos e peculiares, darão suporte teórico a este estudo, Stuart Hall, Frantz Fanon.
Palavras-chaves: Denúncia. Lirismo. Idiossincrasia. Preconceito.

Falar do livro *Quarto de Despejo*, sem antes explicar quem foi a mulher Carolina é impossível e, até incoerente, pois sendo a obra um diário de uma favelada, ela é a escritora que atua como protagonista. Relevante se faz neste estudo registrar a reportagem elaborada, por Audálio Dantas. São palavras do jornalista:

> Entrei na história deste livro como jornalista, verde ainda, com a emoção e a certeza de quem acreditava poder mudar o mundo. Ou, pelo menos, a favela do Canindé e outras favelas espelhadas pelo Brasil. Repórter, fui encarregado de escrever uma matéria sobre uma favela que se expandia na beira do rio Tietê, no bairro Canindé. Lá, no rebuliço favelado, encontrei a negra Carolina, que logo se colocou como alguém que tinha o que dizer. E tinha! Tanto que, na hora, desisti de escrever a reportagem. (DANTAS, 1995, p.3).

O repórter privilegia a escritora cuja vivência feita matéria-prima de sua obra, retrata a favela com detalhes. Desta forma, continua Dantas:

> A história da favela que eu buscava estava escrita em uns vinte cadernos encardidos que Carolina guardava em seu barraco. Li, e logo vi: repórter nenhum, escritor nenhum poderia escrever melhor aquela história – a visão de dentro da favela. (DANTAS, 1995, p.3).

A escritora empregou a idiossincrasia como recurso autoral, registrando as suas particularidades vivenciadas e emoções geradoras de lirismo textual. Carolina, em sua vida simples, foi um estereótipo da mulher negra, do faminto, daqueles que vivem à margem da sociedade, da mãe e chefe de família, em sua humilde habitação.

Nascida em Sacramento (MG), Carolina Maria de Jesus, neta de escravos e filha de uma lavadeira analfabeta, cresceu em uma família com mais sete irmãos. Recebeu o incentivo e a ajuda de Maria Leite Monteiro de Barros, uma das freguesas de sua mãe, para frequentar a escola. Com sete anos, ingressou no Colégio Allan Kardec, onde cursou a primeira e a segunda séries do Ensino Fundamental.

Mudou-se para a capital paulista em 1947, momento em que surgiam as primeiras favelas na cidade.

Para sobreviver e alimentar seus filhos, João José, José Carlos e Vera Eunice, Carolina trabalhava como catadora de materiais, dentre eles papel, metais, e outros produtos que vendia em depósitos de recicláveis da cidade. Por vezes, comia restos de alimentos descartados no lixo das casas de onde também retirava os cadernos em que registrava, sob a forma de diário, não só o cotidiano da comunidade em que vivia, como também poemas e canções que compunha. Com tantas dificuldades em seu dia a dia, Carolina se tornou em uma pessoa centrada, sonhadora e consciente da sua situação social. Ela tinha acentuada noção política e seus relatos são pontuados pelo peso da consciência da sua situação e pelo lirismo auferido pela prática da leitura e da escrita.

Carolina sempre dizia que, quando não tinha nada para comer, ela preferia escrever. Dos cadernos recolhidos do lixo, nasceria o diário que projetaria Carolina como uma

importante escritora negra da literatura brasileira. Deixou de ser catadora de lixo para distribuir pérolas literárias, com pureza e humildade.

O livro *Quarto de Despejo* é a compilação dos diários de 1955, 1958 e 1959. Quase sem nenhuma alteração do texto original, o livro é carregado por marcas de oralidade da autora, com erros ortográficos e de concordância que preservaram a forma estética original do seu discurso.

A narrativa do diário não se restringe à favela e descreve igualmente as dificuldades da escritora para alimentar sua família como mãe solteira e da sua convicção em não depender de homem algum. É particularmente comovente o seu desespero e amargura, quando os filhos reclamavam da fome e ela muito pouco tinha a oferecer para saciá-los, o que a levou a pensar, por diversas vezes, em entregar os seus filhos à assistência social.

Na escrita de seus diários, Carolina vai desfiando o cotidiano da favela do Canindé, as brigas frequentes e os enfrentamentos entre os vizinhos, com as crianças crescendo em um espaço cheio de devassidão e violência. O espaço central da narrativa de Carolina é, sem dúvida, a favela, cuja imagem a autora pinta como um lugar onde impera o pior dos cenários: a precariedade, a carência, a depravação, a violência e as intrigas de uma terra sem lei e onde falta tudo. Assim, criticamente e sob a ótica de alguém que queria, por meio das suas ações e do seu modo de pensar, diferenciar-se dos demais, a autora vai contando sobre as brigas, as tentativas de homicídio, os casos de infidelidade, pedofilia e incesto que aconteciam na favela. Descreve como ela se envolvia nas brigas de seus vizinhos, na tentativa de corrigir as injustiças que presenciava, como enfrentava aqueles que agiam com desafeto para com ela e seus filhos, assim como, com o pouco que tinha, ainda ajudava outros que com ela buscavam ter uma relação de camaradagem.

O livro apresenta, ainda, o registro de seu jeito de ser e agir decorrente da hostilidade que sofria das mulheres que ela criticava, além de ter que lidar com as implicâncias e perseguições daquelas. Seus filhos, muitas vezes, eram vítimas de maus-tratos por parte dos moradores, sendo que um dos seus meninos chegou a ser acusado de assediar uma garota menor do que ele.

Por outro lado, o livro *Quarto de Despejo* também expõe situações degradantes e que parecem confirmar a tese que a fome e a pobreza extrema, por vezes, desumanizam as pessoas. Tem-se, aí, o palco e o cenário para a inveja de alguém que tenha sido favorecido

com algo como um simples pedaço de pão, para o desespero de outro por qualquer esmola, para a desunião dentro do lar, para a trapaça, o desafeto, o alcoolismo, a violência e a marginalidade.

Stuart Hall afirma que as identidades utilizam-se dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção do que tornamos e que "[...] têm a ver como somos representados e como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios" (HALL, 2000, p. 109).

Carolina em seus escritos, tinha o propósito de mostrar sua alma de artista, como ela própria se define: o desejo de ter algo bom na vida.

> [...]eu durmi. E tive um sonho maravilhoso. Sonhei que era um anjo. Meu vestido era amplo. Mangas longos côr de rosa. Eu ia a terra para o céu. E pegava as estrelas na mão para contemplá-las. Conversar com as estrelas. Elas organisaram um espetáculo para homenagear-me. Dançavam ao meu redor e formavam um risco luminoso. (JESUS, 1930, p. 117).[5]

Mas a narradora personagem sempre volta à realidade que a chama imperiosamente:

> Quando despertei pensei: eu sou tão pobre. Não posso ir num espetáculo, por isso Deus envia-me estes sonhos deslumbrantes para minh'alma dolorida. Ao Deus que me proteje, envio meus agradecimentos. (JESUS, 1930, p. 117).

A crítica de Carlos Vogt leva a uma análise a respeito da representação da pobreza na obra de Carolina de Jesus. A autora que viveu a fama e o esquecimento de forma repentina com a publicação de *Quarto de Despejo*, em 1960, encontra hoje, principalmente com o advento e o resgate da literatura marginal, um espaço dentro dos estudos literários. Na verdade, mais do que representar a pobreza, a autora a vivencia diariamente e a retrata em

[5] Os desvios do discurso padrão são mantidos na íntegra neste estudo.

seus diários. Além da pobreza, outro aspecto importante da crítica aqui analisada, diz respeito à questão estética na obra.

No decorrer da leitura, percebemos que Carolina de Jesus usa seu livro como forma de manter-se distante dos acontecimentos da favela e, mesmo assim, quando é de certa forma envolvida, aparece sempre para tentar solucionar tais problemas, atuando ainda como uma ponte entre a cidade e a favela. Embora more na favela, é na cidade que passa a maior parte de seu tempo recolhendo papel para garantir o sustento da família. De tanto transitar entre esses dois espaços tão diferentes, Carlos Vogt em sua leitura afirma que ela atua como o "elo de ligação" entre eles. Na quarta e última parte do ensaio, temos a leitura que o crítico faz a respeito da malandragem apresentada pelo diário. A autora está sempre descrevendo seu trabalho, seja ele físico ou intelectual. Quando não está realizando um trabalho está no outro e raras vezes são descritos momentos de descanso e lazer. Quando há uma interrupção desse trabalho exaustivo, normalmente é ocasionada por alguma doença. Carolina preza por manter-se sóbria e ativa:

> (...) Hontem eu bebi uma cerveja. Hoje estou com vontade de beber outra vez. Mas não vou beber. Não quero viciar. Tenho responsabilidade. Os meus filhos! E o dinheiro gasto em cerveja faz falta para o escencial. Os que reprovo nas favelas são os pais que mandam os filhos comprar pinga e dá as crianças para beber. E diz:
> - Ele tem lumbriga.
> Os meus filhos reprova o álcool. O meu filho João José diz:
> - Mamãe, quando eu crescer, eu não vou beber. O homem que bebe não compra roupas. Não tem radio, não faz casa de tijolo (VOGT, 1983, p. 210).

Nesse trecho fica em evidencia o quanto ela deseja trabalhar para manter sua casa e, enquanto os demais moradores da Favela do Canindé são descritos em inúmeras situações em que os desvarios do alcoolismo se fazem presentes, a autora do diário mostra-se em outro lugar.

> Enquanto eu escrevo vou pensando que resido em um castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes brilhantes. Que minha vista circula no jardim e eu contemplo as cores e todas as flores de todas as qualidades [...]. É preciso criar esse ambiente da fantasia, para esquecer que estou na favela. (JESUS, 1958, p. 58).

Quando se sentia acuada pelos vizinhos, Carolina fazia um tipo de barreira que a resguardava contra aqueles que a incomodavam:

> O dia de hoje foi benéfico. As rascoas da favela estão vendo eu escrever e sabe que é contra elas. Resolveram me deixar em paz. Nas favelas, os homens são mais tolerantes, mais delicados. As bagunceiras são as mulheres. As intrigas delas é igual a de Carlos Lacerda que irrita os nervos. E não há nervos que suporta. Mas eu sou forte! Não deixo nada impressionar-me profundamente. Não me abato (JESUS, 1960, p. 21).

O lugar de estranhamento, o lugar de recusa ao vício, o sentimento de repulsa aos vícios e ao que eles representam é sentido não só pela protagonista, mas também pelos filhos, ainda crianças, porém que já conseguem visualizar os malefícios a que a bebida leva os habitantes do local. O que ela faz, todos os dias é rejeitar a malandragem por meio do seu esforço físico e intelectual:

> Ao malandro, Carolina contrapõe o trabalhador, o operário e a inocência das crianças. De algum modo intui que para quebrar o círculo de reprodução da miséria é preciso mais do que simpatia. (VOGT, 1983, p. 212).

Carolina de Jesus demonstra a consciência de que o trabalho é o único meio para sobreviver e buscar uma saída para as situações de extrema pobreza. Ela deposita sua

confiança no trabalho físico e intelectual, pois acredita que sua escrita em algum momento será recompensada e a tirará da miséria em que vive. O que faz em sua vida é permanecer nessa confiança até que um dia seu esforço seja valorizado, reconhecido e faça com que ela tenha a tão sonhada ascensão:

> [...] ao menos no plano individual, Carolina pareceu encontrar a solução para os seus problemas. O trabalho intelectual produzia, enfim, o efeito de distinção dos méritos pessoais da favelada, transformando-a, numa semana, na autora de um dos maiores bestsellers do Brasil. (VOGT, 1983, p. 212).

Vogt chama a atenção para o fato de que o que Carolina de Jesus consegue é algo no plano individual, pois seu trabalho é no final recompensado. Ela consegue com a publicação do livro uma melhoria em sua vida, entretanto o sucesso repentino e avassalador não é duradouro. Ela insiste, no entanto, na confiança em seu trabalho intelectual, publicando outras obras que não se vendem, numa tentativa de manter-se distinta.

> Carolina vive, então, como muitos outros pobres e negros no Brasil- Lima Barreto talvez seja o caso mais trágico de nossa literatura- a esperança de resgatar, pelo prestígio intelectual, o prestígio social que nunca tivera. (VOGT, 1983, p. 212).

A escritora busca permanecer no cenário literário brasileiro, mas não obtém sucesso e termina sua vida em um sítio que comprou com o dinheiro ganho com Quarto de despejo (2001) e onde vive do seu trabalho com a terra. É importante ressaltar que a crítica de Vogt termina no esquecimento e o trabalho feito por ele em 1983 ainda é em um período em que Carolina Maria de Jesus e sua obra estão esquecidas. A obra, que surge com a mídia brasileira, acaba por adquirir esse caráter de velocidade midiática, como se tivesse um prazo de validade. O sucesso não dura muito. Pouco tempo após a publicação, a mídia que a projeta é a mesma que a esquece, e com o desaparecimento da obra, apaga-se também a autora:

> Simultânea ao silenciamento de sua obra, também a figura esquia e desempenada de Carolina, melancolicamente, vai deixando as luzes da ribalta: volta esporadicamente a catar papel pelas ruas de São Paulo e morre em 1977, esquecida por todos, num sítio em Parelheiros, única propriedade que lhe ficou de sua meteórica escalada no mundo das letras (LAJOLO, 1996, p. 38).

Se por um lado, a autora surge por intermédio da mídia e é por ela esquecida, do outro, a crítica acadêmica que a rejeita inicialmente é a que será responsável pelo seu reaparecimento e permanência. Nos anos 1990, a literatura buscava um realinhamento do cânone, abrindo espaço para literaturas marginalizadas como forma de valorização do negro e da mulher.

Carolina se inseria nesse momento e, embora fosse pobre, negra e mulher, foi reconhecida pela crítica à autoria feminina e à afrodescendente o que contribui para uma nova projeção da obra da escritora.

Autor dos livros *Capão Pecado* e do *Manual Prático do Ódio*, o escritor Férrez foi influenciado pela produção narrativa da autora Carolina Maria de Jesus e redigiu um texto especial para *A Folha de São Paulo* em que analisa a obra *Quarto de Despejo* e tece algumas palavras a respeito da autora da obra:

> Ela não veio de nenhuma universidade importante, não era amiga de grandes editores e muito menos teve estrutura para continuar sua carreira literária. Talvez por uma dessas injustiças a escritora Carolina Maria de Jesus, residente na favela do Canindé, rua A, barraco nº 9, talvez não seja agraciada como uma escritora de clássicos, mas uma coisa é certa: "Quarto de Despejo", seu primeiro livro, é a coisa mais impressionante que já li, por isso é sobre ele que vamos falar.
>
> Tenho um exemplar datado de agosto de 1960, e é meu xodó, porque é um dos pouquíssimos livros feitos por quem viveu realmente o que escreveu. O subtítulo é "Diário de uma Favelada" e realmente é um diário. Retrata a vida de Carolina como catadora de papelão, que não a

> impediu de pegar na caneta e escrever inúmeros cadernos, que mais tarde seriam condensados no livro, traduzido em mais de 40 países e escolhido como tema de dezenas de documentários em todo o mundo. O livro retrata a vida de Carolina de 15/7/1955 a 1º/1/ 1960, e nele aprendemos como é viver realmente na dificuldade de não saber o que virá no dia seguinte, em que a única certeza é que a fome continuará a pegar seus filhos. O título vem da imagem que Carolina faz da favela, que, segundo ela, é o quarto de despejo da cidade, porque lá se jogam homens e lixo, que lá se confundem, coisas imprestáveis que a cidade deixa de lado. (FÉRREZ, 2005, não paginado, grifo do autor).

Embora Férrez e Carolina abordem em seus livros a mesma temática sobre a pobreza e os percalços vividos em uma favela, as produções *Capão Pecado* e *Quarto de Despejo* estão separados no tempo por quase meio século. A visão de Carolina sobre o seu dia a dia na favela demonstra uma abordagem inocente e imediata sendo, inclusive, capaz de se solidarizar com seus amigos nas dificuldades enfrentadas. Pelas palavras de Carolina Maria de Jesus pode-se observar que os elementos da vida buscam a organização do pensamento e dos valores morais. Férrez, por sua vez, apresenta a perversidade da violência vivenciada na favela paulistana de Capão Redondo de forma perversa, assim como a crueldade dos criminosos que, em meio à lei da selva, se matam, e são mortos, em uma barbárie social na periferia da grande cidade.

As duas principais capacidades humanas, segundo Frantz Fanon, citado por Rita de Cássia Camargo, pensar e criar são atributos de um escritor:

> No imaginário social, o escritor é considerado pensador e criador. Talvez sejam essas duas características atribuídas ao escritor que fazem com que se recusem o reconhecimento aos escritores e escritoras negras ou, vale a pena sublinhar, a capacidade humana de criar e de pensar. (FANON, 1952 apud CAMARGO, 2010-2012, p. 167).

No caso de Carolina, as reflexões se transformam em criação artística que oferece ao público leitor as mazelas humanas sob o colorido lírico da artista.

Em *Quarto de Despejo*, um dos aspectos que Carolina não revelou ao leitor em seu diário foi a solidão. Carolina ao relatar minuciosamente a fome, a miséria, as dificuldades do seu dia a dia, o racismo e a misoginia indicia uma trajetória solitária marcada de violências.

O estudo da obra *Quarto de Despejo* faz-se relevante não apenas no âmbito literário, mas também como manifestação de valor sociológico e histórico, já que consiste em um marco de uma literatura proveniente de grupos marginalizados e é de grande valia para a revisão da história oficial das favelas paulistanas no século XX.

A literatura é uma das chaves para quebrar os cadeados da violência e opressão que insistem em silenciar e penalizar as mulheres negras que são negligenciadas. Assim como Carolina Maria de Jesus, muitas mulheres negras precisam ser ouvidas e narrar sua própria história e, para tanto, necessitam buscar seu espaço a fim de que tenham o devido reconhecimento, seja por meio dos livros, empregados como veículos para o autor, seja por intermédio da música, do teatro e das demais formas artísticas que auxiliam o ser humano a contar, não só suas histórias, mas a refletir sobre si mesmo e seu lugar no mundo.

Percebe-se que a autora, além de falar de si mesma, produz literatura, a partir de seu lugar de enunciação, que é o da opressão, razão pela qual sua obra oferece ao leitor peculiaridades de um mundo por ela vivenciado, que nem sempre é do conhecimento de uma parcela de leitores pertencentes ao contexto econômico privilegiado.

Carolina, por meio da arte, adquiriu um passaporte que lhe permitiu comunicar-se em nível de linguagem em que, embora apresente as marcas da não escolarização, com estilo próprio, desperta o interesse pela leitura de *Quarto de despejo*.

REFERÊNCIAS

CAMARGO, Rita de Cássia; CARDOSO, Lourenço. *Carolina e o drama da população descartável*. Língua e Literatura. n.30. p. 161-176. 2010-2012.

DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. In: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.

FERREIRA, Nathalia Bezerra da Silva Ferreira; PONTES, Verônica Maria de Araújo. *Quarto de despejo*: revisitando a crítica de Carlos Vogt. Identidade! São Leopoldo v.21 n.1 p.122-130. Jan.-jun. 2016.

FÉRREZ. *Folha de São Paulo.* Biblioteca básica: "Quarto de Despejo". São Paulo. 20 de mar. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2003200503.htm>. Acesso em 10 de junho de 2018. Não paginado.

FERRÉZ. *Capão pecado*. 2. ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. In: Live Svik (Org.), Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2003.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. 1. ed. São Paulo: Abril Educação, 2013.

LAJOLO. Marisa. Poesia no quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina. In: JESUS, Carolina Maria. *Antologia pessoal*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

VOGT, Carlos. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO NA ESCRITURA DE JEAN GENET

Pedro Henrique Rodrigues da Silva (CEFET-MG)

RESUMO: O presente texto tem como objetivo apresentar nossa perspectiva acerca dos rastros dos conceitos de 'memória' e 'esquecimento' na escritura do escritor, poeta, dramaturgo e ensaísta francês, Jean Genet (1910-1986). Assim, investigamos a 'memória' em dois textos de Genet, como manifestação de 'afirmação' e de 'grande saúde'. A seguir, observamos o 'esquecimento' como possibilidade de criação, na forma de 'fabulação', nos escritos genetianos. Ao analisar estes conceitos, procuramos trilhar os passos das ideias de Friedrich Nietzsche (1844-1900) e pensadores por meio dos quais ressoam sua perspectiva.
Palavras-chaves: Esquecimento. Jean Genet. Memória.

Introdução

Em *A imagem de Proust*, Walter Benjamim (1994) nos fornece possíveis pistas para pensarmos a 'memória', sobretudo as aproximações e os distanciamentos entre o instante vivido e o relato de quem o viveu. Isto concerne à lacuna que separa o 'esquecimento' total, dos restos de Mnemosine, deixados por *Cronos* ao devorá-la. Se 'texto', para os antigos romanos, como ressalta o pensador alemão, significa tecer, diante da polissemia literária, a 'memória' é um dos fios por meio dos quais o tecido escrito se constitui; ao mesmo tempo, a erupção do inelutável 'esquecimento' pode possibilitar outras formas de criação.

Abandonado pela mãe na infância e de pai desconhecido, Jean Genet vivenciou diferentes situações de marginalização: passou por casas de correção, presídios e campos de trabalhos forçados; percorreu dezenas de cidades por toda a Europa, nas quais conviveu com mendigos, prostitutas, ladrões e assassinos. Em busca de sobrevivência ele mesmo mendigou, prostituiu-se e roubou. As experiências do escritor francês expressam de múltiplas maneiras e intensidades as relações entre 'memória' e 'esquecimento', plasmando por meio delas sua escritura.

Por meio deste texto, buscamos compreender a presença, a força e a necessidade da 'memória' em dois dos principais livros de Genet (*Diário de um ladrão* e *Nossa Senhora das Flores*), principalmente por seu caráter 'afirmador', considerando a leitura que Friedrich

Nietzsche faz desta expressão. Nos mesmos escritos genetianos, também em uma perspectiva propriamente nietzschiana, procuramos incidências de 'esquecimento', levando em conta que este fenômeno possibilitou ao escritor francês desenvolver uma 'potência criadora', que, associada às suas marcas revolucionárias, transformou-o em um fabulador, tal como Gilles Deluze desenvolve o entendimento deste conceito em diferentes textos.

Memória e afirmação em Jean Genet

Parte fundamental dos escritos genetianos possui caráter reminiscente, sobretudo os primeiros textos. São composições nas quais os relatos autobiográficos do escritor compõem um panorama de sua vida, não linear, mas rizomático. Nesse sentido, não é a veracidade que está em jogo, mas as experiências, impressões e afetos. É o caso de *Diário de um ladrão* (2005), escrito em 1946 e publicado oficialmente em 1949, no qual Genet diz que:

> Nesse diário não quero dissimular as outras razões que fizeram de mim um ladrão, a mais simples sendo a necessidade de comer; todavia em minha escolha jamais entraram a revolta, a amargura, a raiva ou qualquer sentimento desse tipo. Com um cuidado maníaco, "um cuidado ciumento", preparei a minha aventura como se arruma uma cama, um quarto para o amor: eu tive tesão pelo crime. (GENET, 2005, p. 18. Grifos do autor).

Os dizeres do escritor francês fazem parte da introdução do livro e, em certa medida, antecipam ao leitor o que este irá encontrar ao longo do escrito: uma 'aventura', proveniente da marginalização. Entretanto, o tom não é de trauma, revolta, raiva ou remorso, e sim de assentimento; de 'afirmação'. Talvez seja essa a grande potência da escritura de Genet: uma estética repleta com o desejo pelo crime e a degradação; a tensão e intensidade da existência no limite, e a crueldade, porém sempre tratados de maneira afirmadora.

A ideia de 'afirmação' se encontra em meio a gama de elementos próprios da filosofia nietzschiana. Sua principal representação é, possivelmente, o conceito de *amor fati*: expressão emprestada do estoicismo romano e que pode ser traduzida como o 'amor pelo fado' ou o

‘amor pelo destino’. Na *Gaia Ciência*, parágrafo duzentos e setenta e seis, escrito em 1º de janeiro de 1882, Nietzsche (1984) apresenta da seguinte forma o termo:

> Hoje todos se permitem exprimir os seus desejos, o seu mais caro pensamento: vou, portanto, dizer, eu também, o que mais desejo hoje e qual foi o primeiro pensamento que desejei realizar este ano; vou dizer qual é o pensamento que deve tornar-se a razão, a garantia e a doçura de toda a minha vida! É aprender cada vez mais a ver o belo na necessidade das coisas: é assim que serei sempre daqueles que tornam as coisas belas. *Amor fati*: seja esse de agora em diante o meu amor. Não quero fazer a guerra ao feio. Não quero acusar, nem mesmo os acusadores. *Desviarei o meu olhar*, será essa, de hora em diante, a minha única negação! E, numa palavra em grosso, não quero, a partir de hoje, ser outra coisa se não um afirmador! (NIETZSCHE, 1984, p. 179-180. Grifo do autor).

Diante disso, é possível acreditar que o *amor fati* é uma postura de assentimento diante da realidade; sendo, principalmente, uma forma afetiva de se relacionar com o devir, não recorrendo à resignação, frente ao inelutável; valendo-se da aptidão para enfrentá-lo naquilo que há de mais terrível, sem dele nada retirar. A ‘afirmação’ acontece, assim, de uma maneira alegre, reconhecendo a beleza da existência, na sua totalidade e seus múltiplos caráteres. Em suma, traduz-se na forma de um querer.

Todavia, em *Nietzsche e a filosofia*, Deleuze (1976) ressalta que, nesse prisma, a ‘afirmação’ não é simplesmente um tipo de pacto verbal, tal qual um voto religioso, mas um processo natural, típico de um modo de ser: afirma-se não apenas com palavras, mas com a própria existência. Sendo assim, existir é por si só afirmar, ressaltar a ‘afirmação’ é duplicá-la e intensificá-la.

Também em *Diário de um ladrão*, Genet (2005) narra e reflete sobre certas vivências pelas quais passou na Espanha, por volta do ano de 1932, sendo a mais notória a mendicância, uma das características decisivas para desenvolver sua escritura:

> Precisei de muito talento. Ele me veio aos poucos. Se me é impossível descrever para vocês o seu mecanismo, pelo menos posso dizer que lentamente me obriguei a considerar essa vida miserável como uma necessidade procurada. Nunca tentei fazer dela nada além do que era, não tentei enfeitá-la, mascará-la; ao contrário, eu quis afirmá-la em sua mais exata sordidez, e os sinais mais sórdidos se tornaram para mim sinais de grandeza. (GENET, 2005, p. 23).

Descrever e valorizar uma série de personagens com os quais conviveu levaram Genet a desenvolver o talento para embelezá-los, conhecendo, desta maneira, a glória e o orgulho na falta de dignidade. Entretanto, neste caso, embelezar nada tem a ver com leituras metafísicas, mas com a transvaloração de um conjunto de valores erigidos ao longo da história, principalmente, pela tradição judaico-cristã, que faz da miséria algo feio e sujo. Nesse caso, não se trata de uma apologia às desigualdades sociais e suas causas, senão, na ausência de alternativas, experimentar com toda veemência o que elas ofertam.

Ainda nesse caminho, outro aspecto próprio da afirmação 'genetiana' é a dedicação ao 'mal' e seus devires: o abandono pela mãe; os crimes cometidos; as passagens por casas de correção e prisões. Conforme Georges Bataille (1989), em *A literatura e o mal*, no capítulo dedicado à *Genet*, tal empenho se mostra na "[...] forma da revolta daquele que a sociedade exclui" (BATAILLE, 1989, p. 152), por não se adequar e pertencer à comunidade moral. Todavia, ao invés de colocar sua marca de infâmia na vergonha, a maneira de se expressar é se apoderar dela com orgulho, reivindicando 'dignidade', que, distante da concepção hodierna deste termo, trata-se da "reivindicação do mal" (BATAILLE, 1989, p. 153).

Ora, levando em consideração pistas do pensamento nietzschiano, afirmar se relaciona com o 'corpo', uma manifestação própria de 'grande saúde', expressão recorrente nos escritos do filósofo alemão. Ainda na *Gaia Ciência*, no parágrafo trezentos e oitenta e dois, intitulado *A grande santidade* (em algumas traduções aparece como *A grande saúde*), Nietzsche (1984) nos diz que:

> Nós, os novos, os inonimados, as gentes difíceis de compreender, nós, filhos aparecidos antes do termo de um futuro ainda não aprovado,

> temos, para fins novos, necessidade de um meio que seja novo, precisamos de uma nova saúde, de uma saúde mais forte, mais aguda, mais obstinada, mais alegre do que qualquer outra que tenha existido. (NIETZSCHE, 1984, p. 296).

Assim, a 'saúde', tal como pensa Nietzsche, é um componente exemplar, almejado por um tipo de indivíduo contestador da tradição, dos valores que a representam e de um formato de sociedade estabelecido. É ela que excita o 'corpo' e faz dele capaz de interpretar e criar, com leveza, alegria e audácia. Não se refere a um estado ao qual se possua definitivamente, ela é incessantemente construída, reconstruída, lapidada. Não concerne igualmente a uma mera conservação da vida, contudo um modo de ser ao qual se experimenta com ousadia, correndo riscos, andejando diuturnamente na corda bamba. E mesmo a doença, nesse caso, é avaliada de forma afirmativa.

Nesse sentido, Em *Nietzsche e a alegria do trágico*, Miguel Angel de Barrenechea (2014) crê que a 'grande saúde' é adquirida por aquele que tem a capacidade lidar com os limites e as dores da existência, e com a morte, sobretudo; assentir o próprio adoecimento e fraqueza. A saúde posta à prova incessantemente torna-se capaz de ser resistente e vigorosa. Valer-se da alegria, do riso, para lidar com tal condição é sinal de plena vitalidade, isto, pois, "Esse riso, é expressão da maior afirmação vital, da mais plena saúde, da grande saúde." (BARRENECHEA, 2014, p. 135).

Em diálogo com a perspectiva de Nietzsche, ainda em *Diário de um ladrão*, o escritor francês (2005) inverte a noção de 'saúde' ao dar novo sentido para os efeitos da miséria no corpo humano:

> Enquanto trazemos sobre nós as marcas da degradação, somos uns degradados, e mesmo que não nos abandone a consciência da impostura, isso de nada nos vale. Só quando utilizávamos o orgulho imposto pela miséria é que provocávamos a piedade cultivando as chagas mais nojentas. Nós nos tornávamos uma censura à felicidade de vocês. (GENET, 2005, p. 54).

Afirmar as impressões da ‘degradação’ no corpo dos miseráveis se torna uma postura contestadora, nos dizeres de Genet. Em meio às características próprias dessa condição estão os dentes estragados, o mau hálito, o fedor dos pés, um braço cortado. Todavia, a forma de vê-las muda, e as ‘imperfeições’ do corpo, que outrora possuíam sentido depreciativo, são ressignificadas: um olho vazado, coberto por tapa olho, um gancho no lugar da mão decepada e uma perna de pau adquirem conotação viril, bela, próprias de uma alegria trágica. Esses traços ganham outro tom na escritura genetiana, o de devires que compõem elementos próprios de uma força cruel e criadora.

Diante desta interpretação, é possível mais uma vez aproximar Genet e Nietzsche. Em *A genealogia da moral*, acerca de uma ‘memória da vontade’, o filósofo alemão acredita que:

> Não se trata da impossibilidade puramente passiva de se subtrair à impressão recebida nem mal-estar que causa a palavra dada e não cumprida, senão que se trata da vontade *activa* de guardarmos impressões, trata-se de uma continuidade no querer, de uma verdadeira *memória da vontade* (NIETZSCHE, 1976, p. 50. Grifo do autor).

Ora, não se trata de um modo de reminiscência passiva, involuntária, que se manifesta de maneira inesperada, mas de uma erupção afirmadora, como salienta Maria Cristina Franco Ferraz (2002), em *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Como deseja o filósofo alemão: “A memória não será entendida como a prisão a marcas de um passado inexorável, não transformável [...] não corresponderá à indigestão de uma palavra anteriormente empenhada, de que não conseguimos nos livrar.” (FERRAZ, 2002, p. 66-67). Ao contrário, recordar é uma ‘vontade’, – não de maneira clássica, da intencionalidade de uma consciência no agir – mas de estabelecer ligações entre algo que outrora se quis com querer novamente em um tempo vindouro. Assim, a ‘memória’ perde seu peso para aliar-se à alegria e à felicidade de inventar.

Diante disso, em *Diário de um ladrão*, Genet (2005) avalia algumas características de seus escritos, dentre eles a necessidade de escrever:

> Falar do meu trabalho de escritor seria um pleonasmo. O tédio dos meus dias de prisão fez com que eu me refugiasse em minha vida de antigamente, vagabunda, austera ou miserável. Mais tarde, e livre, voltei a escrever para ganhar dinheiro. A ideia de uma obra literária me faria encolher os ombros. Todavia se examino o que tenho escrito, percebo hoje, pacientemente procurada, uma vontade de reabilitação dos seres, dos objetos, dos sentimentos reputados vis. (GENET, 2005, p. 99).

A princípio, o escritor francês acredita que sua escrita nasce de um caráter pragmático: da necessidade de lidar com a situação de encarceramento; da solidão dos dias e noites de clausura na cela quatrocentos e vinte e seis, do Centro Penitenciário de Fresnes, no início da década de 1940; e, sobretudo, como forma de sobrevivência. Todavia, outro exame, feito após a devida maturidade, faz com que o escritor observe outros atributos de sua escritura, muito maiores e mais significativos, ecoando a 'vontade' de reivindicar os elementos do passado (os objetos, as pessoas e os sentimentos) e adjetivá-los com as palavras mais impetuosas.

Esquecimento e criação: a potência fabuladora

Mesmo defendendo a importância da 'memória da vontade', alguns anos antes, na *II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida*, Nietzsche (2005) valoriza o que é considerado o seu oposto, o 'esquecimento', e defende sua importância para lidar com a existência e sua condição trágica.

Metaforicamente, ao descrever uma imagem na qual o homem observa um rebanho, o filósofo alemão (2005) nos apresenta aspectos para traçarmos distinções possíveis entre eles:

> Observa o rebanho que pasta diante dos teus olhos: ele não sabe o que significa nem o ontem nem o hoje; ele pula, pasta, repousa, digere, pula novamente, e assim da manhã à noite, dia após dia, estritamente ligado ao seu prazer e à sua dor, ao impulso do instante, nem conhecendo por esta razão nem a melancolia nem a tristeza. (NIETZSCHE, 2005, p. 70).

É distinta a relação que os animais (exceto o ser humano) estabelecem com o tempo, uma vez que estes experimentam apenas o momento, vivenciando o constante esquecer. Por esse motivo, eles não sentem tristeza ou sofrimento, pois estes estão diretamente ligados com uma 'memória' passiva, involuntária e, principalmente, acusadora; incapaz de reconhecer o trágico na existência e seus devires. Não à toa, acrescenta Nietzsche, para se libertar dos grilhões da angústia, do ressentimento, da moral, o homem deseja ser como o animal: viver de maneira a-histórica e completamente consumido pelo presente.

Sendo assim, esquecer é fundamental para poder saborear a felicidade; e mais: "[...] é absolutamente impossível viver sem esquecimento" (NIETZSCHE, 2005, 73), por menor que ele seja. Esta manifestação de vigor, de assimilação corporal, funciona tal como um filtro, feito qual o processo digestório, que absorve o que considera necessário para a existência e renuncia o dispensável. Quem é incapaz de desmemoriar-se minimamente não consegue gozar da alegria, nem proporcioná-la para os outros.

Em algumas passagens de seus escritos, mesmo afirmando quase integralmente sua situação de marginalizado, Genet percebe a necessidade de lidar de outra maneira com determinados pontos de sua trajetória, principalmente os de caráter moralizado. De passagem pela região de Valência, Espanha, na cidade de Alicante, em meados da década de 1940, o escritor francês relata que precisou enfrentar a sensação de remorso manifestada após um roubo por ele cometido, considerado, ao mesmo tempo duro e puro. Sem muitas minúcias, ele apenas afirma que,

> [...] essa época da minha vida não posso descrevê-la demais. A minha memória gostaria de esquecê-la. Parece querer confundir-lhe os contornos, empoá-la com talco propor-lhe uma forma comparável àquele banho de leite que as elegantes do século XVI chamavam de *um banho de modéstia*. (GENET, 2005, p. 77. Grifo do autor).

Não se sabe ao certo o que aconteceu, porque Genet não deixou pistas suficientes para análise. Sabe-se somente que os detalhes ganharam tons turvos, sem os traços definidos de uma reminiscência assertiva. O 'banho de modéstia', ritual de higiene e purificação comum ao

final da Idade Média, vale de imagem para as sensações, próprias do ‘esquecimento’. Restou ao escritor fragmentos daquele acontecimento, aos quais foi necessário recriá-los para afirma-los: “Aquele roubo sendo indestrutível, decidi fazer dele a origem de uma perfeita moral.” (GENET, 2005, p. 77), ou seja, para além de tradição comum, culpabilizadora.

Mesmo sendo impossível viver sem esquecimento, como diz Nietzsche, é quimérico esquecer tudo, pois sempre algo resiste. Então, cabe ao indivíduo (povo ou cultura) valer-se da ‘força plástica’. No vocabulário nietzschiano este conceito diz respeito à capacidade que “[...] permite a alguém desenvolver-se de maneira original e independente, transformar e assimilar as coisas passadas ou estranhas, curar suas feridas, reparar suas perdas, reconstruir por si próprio as formas destruídas.” (NIETZSCHE, 2005, p. 73). Trata-se de uma faculdade que viabiliza lidar com a imprevisibilidade da existência, que varia em veemência e forma, sendo delineado pela natureza da vivacidade. Em diversos casos a literatura pode funcionar como essa força.

Em *Nossa Senhora das flores*, publicado originalmente em 1943, Genet (1983) nos apresenta a história de Divina, um renomado travesti dos subúrbios parisienses, e sua relação com cafetões, jogadores e criminosos, em especial, um jovem assassino, homônimo ao livro. Paralelo à história da protagonista, em determinados momentos, Jean relata o contexto que experimentava enquanto escrevia o livro, período no qual estava preso em Fresnes. A leitura e a escrita serviram de instrumento de defrontação:

> Continuo as leituras dos meus folhetins. Satisfaz meu amor pelos marginais vestidos de fidalgos. Também meu gosto pela impostura, meu gosto pelas imitações que me fará imprimir nos cartões de visita: “Jean Genet, falso Conde de Tillancourt”. No meio das páginas desses grossos livros, de caracteres achatados, aparecem maravilhas. Como lírios eretos, surgem jovens, que são, um pouco graças a mim, tanto príncipes quanto mendigos. (GENET, 1983, p. 279. Grifo do autor).

Os personagens criados são espelhos de uma série de homens reais que permearam o imaginário genetiano, alguns próximos (com quem conviveu), outros distantes. Genet colou no verso de um quadro de normas dependurado na parede de sua cela vinte fotografias de

criminosos retiradas de jornais. Estas serviram de instrumentos para desviar das pequenas rotinas e, ao mesmo tempo, são sua família, seus únicos amigos e heróis. Especialmente aquele que o incitou mais, Maurice Pilorge, guilhotinado em 1939, a quem dedicou o poema *O condenado à morte* e *Nossa senhora das flores*.

Genet absorve esses indivíduos que pululam o universo marginalizado percebido por ele, buscando extrair o que há de mais horrendo em cada um deles. É esse o artifício de sua criação. No entanto, o escritor utiliza expressões afirmativas, fazendo que seu caráter mude de homens detestáveis para desejáveis. Jean fabula por meio destes personagens.

O conceito de 'fabulação' é tratado em alguns pontos da filosofia de Gilles Deleuze. Para dele se aproximar é necessário entender a ideia de 'literatura' tal como a identifica o filósofo francês (1997), em *Crítica e clínica*, ao dissertar sobre *A literatura e a vida*. Ele crê que a escrita está em constante 'devir', caracterizando o seu inacabamento. Além disso, deve inventar um 'povo por vir', político e audaz, que se agita contra as dominações. Assim, "Não há literatura sem fabulação", porquanto, "A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta" (DELEUZE, 1997, p. 13-14). Ora, fabular não é sinônimo de fantasiar, como poderia ser significado a partir de seu sentido habitual; é sim uma maneira de experimentar o real, que funciona como meio de intervenção no ambiente social, biológico, institucional e moral.

Em *Por uma teoria deleuziana da fabulação*, o professor e pesquisador dos escritos deleuzianos Ronald Bogue (2011) acredita que, por lidar com a realidade, a 'fabulação' exige o confronto com o presente e o passado:

> Por esse motivo, a experimentação no real da fabulação muitas vezes leva os escritores a se envolverem em um "trabalho com a história". Este trabalho com a história geralmente se relaciona a: (1) um diagnóstico crítico de forças, acontecimentos, memórias e documentos que organizam o presente; (2) uma articulação com o não-dito, com aquilo que foi apagado, com acontecimentos esquecidos; (3) uma reconfiguração do passado que dispara, no momento presente, transformações em potencial. (BOGUE, 2011, p. 23. Grifo do autor).

Assim, a ‘literatura’ (‘fabulação’) é um exercício que evoca a história e suas nuances: olha de maneira crítica a ação do passado sobre o presente; recorre ao que foi suprimido, pelo discurso dominante e, pelo esquecimento; reconfigura o que passou, inventando novos modos de existir, potencialmente transformadores.

Ao falar sobre a história de alguns criminosos, condenados à morte na guilhotina, Genet (1983) deseja ter também o mesmo fim. São desses homens que ele extrai sua potência criadora:

> O que mais me entristece, penso às vezes, é que a maior parte destas criações são totalmente esquecidas, embora constituam todo o meu conceito espiritual passado. Já não sei mais se existiram, e se me ocorre sonhar agora com uma destas vidas, imagino que ela seja nova, embarco no meu tema, navego, sem lembrar-me que há dez anos já embarquei nela e que ela soçobrou, cansada, no mar do esquecimento. Que monstros continuam a viver nas minhas profundezas? Suas exalações, seus excrementos, sua decomposição talvez façam brotar na minha superfície algum horror ou beleza que adivinho suscitados por eles. Reconheço minhas influências, o encanto dos seus dramas novelescos. (GENET, 1983, p. 138-139).

Ante ao texto genetiano, é possível perceber dois elementos: o ‘esquecimento’ e a ‘fabulação’. Primeiramente, as figuras dos criminosos são partes constitutivas da pujança poética de Genet, porém, fadadas ao esquecimento, não somente no apagamento, próprio da invisibilidade social, mas inclusive do próprio escritor, como efeito do tempo. A partir daí restam os nomes, vestígios com os quais o escritor francês fabula. Não são mais homens reais, todavia os inventados; dá-lhes adjetivos extraídos do seu imaginário e aventuras gloriosas. Genet se torna um porta-voz desses indivíduos, destituídos e questionadores do modelo civilizacional, e, ao fazê-lo, cria um ‘povo por vir’ e seus devires.

À vista disso, os escritos de Genet são carregados de contornos políticos e, sobretudo, revolucionários, dando-lhes atributos de uma ‘literatura menor’. No livro *Kafka: por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari (2014) definem esse tipo de escrita como aquela “[...]

que uma minoria faz em uma língua maior" (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35). Em termos deleuze-guattarianos, há nessa apropriação por parte dos indivíduos à margem um processo de 'desreterritorialização', no qual a língua é destituída de seus fatores de opressão (a gramática tradicional, a sintaxe) para ganhar usos criativos, coletivos e transformadores. Trata-se, assim, de se tornar um estrangeiro do próprio idioma.

Novamente em *Diário de um ladrão*, ao falar sobre suas passagens e descobertas como criminoso em diversos países, o escritor francês (2005) acentua a força de sua relação com a língua francesa, especialmente para narrar tais histórias:

> As razões da minha escolha, cujo sentido só me aparecem hoje talvez porque eu precise escrever sobre ela, não me apareceram então com clareza. Acho que precisava cavar, perfurar uma massa de linguagem em que o meu pensamento estivesse a vontade. *É possível que eu quisesse me acusar em minha língua*. A Albânia, a Hungria, a Polônia, nem a Índia ou o Brasil me teriam oferecido um material tão rico quanto a França. Realmente o roubo – e o que é ligado a ele: as penas de prisão com a vergonha do ofício de ladrão – se tornaram um empreendimento desinteressado, espécie de obra de arte ativa e pensada que não se podia realizar a não ser com a ajuda da linguagem, a minha, confrontada com as leis saídas dessa mesma linguagem. (GENET, 2005, p. 103-104. Grifo do autor).

O entendimento da escrita genetiana, do próprio escritor, assim como é possível pensar a partir do fragmento acima, nasce da ressignificação dada anos depois de suas experiências. Para tal, foi necessário buscar na superfície, dentre inúmeros modos de dizer, uma linguagem por meio da qual a escrita fluísse. Apesar de ter passado por outros países e experimentado seus idiomas, foi na própria língua francesa que Genet encontrou expediente para empreender sua escritura e expressar sua excitação (uma ode à marginalidade e aos marginalizados, como uma espécie de obra de arte). Esse processo se deu em meio a tensões e enfrentamentos a esta mesma língua e suas características. Ao fazê-la, feito um 'escritor menor', como relata Genet, "Eu me tornava estrangeiro" (GENET, 2005, p. 104).

REFERÊNCIAS

BARRENECHEA, Miguel Angel. *Nietzsche e a alegria do trágico*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2014.

BATAILLE, Georges. *Genet*. In: BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989, p. 149-184.

BENJAMIM, Walter. *A imagem de Proust*. IN: BENJAMIM, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 36-49.

BOGUE, Ronald. *Por uma teoria deleuziana da fabulação*. AMORIM, Antônio Carlos; DIAS, Susana Oliveira; MARQUES, Davina (Orgs.). Conexões: Deleuze e vida e fabulação e... São Paulo: Editora DP et Alii, 2011, p. 17-35.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GENET, Jean. *Diário de um ladrão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

GENET, Jean. *Nossa Senhora das Flores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

NIETZSCHE. *II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida*. IN: NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre história*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005, p. 67-178.

NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. Lisboa: Guimarães Editores, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich. *Gaia Ciência*. Lisboa: Guimarães Editores, 1984.

GUEVARA: O DISCURSO DE UM LÍDER REVOLUCIONÁRIO

Rafael Rezende (UninCor / FCTE)[1]

Renan Mazzola (UninCor)[2]

RESUMO: Esta comunicação tem como objetivo analisar o discurso de Che Guevara no texto, *O socialismo e o homem em Cuba,* a partir das ferramentas conceituais derivadas da teoria do discurso. Mais precisamente usando mecanismos de Foucault. A partir desse objetivo geral, colocamos as seguintes perguntas de pesquisa: a) como funcionam as estratégias de construção do discurso guevarista?; b) analisar, especificamente, o funcionamento linguístico-discursivo de determinados temas no interior desse discurso, como "revolução", "homem novo", "trabalho", "arte", "capitalismo", "socialismo/comunismo", "massa/povo", "indivíduo" e "educação"; c) identificar as memórias de Karl Marx e Fidel Castro. Nossa pesquisa é fundamentada teoricamente na Análise do Discurso francesa, que concebe a produção de sentidos em uma sociedade a partir da intersecção entre a língua, a história e o sujeito. Assim, mobilizamos os trabalhos de Michel Foucault em *A ordem do discurso e A Arqueologia do saber,* para trazer conceitos como Autor, comentário e domínio associado, para embasarem teoricamente a pesquisa e mostrarem como Che mobilizava seu discurso.

Palavras-chaves: Discurso. Comunismo. Cuba.

1. Introdução

Ernesto Rafael Guevara de La Serna – mais tarde conhecido mundialmente como Che Guevara – foi uma personalidade muito marcante dos séculos XX e XXI. Um revolucionário que foi realizar em Cuba algo que marcaria para sempre a história daquele povo, ao lado de personalidades como Fidel e Raul Castro. Guevara era argentino, nascido na cidade de Rosário em 1928 e morto na Bolívia em 1967, foi guerrilheiro, médico, político e escritor. Che, como ficou conhecido em todo o mundo, mas primordialmente em Cuba após a

[1] Discente do curso de graduação em Psicologia da Universidade Vale do Rio Verde (UninCor). E-mail: rafarezend21@gmail.com

[2] Docente do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UninCor). E-mail: renan.mazzola@unincor.edu.br.

revolução, havia viajado por boa parte da América latina antes de conhecer Fidel, Raul e outros revolucionários. Tornou-se socialista e desenvolveu um pensamento singular, retratado no filme *Diários de motocicleta.* Usou sua formação como médico para visitar locais a que nunca chegou a saúde básica, viu também trabalhadores sendo explorados e, a partir dessas experiências, desenvolveu gradualmente seus posicionamentos. Nesse momento era jovem, e ainda não tinha se tornado o conhecido revolucionário. Dentre suas ideias, destacamos o pensamento denominado por ele mesmo como o socialismo do "Homem novo", que mais tarde o levaria a ingressar nas atividades da revolução.

Considerado um personagem a frente de seu tempo, Che Guevara era descrito como alguém que costumava olhar para o futuro. Sua identidade era permeada por uma visão socialista em que só existe o "Estado benfeitor que, ao pretender acumular riqueza, imitava o capitalismo, ainda que – para diferenciar-se do capital – não se fizesse explorador do outro." (TAVARES, 2017, p. 28). Em seus escritos, o que mudaria na passagem a um regime socialista não seria somente a forma de governo, mas também a consciência desse novo homem que, por estar de alguma forma satisfeito e provido de tudo, não sentiria falta de nada, formando-se e tornando-se solidário e comunitário com seus pares.

Com vistas a recortar – dentre todo o pensamento e os escritos de Che Guevara – a questão específica do *homem novo*, a fim de possibilitar o desenvolvimento deste Projeto de Pesquisa, podemos ver no trecho a seguir, extraído de"O Socialismo e o homem em Cuba", algumas definições dadas por Che sobre o indivíduo e a mudança proposta:

Gostaria agora de tentar definir o indivíduo, o ator neste estranho e emocionante drama da construção do socialismo, numa existência dupla como um ser único e como membro da sociedade. Eu acho que o lugar para começar é reconhecer a qualidade de incompletude do indivíduo, de ser um produto inacabado. Os vestígios do passado são trazidos para o presente na consciência, e um trabalho contínuo é necessário para erradicá-los.[39] O processo é duplo. Por um lado, a sociedade age através da educação direta e indireta; por outro, o indivíduo se submete a um processo consciente de auto-educação. A nova sociedade em formação tem que competir ferozmente com o passado. O passado faz-se sentir não só na consciência de alguém - em que o resíduo de uma educação sistematicamente orientada para isolar o indivíduo ainda pesa fortemente - mas também pelo próprio caráter

deste período de transição em que as relações de commodities ainda persistem. A mercadoria é a célula econômica da sociedade capitalista. (GUEVARA, 2004d, p. 7).

Nota-se, assim, que Che estava construindo, nesse texto, um conceito de socialismo um pouco diferente daquele compartilhado pela maioria dos militantes de esquerda, segundo o qual não cabia somente ao Estado prover tudo, mas era preciso também uma consciência social dos governantes e dos indivíduos para seguirem seus princípios, refletindo um conceito que partia do coletivo e chegava no individual.

O conceito guevarista de socialismo foi então construído, a princípio, durante sua viagem pela América latina, ao lado de seu amigo Alberto Granado (TAVARES, 2017, p. 35).

Ernesto era um dos poucos com formação universitária, e então mesmo que o líder de Cuba de uma maneira formal fosse Fidel, Che liderava de uma maneira diferente, encantava com seus discursos e com suas experiências políticas anteriores. De fato, foi assim durante toda a revolução, até o momento em que acabara a guerra, ganhando o apelido carinhoso de "Che" dado pelo povo cubano, a partir dali tornara-se um símbolo da vitória dos rebeldes e cativava através de seus discursos e ações, tornando-se assim uma personalidade mundialmente conhecida.

Existem frases e discursos proferidos por Che Guevara há mais de 50 anos que são reproduzidos e debatidos até hoje, discursos que pregam a coletividade, a igualdade e a força que deveria emergir de um sistema socialista. Em "O socialismo e o homem em cuba", Guevara enaltece uma mudança possível por meio do sistema socialista, cuja definição é (re)trabalhada em todo seu texto. Observemos um trecho, a seguir, de seu discurso[3]:

Permita-me tirar algumas conclusões: Nós, socialistas, somos mais livres porque estamos mais satisfeitos; Estamos mais satisfeitos porque somos mais livres. O esqueleto de nossa completa liberdade já está formado. Falta a carne e as roupas; vamoscriá-los. Nossa liberdade e seu sustento diário são pagos em sangue e sacrifício. Nosso sacrifício é consciente: uma parcela paga sobre a liberdade que estamos construindo. A estrada é longa e, em parte, desconhecida. Nós reconhecemos nossas limitações. Vamos fazer o ser humano do século 21 - nós, nós mesmos. Vamos nos forjar na ação diária, criando um novo homem e mulher com uma nova tecnologia. Os indivíduos desempenham um papel na mobilização e

[3] Esse trecho é parte de uma carta destinada a Carlos Quijano e publicada em 1965. (GUEVARA, 2004d).

liderança das massas na medida em que incorporam as mais altas virtudes e aspirações das pessoas e não se desviam do caminho. (GUEVARA, 2004d, p. 26)

Nessa carta, Che Guevara nos fornece importantes informações sobre o que entende por a) luta revolucionária, b) capitalismo c) socialismo/comunismo, d) massa/povo, e) indivíduo, f) homem novo, g) trabalho, h) arte e i) educação. A abordagem de cada um desses elementos construiu o seu discurso no curso da história, isto é, contribuíram, em um certo momento histórico, para forjar os princípios determinantes do discurso guevarista, exaltados e debatidos até hoje.

Para compreendermos a construção do discurso de Che Guevara, portanto, analisaremos essa carta de 1965 (GUEVARA, 2004d) por meio da Análise do discurso de linha francesa, descrevendo as estratégias linguístico-discursivas, os saberes e poderes veiculados por seus dizeres.

A Análise do Discurso teve origem na França na década de 1960. Michel Pechêux, o fundador dessa disciplina, foi um filósofo envolvido com o marxismo, a psicanálise e a epistemologia, e deu início aos trabalhos para discutir, na Europa daquele momento, a dimensão discursiva dos enunciados.

Norteada por três pilares iniciais, a Análise do Discurso, doravante AD, baseou-se no estruturalismo, no marxismo e na psicanálise. O conceito de estruturalismo, criticado pela Análise do discurso, trazia uma perspectiva de análise da língua que desconsiderava seus fatores extra-linguísticos constitutivos, como os sujeitos e a história (perspectiva imanentista). O marxismo revelava uma reflexão social, a luta de classes, que marcava um horizonte para a AD com relação à história. Já a psicanálise lacaniana considera que o todo discurso é sempre atravessado pelo inconsciente, que existe uma cadeia de significantes que fornecem material para a linguagem.

Atualmente, na Análise do Discurso francesa, observamos a forte influência das obras de Michel Foucault. Seu pensamento nos traz discussões sobre os mecanismos de poder veiculados pelas/nas práticas discursivas. O discurso, em geral, segundo as obras de Pechêux e segundo as obras de Foucault (guardadas suas devidas diferenças), é sócio-histórico e ideológico, e produz os sentidos sociais por meio dos sujeitos e das materialidades significantes.

Para Foucault (2007, p. 132), o discurso é "um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva (...) é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência." Dessa forma, podemos dizer que os enunciados produzidos por Che Guevara se apoiam em uma mesma condição de existência para a construção de seu discurso.

Essas reflexões foucaultianas sobre o discurso, presentes em *A arqueologia do saber* e *A ordem do discurso*, traçam uma metodologia para a compreensão dos discursos sociais, e essa compreensão perpassa a noção de Formação Discursiva (FD), descrita segundo o trecho que se segue.

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlação, posições e funcionamentos, transformações), diremos por convenção, que se trata de uma formação discursiva. (FOUCAULT, 2007, p. 43).

Para a Análise do Discurso, adota-se a perspectiva de que uma formação discursiva está sempre dominada pelo interdiscurso (pelos outros já-ditos), ou seja, todo enunciado dialoga com as outras formações discursivas que lhe são vizinhas.

Nesse sentido, consideramos que o discurso a ser analisado de Che Guevara vincula-se a uma certa formação discursiva e apresenta em seus enunciados frequentes regularidades. São essas regularidades que se trata de descrever e analisar neste Projeto de Pesquisa, para melhor compreender a emergência, nos anos 1950, em Cuba, de um certo "discurso de esquerda revolucionária".

2. Descrição da carta

A carta *corpus*, intitulada *O Socialismo e o homem em Cuba*, foi escrita em 1965 por Ernesto Rafael Guevara de laSerna, quando voltara de uma viagem a África do Sul. A carta foi inicialmente dirigida a um amigo de Che, chamado Carlos Quijano e posteriormente publicada em um jornal uruguaio chamado, *Semanário Marcha*, de Montevidéu em Março de 1965. Demonstrando animação por poder falar de temas como *socialismo, comunismo, capitalismo, trabalho, educação* e principalmente a revolução cubana e seu projeto de nova sociedade, permeada pelo novo homem socialista, Guevara faz desta carta um ato político e

mostra nela todos seus projetos e ambições para Cuba. Com fortes críticas ao sistema capitalista, e falando algumas vezes sobre a máquina do Estado, os meios de produção e até do aparato ideológico, Che invoca memórias de Marx, Lenin e até de Fidel.

3. Uma análise dos conceitos teóricos

A seguir, empreenderemos um esboço de análise segundo o instrumental teórico-metodológico mobilizado a partir da Análise do Discurso francesa. Dentre o escopo conceitual desse campo de estudos, selecionamos três conceitos arque-genealógicos da obra foucaultiana que consideramos produtivos para a análise do funcionamento discursivo da carta, *corpus* de nosso projeto de pesquisa. São eles: "domínio associado", "autor" e "comentário", presentes nos livros *Arqueologia do Saber* (1970)e *Ordem do discurso* (1970).

3.1. Domínio associado

No domínio arqueológico, o "domínio associado" consiste no conjunto de enunciados anteriormente produzidos e passíveis de reativação com relação ao enunciado analisado. Assim, todo enunciado dialoga com outros, anteriores, com os quais traça relações de sentido para que possa ser compreendido. Nas palavras de Foucault (1970, p, 111):

> O campo associado que faz de uma frase ou de uma série de signos um enunciado e que lhes permite ter um contexto determinado, um conteúdo representativo específico, forma uma trama complexa. Ele é constituído, de início, pela série das outras formulações, no interior das quais o enunciado se inscreve e forma um elemento (um jogo de réplicas formando uma conversação, a arquitetura de uma demonstração - limitada, de um lado, por suas premissas, do outro, por sua conclusão -, a sequência das afirmações que constituem uma narração). É constituído, também, pelo conjunto das formulações a que o enunciado se refere (implicitamente ou não), seja para repeti-las, seja para modificá-las ou adaptá-las, seja para se opor a elas, seja para falar de cada uma delas; não há enunciado que, de uma forma ou de

> outra, não reatualize outros enunciados (elementos rituais em uma narração; proposições já admitidas em uma demonstração; frases convencionais em uma conversa.

A seguir, tentaremos demonstrar onde o campo associado pode ser apreendido na carta escrita por Che. Ernesto mobiliza em seu discurso um domínio associado bastante claro: um discurso oriundo de Marx e Fidel, que antes (Marx) ou junto (Fidel) dele, faziam coexistir esses discursos e essas redes de formulações relativas aos discursos de esquerda. Vemos neste trecho que o autor tenta mobilizar articular os termos "capitalismo" e "miséria", o que já era observado nos discursos de origem marxista.

As leis do capitalismo, invisíveis para o homem comum e cegas, atuam sobre o indivíduo sem que este o perceba. Ele vê apenas a amplitude de um horizonte que parece infinito. É apresentado desse modo pela propaganda capitalista, que pretende tirar do caso Rockefeller verídico ou não uma lição sobre as possibilidades de êxito. A miséria que é necessária acumular para que surja um exemplo como este e a quantidade de desgraças que uma fortuna dessa magnitude ocasionou para poder existir não aparecem no quadro, e nem sempre as forças populares têm a possibilidade de aclarar estes conceitos. (Caberia aqui uma indagação sobre como, nos países imperialistas, os trabalhadores perdem seu espírito de classe internacional por causa de uma certa cumplicidade na exploração dos países dependentes e como este fato ao mesmo tempo diminui o espírito de luta das massas no próprio país; mas este é um tema que foge ao propósito destas notas). (GUEVARA, 1965, p. 6).

Nota-se que o enunciado de Guevara vem repleto de termos que remetem a um discurso antes já pregado por Marx, então todo o contexto fornece material para que Che se faça entender dessa forma.

3.2. Comentário

"Comentário", para Foucault (1970, p, 26), é o enunciado(conjunto de signos efetivamente produzidos) que traz novamente algo já dito, de forma mais clara, o que antes estava silenciado, mas sem se perder do que foi dito em um primeiro enunciado. Portanto Foucault (1970, p, 26) define comentário da seguinte maneira:

> Por ora, gostaria de me limitar a indicar que, no que se chama globalmente um comentário, o desnível entre texto primeiroe texto segundo desempenha dois papéis que são solidários. Por um lado, permite construir (e indefinidamente) novos discursos: o fato de o texto primeiro pairar acima, sua permanência, seu estatuto de discurso sempre reatualizável, o sentido múltiplo ou oculto de que passa por ser detentor, a reticência e a riqueza essenciais que lhe atribuímos, tudo isso funda uma possibilidade aberta de falar. Mas, por outro lado, o comentário não tem outro papel, sejam quais forem as técnicas empregadas, senão o de dizer enfim o que estava articulado silenciosamente no texto primeiro. Deve, conforme um paradoxo que ele desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca, dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito.

Por mais que seja paradoxal e Foucault já havia percebido isso, a função do comentário é essa. Ir para além do que já foi dito, e agora dizer, mas sem se desvincular do que já teria sido dito.

Com relação ao *corpus,* podemos ver que Guevara cita algumas vezes o filósofo Karl Marx e o seu amigo e líder da revolução cubana Fidel Castro, o que nos traz a luz que Che tinha uma ideia nova de socialismo, mas que essa ideia estava sendo construída através de conceitos já conhecidos, como se Guevara tivera antes o seu próprio *corpus* para a partir deste construir seu pensamento. Podemos ver neste trecho quando Che fala sobre o período de transição ocasionado pela ruptura do capitalismo em cuba, e a adaptação do novo sistema socialista, o conceito de comentário de Foucault. Segundo Guevara (1965,p, 7) o período de transição acontecia assim:

> No esquema de Marx se concebia o período de transição como resultado da transformação explosiva do sistema capitalista destruído por suas contradições; na realidade posterior viu-se como caem da

> árvore imperialista alguns países que constituem os ramos mais débeis, fenômeno previsto por Lênin. Nesses países o capitalismo se desenvolveu suficientemente para fazer sentir seus efeitos de um ou outro modo sobre o povo, mas não são suas próprias contradições que, esgotadas todas as possibilidades, fazem explodir o sistema. A luta de libertação contra um opressor externo, a miséria provocada por acidentes estranhos como a guerra, cujas consequências fazem recair as classes privilegiadas sobre os explorados, os movimentos de libertação destinados a derrotar regimes neocolonialistas, são os fatores habituais do desencadeamento. A ação consciente faz o resto.

Portanto, vemos que quando Guevara recorre a Marx para demonstrar o que vinha acontecendo, ele explícita o conceito de comentário de Foucault. Quando Che mobiliza a palavra capitalismo e miséria em um mesmo enunciado, ele acaba ligando estes termos, o que ocorre com certa frequência em seus escritos, como vimos no trecho a cima citado.

4. Aplicação na carta

Neste momento demonstraremos alguns momentos da carta *corpus*, onde Guevara fala sobre temas que em sua concepção diferenciam o sistema *socialista* ou o sistema *comunista* do sistema *capitalista*. Che fala sobre *trabalho, educação* e principalmente sobre o chamado *homem novo,* que viria a emergir em um novo e diferente dos até então implantados pelo mundo a fora, sistema socialista.

4.1. Trabalho

Che traz em sua carta uma forma bem peculiar de falar sobre estes conceitos, uma fala própria, mas construída de uma maneira, histórica e social. Vejamos neste trecho Gueavara (1965, p, 14):

> O trabalho deve adquirir uma nova condição. A mercadoria homem cessa de existir e se instala um sistema, que outorga uma quota pelo cumprimento do dever social. Os meios de produção pertencem à

> sociedade e a máquina é apenas a trincheira onde o dever é cumprido. O homem começa a libertar seu pensamento da obrigação penosa que tinha de satisfazer suas necessidades animais através do trabalho. Ele começa a se ver retratado em sua obra e a compreender sua magnitude humana através do objeto criado, do trabalho realizado. Isto já não significa deixar uma parte de seu ser em forma de força de trabalho vendida, que não lhe pertence mais, mas significa uma emanação de si mesmo, uma contribuição à vida comum, em que se reflete; o cumprimento do seu dever social.

O autor tenta mostrar que o trabalho não será apenas algo que se trocará por bonificações ou que deverá se fazer apenas pela sobrevivência, mas sim algo que seria feito pelo bem comum. Che usa o *termomeios de produção*, um termo com memória histórica, termo esse que remonta aos primórdios do comunismo. O que Foucault (1970, p, 26) chamaria de comentário, seriam enunciados que ditos uma vez, se conservariam, por se acreditar que nele haveria algo rico. Che mobiliza a memória do *termo* quando o repete, o que através desta riqueza histórica mobiliza de onde vem essa fala, hoje guevarista.

4.2. Educação

Quando Guevara inicia sua fala sobre educação, veremos a regularidade de termos explicitados pelo autor em outros momentos, o que reforça o contexto histórico da fala de Che. Observemos Guevara (1965, p ,10):

> No nosso caso, a educação direta adquire uma importância muito maior. A explicação é convincente porque é verdadeira: não precisa de subterfúgios. Ela se exerce através do aparato educativo do Estado em função da cultura geral, técnica e ideológica, por meio de organismos como o Ministério da Educação e o aparelho de divulgação do partido. A educação penetra nas massas e a nova atitude preconizada tende a converter-se em hábito; a massa vai incorporando-a e pressiona quem

> ainda não se educou. Essa é a forma indireta de educar as massas, tão poderosa quanto a outra.

Segundo Foucault (1970, p, 111) Um enunciado só se constitui quando o seu conjunto de signos lhe permite um contexto. O contexto deste enunciado é formado por *termos históricos*, como *aparelho de divulgação do partido, aparato educativo do Estado.* Então ele pode não estar mobilizando o nome de Marx ou de Fidel, de forma explicita nestes trechos, mas quando o contexto do trecho é todo permeado por *termos históricos,* com memória de fala, o enunciado está ritualizando outros enunciados, está "repetindo".

4.3. Homem novo

Sendo abordado como a principal função da carta, o *homem novo*, se constituiria através da mudança não só do sistema capitalista, mas também da mudança de sua consciência, o que só seria possível em uma sociedade satisfeita com seu convívio social. Segundo Guevara (1965, p, 11):

> Neste período de construção do socialismo podemos ver o homem novo que está nascendo. Sua imagem ainda não está acabada, nem poderia, já que o processo anda paralelo ao desenvolvimento de formas econômicas novas. Tirando aqueles cuja falta de educação os faz tender para o caminho solitário, para a autossatisfação de suas ambições, aqueles que mesmo dentro desse novo panorama de marcha conjunta têm a tendência de caminhar isolados da massa que acompanham, o importante é que os homens adquirem cada dia maior consciência da necessidade de sua incorporação à sociedade e, ao mesmo tempo, de sua importância como motores da mesma.

Segundo Foucault (1970, p, 111) Uma das características do campo associado de um enunciado seria ser constituído pelo conjunto das formulações cujo status é compartilhado pelo enunciado em questão. O homem novo de Che aparece como algo que só nasceria de um novo sistema econômico. Quando o autor diz que o surgimento deste *homem novo* caminha

lado a lado ao sistema econômico, mesmo que de forma implícita volta a criticar o sistema *capitalista* que seria o gerador do *homem antigo*, que segundo Che, seria o homem que tende a caminhar isolado e satisfazer suas necessidades individuais. Toda essa fala, permeada novamente por críticas ao *capitalismo*, volta a emergir de um campo, um campo que juntando seus signos e frases, traz um enunciado com sentido histórico e social, mas desta vez não só mobilizando o enunciado anterior, mas também, se oferecendo como objeto a um discurso futuro, o que já fizera antes Marx e Fidel.

5. Considerações finais

A teoria do Discurso possibilita de uma maneira ampla analisar todas as naturezas de enunciados, como aqueles presentes em jornais, revistas, livros e como foi aqui, uma carta.O resultado da análise demonstrou, até o momento, uma tendência de Guevara buscar sempre em um enunciado já proferido por outros líderes, situações que embasassem suas falas.O discurso de Guevara, por mais que seja muito bem adotado por ele, vem carregado de história ideológica e social. Uma história que se vê nos termos que o "locutor" traz as suas falas.

Por fim, considera-se que alguns elementos fazem a fala de Che tomar corpo, como por exemplo, "Capitalismo", "Trabalhador", "Aparato educativo do estado", "Meios de produção" produzem um sentido a fala de Che, sentido esse carregado historicamente por já terem sido usados por líderes como Marx e Fidel, o que torna o discurso de Guevara um discurso com características próprias de esquerda.

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

GUEVARA, Ernesto Che. A Classe Operária e a Industrialização em Cuba. In: *Textos Econômicos para a Transformação do Socialismo*. 1ª ed. São Paulo: Edições Populares, 1982a.

GUEVARA, Ernesto Che. O Socialismo e o Homem em Cuba. In: SADER, Eder (org.). *Che Guevara– Política*. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2004d.

GUEVARA, Ernesto Che. Sobre a Construção do Partido. In: SADER, Eder (org.). *Che Guevara– Política*. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2004f.

GUEVARA, Ernesto Che. Uma Atitude Comunista frente ao Trabalho. In: *Textos Econômicosparaa Transformação do Socialismo*. 1ª ed. São Paulo: Edições Populares, 1982j.

GUEVARA, Ernesto Che. *Diário de um combatente*: Ernesto Guevara. Trad. Dafne Melo. São Paulo: Planeta, 2012.

POSSENTI, Sírio. PASSETTI, Maria Célia. *Estudos do Texto e do Discurso*. Política e mídia. Maringá 2010.

TAVARES, Flávio. *As três mortes de Che Guevara*: 1 O disparo em Cuba: 2. A agonia no Congo: 3. A execução na Bolívia/Flávio Tavares. – 1. Ed. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

A (RE)SIGNIFICAÇÃO DA FEARLESS GIRL EM WALL STREET

Rosana Cristina Gimael (UNICAMP)

RESUMO: Este trabalho objetiva investigar os efeitos de sentido de uma estátua no que tangem à representatividade feminina, tendo em vista a equidade de gêneros no mercado de trabalho. O corpus escolhido foi a estátua *Fearless Girl*, instalada em 07 de março de 2017, na praça de Wall Street, em Nova York, por ocasião da comemoração do Dia Internacional da Mulher. Estratégia de uma campanha publicitária para chamar a atenção para o poder de liderança das mulheres no mercado financeiro, a estátua provocou grande repercussão no mundo todo, em diversas plataformas midiáticas. Na busca de compreender como um objeto simbólico em sua materialidade significante produz sentidos, foram utilizados os procedimentos teórico-metodológicos da Análise de Discurso (AD), de orientação francesa. Os resultados deste estudo sinalizam uma (re)significação de sentidos, por meio do gesto de leitura no confronto da "Garota sem Medo" com a escultura do touro em posição de ataque, o *Charging Bull* - ícone americano da agressividade do mercado financeiro e da prosperidade do capitalismo -, em um dos mais importantes centros financeiros do planeta. Depreendemos com esta análise que os discursos veiculados se irrompem a partir das "redes de memória e dos trajetos sociais" (PÊCHEUX, 1997), provocando um "furo" enquanto acontecimento discursivo. Enunciações filiadas nas redes de memória que, dadas as condições sociais, históricas e políticas, se inscrevem com certos efeitos de sentido e não com outros.

Palavras-chaves: Publicidade. Análise de Discurso. Fearless Girl. Representatividade Feminina. Empoderamento Econômico.

1. Introdução

O Dia Internacional das Mulheres vem sendo comemorado, nos últimos tempos, como uma data voltada para a conscientização sobre a necessidade de tornar visível a realidade de milhões de mulheres que sofrem com a desigualdade.

Na questão da equidade de gêneros, dentro do princípio de inclusão da diversidade no mercado de trabalho, a representatividade feminina ainda é ínfima quando se refere à participação de mulheres negras e indígenas, no Brasil, e das latinas, nos Estados Unidos, por

exemplo. A despeito dos debates e das mobilizações sociais terem se ampliado, ainda há muito a se caminhar para que as mulheres tenham todos os seus direitos respeitados, na prática.

A mídia, dentro do contexto do mundo conectado e globalizado, tem veiculado discursos inclusivos de representatividades femininas e, dentre eles, o da disseminação do empoderamento feminino, utilizado de forma abrangente. Isso vem ocorrendo desde que a ONU MULHERES, em conjunto com o Pacto Global, estabeleceu princípios a serem observados pela comunidade empresarial com o objetivo de incentivar e promover a equidade de gêneros, por meio de valores e práticas que visam estabelecer igualdade política, econômica e social, partindo do empoderamento econômico, para então avançar aos demais.

Nesse cenário, o da veiculação de discursos distintos voltados para a representatividade feminina, especialmente no Dia Internacional da Mulher, em plataformas de comunicação também distintas, temos a campanha publicitária americana, por meio da estátua *Fearless Girl*, chamando a atenção para o poder de liderança das mulheres no mercado financeiro, provocando grande reverberação e dividindo opiniões sobre a idealização e a instalação da "garota destemida" frente a escultura-ícone do touro, em Wall Street, Nova York.

Sabemos que a publicidade visa a convencer o consumidor a comprar um produto ou uma ideia/um conceito. Dessa forma, ao propor que o consumidor se identifique com a ideia/conceito/produto da marca/logo da empresa, também propõe uma identificação com determinados modelos que reforçam identidades/representatividades de gêneros. Analisar como a publicidade cria/recria representações de gênero e identidade, com suas campanhas, "é observar os lugares sociais dos sujeitos, a polifonia de suas vozes em seus discursos e suas representações culturais nas atuais práticas sociais" (BELELI, 2005, p. 58).

Sendo assim, este estudo propõe analisar como os dizeres e saberes da/sobre a representatividade feminina se constroem e também se (re)significam na atualidade e como se desdobram em outras formulações e circulação de sentidos, em suas formações discursivas, no contexto da equidade de gêneros, no mercado (de trabalho) financeiro.

Tendo em vista que a publicidade é vinculada à produção de sentido da sociedade, este trabalho se propõe responder às seguintes questões: como os sujeitos e sentidos são formulados na/pela estátua *Fearless Girl* e quais são seus trajetos de sentidos?

Para responder a essas questões que envolvem as relações discursivas entre sujeitos, foram escolhidos referenciais teórico-metodológicos da Análise de Discurso da linha francesa (ou AD), já que a AD tenta entender como os objetos simbólicos produzem sentidos, isto é, como eles estão investidos de significância para e por sujeitos.

2. Fundamentação Teórica

Escolher os princípios teóricos da AD para este estudo se deu também pelo modo que ela pensa a linguagem. "Na Análise de Discurso, procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história" (ORLANDI, 2013, p.15). A base da AD é a preocupação em entender a linguagem em meio às transformações sociais, porém a AD vai além da linguística e toma o discurso como um efeito de sentidos determinado social e historicamente. Assim, a construção dos significados coloca em destaque tanto o produto como o processo, quer dizer, as condições sócio-históricas constitutivas do significado.

Pêcheux (1995) trabalha com o conceito de discurso como efeito de sentidos entre interlocutores. Orlandi (2013) nos infere que os efeitos de sentidos (discursos) são produzidos em determinadas condições de produção (CPs) que "compreendem os sujeitos e a situação, além da memória, dentro do contexto imediato, que são as circunstâncias da enunciação, e do contexto amplo, quando incluem o contexto sócio-histórico-ideológico" (ORLANDI, 2013, p.30).

Pêcheux (1990) ainda formula dois conceitos fundamentais na AD: formações ideológicas e formações imaginárias. Ao se analisar os aspectos da materialidade ideológica, observa-se que o discurso é um desses aspectos e é por isso que ele só faz sentido para um sujeito perante o reconhecimento de que pertence a alguma formação ideológica. As formações imaginárias são as que indicam o lugar em que o destinador e destinatário se atribuem de forma recíproca. "Os valores ideológicos de uma determinada formação social têm o discurso representado pela formação imaginária" (PÊCHEUX, 1990, p.18). A palavra dita representa uma formação discursiva que, consequentemente, remete a uma formação imaginária. Portanto, no processo discursivo, observam-se várias formações imaginárias que determinam os lugares dos sujeitos.

Embasados por Pêcheux (1990, p. 21) na premissa de “que os embates discursivos em sua movência são parte constitutiva de sentidos na sociedade”, trabalharemos aqui, neste estudo, a estátua *Fearless Girl* - enquanto imagem - como um gesto de uma memória, um discurso que individua. Segundo esse autor, a leitura da imagem como constituinte do discurso nos orienta na compreensão de que a palavra fala da imagem, descreve-a e a tenta traduzir, mas não considera a sua matéria visual, tampouco esmiúça sua condição de efeito constituído historicamente. Torna-se necessário nos afastarmos da convicção do senso comum de que uma imagem vale por mil palavras, para esboçar uma reflexão sobre o trabalho com a imagem em seus dispositivos teóricos de análise discursiva.

Entendemos que o texto, em suas diferentes materialidades, é o lugar da subjetividade e o discurso é o reflexo das condições de produção (CPs) havendo entre eles (texto e discurso) um imbricamento que pode ser analisado, quanto ao nível de liberdade, no âmbito da textualização.

Quanto ao nível discursivo, o homem está vinculado às formações discursivas (FDs) existentes na formação social em que está inserido. Assim, na medida em que é determinado pelas formações sociais (ideológicas e discursivas), cita outros discursos, o que nos leva à questão do interdiscurso. Sendo assim, dentre as diversas categorias de análise que a AD nos oferece, serão destacadas para este trabalho: as Condições de Produção (CPs), o Interdiscurso e as Formações Discursivas (FDs).

3. Sobre o corpus

O corpus selecionado para análise é composto pela estátua/escultura *Fearless Girl* – garota sem medo/destemida - elaborada por uma campanha publicitária americana que estrategicamente a instalou no maior e mais importante centro financeiro, dominado essencialmente por homens, em Wall Street, local emblemático em Nova York.

Fearless Girl teve como pretensão inicial, de acordo com pesquisas, "enviar uma mensagem" sobre a diversidade de gênero no ambiente de trabalho e incentivar as empresas a recrutarem mulheres para seus conselhos administrativos.. Há uma placa abaixo da estátua com os escritos: "*Know the power of women in leadership. SHE makes a difference,"* (ou "Conheça o poder das mulheres na liderança. SHE faz a diferença"), com SHE referindo-se ao gênero "Ela" e também ao símbolo de uma ação da NASDAQ, em um mercado de ações .

A campanha foi desenvolvida para a empresa de serviços financeiros *State Street Global Advisors* (SSGA) pela agência de publicidade McCann New York e envolveu a colocação da estátua de bronze na forma de uma menina em frente ao touro de Wall Street. Símbolo da agressividade do mercado financeiro e da prosperidade do capitalismo, a estátua do touro, *Charging Bull* - touro em investida, tradução livre - é uma escultura de bronze com 3,5 toneladas, 3,4 metros de altura e 4,9 metros de comprimento. Idealizada por Arturo de Modica, o touro foi instalado em dezembro de 1989 como arte de guerrilha - uma forma de transformar os espaços públicos com obras de arte. A escultura do touro em posição de ataque, simboliza um mercado financeiro pujante (*bull market).* Modica reivindica, desde então, na justiça, a remoção de *Fearless Girl* e uma indenização pela violação de direitos autorais.

A data da instalação de *Fearless Girl* coincidiu com a data do aniversário da SSGA no seu fundo SHE, de "Índice de Diversidade do Género", que investe em empresas de capitalização de grandes capitais dos EUA e que se classificam entre as mais altas em seu setor na conquista da diversidade de gênero em liderança sênior. E, assim, na noite de 07 de março de 2017, na véspera do Dia Internacional da Mulher, *Fearless Girl,* a escultura de bronze, uma garotinha materializada em estátua, com 1,30 cm de altura e pesando cerca de 110 kg, foi instalada a seis metros de distância do famoso touro.

"Diante do universo predominantemente masculino das finanças, a estátua vem lembrar que empresas sob liderança feminina costumam ter desempenhos melhores que empresas sem mulheres em sua direção" – conforme comprovado em pesquisa realizada pelo *Morgan Stanley Capital International* (MSCI), índice criado pela *Morgan Stanley* para acompanhar o desempenho das bolsas de valores. "Foi constatado que empresas com forte liderança feminina geraram um retorno sobre o patrimônio líquido de 10,1% ao ano, contra 7,4% para aquelas sem uma massa crítica de mulheres no topo", informou a SSGA.

A estátua, devido a uma grande mobilização popular, continua no mesmo espaço. O case *Fearless Girl* ganhou o prêmio máximo da categoria Relações Públicas e teve grande repercussão: mais de um bilhão de impressões do *Twitter* em menos de 12h; 405 milhões de impressões no *Instagram* em seis semanas; 4.122 notícias transmitidas nos Estados Unidos.

Algum tempo depois de sua instalação, em outubro de 2017, veio à tona que a empresa de investimentos SSGA pagou cinco milhões de dólares para mais de 300 funcionários –

mulheres e negros – que receberam um salário inferior ao dos empregados homens brancos, segundo uma auditoria do Escritório Federal de Programas de Cumprimento de Contratos (FCCP). A investigação verificou que a empresa "desde pelo menos 1 de dezembro de 2010 pagou a 305 mulheres, em cargos superiores, menos que aos homens em cargos similares e também discriminou 15 executivos negros" . "A *State Street* está comprometida com práticas de igualdade salarial e avalia continuamente os processos internos para assegurar que nossos programas de compensação, contratação e promoção não são discriminatórios", afirmava a empresa em um comunicado à Imprensa, naquela ocasião. (EXAME, 06.10.17).

3.2. Análise do corpus discursivo

Conforme a proposta deste estudo centraremos, a seguir, na análise do corpus, tendo em vista os dispositivos teóricos da AD.

Segundo Pêcheux (1990), não há sentido sem articulação do simbólico ao político. A constituição do sentido se materializa em uma relação do sujeito com a língua e com a imagem em sociedade, já que "cada sociedade constrói uma simbologia coletiva que nutre o imaginário social e faz parte do interdiscurso, que se caracteriza por todo conjunto de formações feitas e já esquecidas que determina o que dizemos, a memória discursiva ou a memória do dizer" (ORLANDI, 2013, p.34). Para a autora, em consonância com Pêcheux, a memória quando pensada em relação ao discurso, tem suas características ligadas ao interdiscurso, ou seja, o dizer e o já-dito em algum lugar, em algum momento, por alguém. É assim que o que falamos faz sentido, pois tudo que já foi dito significa outros dizeres que estão em nossa memória e se apresentam de um novo jeito sempre ao enunciamos. É com a memória do dizer que o interdiscurso, que também compõe as CPs, constitui-se.

Dentro do processo discursivo, temos em Orlandi (2013) que toda enunciação encontra-se no cruzar de dois eixos: o da memória (constituição) com o interdiscurso e o da atualização do já-dito (formulação), o intradiscurso, com as FDs. As FDs se inserem nas formações ideológicas, e caracterizam- se por "aquilo que, numa formação ideológica (que é anterior e exterior ao texto) dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito" (PÊCHEUX, 1995, p.160).

Observemos, pois, as figuras abaixo, tendo em vista o que a AD nos diz em relação à enunciação enquanto ato concreto do dizer, sempre determinado pela situação social e histórica do sujeito que diz e que lança mão dos discursos construídos fora dele.

Em um primeiro momento, destacamos que estamos tratando de uma campanha publicitária, um gênero discursivo que inclui não só a análise da linguagem não-verbal – aqui, no caso, de uma imagem da escultura/estátua -, mas também do contexto em que se insere, ou seja, chamar a atenção para a liderança feminina no mercado de trabalho. E uma das marcas mais fortes da publicidade é lançar mão do não-dito, insinuado através do dito. Dessa forma, partindo-se do princípio de que na publicidade a intencionalidade está implícita e não necessariamente evidenciada nos enunciados, iniciaremos a análise, tendo em vista a materialidade significante da imagem.

Fig.1.Charging Bull V Fearless Girl. Disponível em: <http://www.spiked-online.com/newsite/article/charging-bull-v-fearless-girl/19700#.WlaNja6nHIU>

Fig.2. Fearless Girl. Disponível em: <https://www.architecturaldigest.com/story/wall-street-bull-fearless-girl-statue>

Cabe lembrar que, segundo a idealizadora da *Fearless Girl*, a escultora Kristen Visbal, - nascida em Montevidéu, Uruguai, quando o pai, americano, estava em serviço no estrangeiro - a estátua foi inspirada em uma garota latina, filha de amigos seus. Ela, que disse amar o touro, pensou na proposta de todos interagirem com a estátua com "feições delicadas, ela não é desafiadora, ela é corajosa, orgulhosa e forte, não beligerante."

Diante da grande reverberação midiática, pudemos observar, no decorrer deste estudo, durante o mês de março de 2017, opiniões divididas sobre a estátua e também críticas vindas de vários movimentos feministas que viam a idealização/instalação da obra como um golpe publicitário e, segundo palavras de uma articulista de um jornal americano, Jillian Steinhauer, "a campanha representou tudo o que está errado em nossa sociedade, um falso feminismo corporativo" já que, segundo ela, tanto a agência publicitária quanto a empresa de investimentos apresentavam um número irrisório de mulheres em seu quadro de funcionários, além de serem dominadas por homens machistas e racistas.

A partir dessas informações apuradas nesta análise, procuraremos compreender os mecanismos que engendram os discursos que endossaram a (muito boa) aceitação da obra por grande parte da população feminina - nos Estados Unidos e no mundo -, por meio dos já citados dispositivos teórico-metodológicos da AD.

Pechêux nos aponta que

> a propaganda é um lugar privilegiado, decisivo para se observar o processo de produção e o funcionamento de um corpo teórico-político profundamente instalado nas evidências da modernidade; uma das formas históricas de assujeitamento do indivíduo (PECHÊUX, 2015, p.79).

Respaldados ainda por esse autor, temos que o acontecimento se estabelece no ponto de encontro de uma atualidade e de uma memória, no enunciado. Sendo assim, temos a estátua de uma menina (**Fig.1**), diante do touro mais conhecido dos Estados Unidos, no coração de Wall Street, em frente ao mercado da bolsa de valores, como representativo da pujante atividade econômica daquela região. O touro, que até então estava sozinho, recebeu a companhia dessa garotinha – com semblante confiante, queixo para o alto, mãos na cintura - como se houvesse um diálogo entre ambos. Se antes o touro, sozinho naquele lugar, traduzia exclusivamente a mensagem da força da economia americana, estrategicamente localizado nesse centro financeiro, agora se inseria em uma agenda de discussão de gêneros. O touro, ao receber a companhia da *Fearless Girl*, teve seu significado alterado, partindo-se de uma nova dinâmica no local. Aliás, o local em que o touro foi instalado também diz muito sobre seu significado, uma vez que se tivesse sido posto no Times Square (que é um local de intenso entretenimento em Nova York), provavelmente o touro não transmitiria a mesma mensagem.

Dentro das CPs, temos a escultura da menina inserida, à luz da questão da inclusão da diversidade de gêneros, na representatividade feminina em decorrência do Dia Internacional da Mulher. No caso do touro, ele foi inserido numa outra agenda humana de discussão, de natureza política e filosófica, que é a discussão sobre a equidade de gênero, absolutamente distinta do contexto original em que foi idealizado. A colocação da *Fearless Girl* inseriu a obra intelectual inicial em um contexto novo, (re)significando-se, (re)formulando-se em outros sentidos. Temos, então, que os discursos veiculados se irrompem a partir das "redes de memória e dos trajetos sociais" (PÊCHEUX, 1997, p. 164), provocando um "furo" neles enquanto acontecimento discursivo. São enunciações filiadas nas redes de memória que,

dadas as condições sociais, históricas e políticas, se inscrevem com certos efeitos de sentido e não com outros.

Encontramos na materialidade significante das imagens, em suas formas, cores e proporções, efeitos da presentificação do imaginário coletivo na remissão à relação de forças e poder que podem, em um primeiro momento, fazer com que o analista/leitor evidencie efeitos da dominação simbólica masculina.

Pensando na enunciação como o cruzamento entre memória e acontecimento, temos na filiação de redes da memória, o já-dito (Interdiscurso) pelas formações imaginárias na imagem de *Fearless Girl* **(Fig.2**): uma possível remissão à mulher latina dentro das questões misóginas prementes na era (do presidente americano) Trump, especialmente frente à força e ao poder do homem –americano- por meio de *Charging Bull*, na ideologia da prosperidade capitalista daquele país. Na memória atualizada pelas FDs, presenciamos a estátua evocando efeitos de sentido da imagem da mulher - em forma de uma garota latina, agora repaginada, destemida - frente a transformações pelas quais a sociedade vem passando: a luta pela equidade de gêneros, no que se refere a sua colocação em cargos de liderança, e a busca pela equiparação de salários e reconhecimento de direitos equivalentes aos homens, no mercado de trabalho, já que esses ainda ocupam cargos de maior destaque, com salários reconhecidamente superiores, em sua grande maioria.

A imagem do touro traduz a identidade, a ideologia da autonomia americana dentro da FD e nos remete, pelo interdiscurso, ao poder masculino. Gestos de leitura que podem evocar da estátua imensa, de cor dourada acentuada, a imponência, a prosperidade, o orgulho da bravura e da pujança do homem americano em suas notórias conquistas e riqueza, mesmo que à custa de dominação dos povos. Há um deslocamento de sentidos de uma memória do passado, agora atualizada pela presença de *Fearless Girl* . Há uma tensão latente nesse possível enfrentamento ou a tentativa de diálogo.

Dentro das CPs a que essas FDs se inserem, pela remissão à memória da mulher frágil/submissa do passado, atualizada por gestos outros de interpretação, temos a imagem/estátua como um dispositivo, um "operador de memória social, o acontecimento" (PÊCHEUX, 1997). Uma memória que individualiza o sujeito. Neste ponto teórico, temos o mote de nossa reflexão, o conceito que se materializa como dispositivo de análise: o de formação ideológica, composta pela FD da mulher atual(izada): destemida - mesmo que

personificada por uma garotinha latina-, sem medo de dialogar de igual para igual, porque ela pode se capacitar do mesmo poder de enfrentamento que o touro/o homem. A *Fearless Girl* fala para mulheres que se identificam com ela: mulheres que não têm medo de ocupar espaços - antes tradicionalmente ocupados por homens -, que lutam pela equidade de gêneros.

Esse é o discurso disseminado na mídia, dentro do contexto do empoderamento econômico feminino – de grande aceitação- e de que a campanha publicitária, encomendada pela SSGA se utilizou: pensando na proposta da inclusão da diversidade de gêneros, visando a aumentar seus investimentos com novas parcerias, novos clientes, em vista de melhor aceitação/visibilidade no mercado financeiro.

4. Considerações Finais

O presente trabalho analisou os efeitos de sentido de *Fearless Girl* por meio da materialidade significante da estátua, a imagem enquanto operador da memória social, constituindo o discurso da/sobre a representatividade feminina na proposta de inclusão da diversidade de gêneros no mercado financeiro.

Com esta análise, pudemos presenciar uma (re)significação de sentidos, frente à escultura do touro, *Charging Bul.* *Fearless Girl* veio colocar o sentido em outro lugar, produzindo um outro sentido que o artista inicial da obra não havia pensado, filiando-se a outra memória, à luz da pauta feminista, dentro de novas atuações da representatividade feminina pelos princípios da equidade de gêneros. É o político na linguagem, o confronto dos sentidos por meio do simbólico, da imagem/estátua.

Pensando no papel da publicidade, dentro das condições de produção (CPs), na constituição dos sentidos, nas posições dos sujeitos, pudemos compreender como se formulam e como são esses trajetos de sentido que focam a equidade de gêneros. E, dentro do ordenamento econômico-jurídico no estatuto da publicidade, como veículo de comunicação, como meio divulgador de cultura, presenciamos a naturalização das diferenças de gênero.

Pelos gestos de leitura, foi possível compreender que o discurso da campanha publicitária, por meio da imagem da “Garota sem medo” é envolvido pela ideologia, afetado pelo inconsciente e por dizeres anteriores.

REFERÊNCIAS

BELELI, Iara. *Marcas da diferença na propaganda brasileira*. 2005. 252f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – IFCH, Unicamp, Campinas, SP.

DOBNIK, Verena. Will New York invite the 'Fearless Girl' statue to stay on Wall Street? Disponível em: <https://www.usatoday.com/story/news/nation/2017/03/26/new-york-invite-fearless-girl-statue-stay-wall-street/99677644/>. Acesso em 10 ago.2018.

EXAME. Empresa da estátua "Menina Sem Medo" é acusada de discriminação. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/negocios/empresa-da-estatua-menina-sem-medo-e-acusada-de-discriminacao/>. Acesso em 08 out.2017.

GADET, F., HAK, T. *Por uma análise automática do discurso*: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3ª ed. Campinas, SP. Pontes Editores, 1990.

MSCI. Disponível em: < https://www.msci.com/our-story>. Acesso em 16 mar.2018.

ONU MULHERES. Princípios do Empoderamento. Disponível em: <http://www.onumulheres.org.br/onu-mulheres/sobre-a-onu-mulheres/>. Acesso em 15 jun.2017

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso*: princípios e procedimentos. 11ª ed. Campinas, SP. Pontes Editores, 2013.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso*: uma crítica à afirmação do óbvio. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

PÊCHEUX, Michel. Foi propaganda mesmo que você disse? In: ORLANDI, Eni Puccinelli. Análise de Discurso: Michel Pêcheux. Campinas: Pontes, 2015.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso*: estrutura ou acontecimento. Trad. Eni P. Orlandi. 2ª ed. Campinas, SP. Pontes. 1997.

SHE. Índice de Diversidade de Gênero. Disponível em: <https://www.etf.com/SHE>. Acesso em 08 mar.2017.

SSGA. Fearless Girl sends a powerfeul message. Disponível em: <https://www.ssga.com/global/en/our-insights/viewpoints/wall-street-meet-fearless-girl.html>.Acesso em 16 mar.2017

STEINHAUER, Jillian. The Sculpture of a "Fearless Girl" on Wall Street Is Fake Corporate Feminism. Disponível em: <https://hyperallergic.com/364474/the-sculpture-of-a-fearless-girl-on-wall-street-is-fake-corporate-feminism/>. Acesso em: 10 ago.2018.

THE GUARDIAN. Charging Bull' sculptor says New York's 'Fearless Girl' statue violates his rights. Disponível em**:** <https://www.theguardian.com/us-news/2017/apr/12/charging-bull-new-york-fearless-girl-statue-copyright-claim>. Acesso em 16 mar.18.

WIKIPEDIA. Fearless Girl. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fearless_Girl>. Acesso em 30 out. 2017.

O CORPO MARGINAL NA DRAMATURGIA DE PLÍNIO MARCOS

Sergio Manoel Rodrigues (UPM)

RESUMO: O teatro de Plínio Marcos é um universo habitado por seres pertencentes ao submundo, onde estes são focalizados a partir de uma realidade que revela as degradações humanas, tais como exclusão, agressões físicas ou condições de miséria. Nas peças desse dramaturgo, há uma crítica contundente às problemáticas sociais, seja ela dirigida ao contexto marginal no qual se encontram os seres ficcionais, seja ao comportamento assumido pelos mesmos. Desse modo, tendo como base a pesquisa bibliográfica, o método indutivo e, sobretudo, o enfoque na dramaturgia pliniana e suas características, esta pesquisa tem o objetivo de analisar dois textos significativos da produção de Plínio: *Navalha na carne* (1967) e *O abajur lilás* (1969), os quais apresentam duas temáticas centrais: a prostituição e a violência. Considerando essas temáticas como práticas que se concretizam por meio da subordinação ou da mutilação de corpos, como e o que essas questões corpóreas emergem na dramaturgia de Plínio Marcos? Nas referidas obras, por exemplo, as personagens Neusa Sueli, Dilma, Célia e Leninha são mulheres que dispõem seus corpos não apenas ao meretrício, mas também a outras violências advindas dos contatos que estabelecem com os demais indivíduos, o que ocasiona uma tensa relação pautada na execução de poder e na realização ou privação das vontades dessas personagens, cujas personalidades são expostas, ora opressoras, ora oprimidas no meio em que convivem. Assim, como arcabouço teórico, o presente trabalho fundamenta-se nos estudos de autores como Sábato Magaldi, Vima Lia Martin, Michel Foucault e Jaime Ginzburg.

Palavras-chaves: Dramaturgia. Plínio Marcos. Corpo. Violência. Marginalidade.

Em cena o corpo, a aparência e o poder

Os estudos acerca do corpo humano nas áreas das Ciências humanas iniciam-se, de forma mais efetiva, na Psicanálise, quando Sigmund Freud comprovou que o inconsciente mantinha relações de dependência com o corpo. Segundo Courtine (2013), coube a Freud prestigiar o corpo como "objeto de saber" entre os séculos XIX e XX, embora, anteriormente, a Medicina e as Ciências Naturais já se ocupassem de abordá-lo como instrumento de

pesquisa. Entretanto, como se sabe, há registros da preocupação dos indivíduos com seus corpos e suas aparências físicas desde os tempos primordiais da humanidade. Não pretendendo traçar um histórico sobre a noção de corpo e o culto à aparência, nota-se que uma abordagem à imagem física-corporal já se manifestava, por exemplo, na Grécia antiga: Cardim (2009) informa que a atenção dispensada pelo homem grego ao seu bem-estar corporal, por meio da prática da ginástica e dos hábitos saudáveis de alimentação, ajudava-o a manter corpo e alma sãos.

A partir de um enfoque sócio-cultural, Goetz (2009) esclarece que o corpo humano deve ser entendido como o resultado da combinação entre sua matéria genética e o ambiente em que se insere. Desse modo, a imagem corporal se limitaria a tudo o que lhe é externo, fornecendo "[...] um quadro para análise dos processos de avaliação das outras pessoas, [...] que, como se utilizasse[m] um zoom de um aparelho fotográfico, faz[em] uma leitura instantânea do outro, formando um julgamento direto pelo processo de percepção". (GOETZ, 2009, p. 34). Nesse aspecto, compreende-se que as exigências por uma bela aparência e, até mesmo, por uma boa saúde são critérios desejáveis para se integrar socialmente. No tocante a como um enxerga a aparência do outro, sabe-se que, em todas as épocas, os seres humanos recorreram às diversas formas de manutenção da aparência física para adequarem seus corpos e suas imagens aos ditames da sociedade ou da mídia. Relacionando esse conceito sobre a aparência física ao teatro de Plínio Marcos, tem-se como exemplo um excerto de *Navalha na carne*, na qual a personagem Neusa Sueli tenta manter perante o outro uma aparência que não condiz com sua real condição:

> NEUSA SUELI – Tenho trinta anos.
>
> VADO – Deixa eu ver os papéis. [...]
>
> NEUSA SUELI – Não torra a paciência. [...] Fiz trinta no fim do ano passado. [...]
>
> VADO – Tá bom, velha! Pode sossegar, não vou pegar seus documentos pra ver o que eu já sei. Você tem cinquenta anos e não adianta mentir.
>
> NEUSA SUELI – [...] Poxa, será que você não se manca? Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada pra chuchu?

> [...] É isso que acaba a gente... Isso que cansa a gente. [...] Eu não sou velha! Eu não sou velha! Eu estou gasta! Eu estou gasta nesta putaria! (MARCOS, 2003, p. 163-164).

No diálogo acima, a imagem que a personagem Vado tem de sua companheira não corresponde àquela que ela tenta expor socialmente. Embora não se saiba ao certo a faixa etária da prostituta, a insistência dele para que ela lhe revele a idade é um modo do rufião associar o sentido pejorativo do termo "velha" (= sem mais serventia) desse julgamento à aparência de Neusa Sueli. Porém, após rejeitar as ofensas de Vado, a meretriz acaba aceitando a ideia que esse homem tem dela, reconhecendo que sua "velhice" é originária do cansaço da prostituição e da vida que leva.

Retomando o pensamento de Courtine (2013), a respeito do enfoque das teorias sobre o corpo nas Ciências humanas, o estudioso (2013) explica que as transformações políticas e as mudanças comportamentais da sociedade nas décadas 1960 e 1970, com as reivindicações de direitos feitas por grupos específicos, como as feministas e os homossexuais, acentuaram os debates sobre o corpo: "'Nosso corpo nos pertence!': nessa palavra de ordem na qual se reconheceram então aquelas que denominaríamos hoje minorias de gênero, de orientação sexual ou de origem, o corpo começou a exercer suas primeiríssimas funções". (COURTINE, 2013, p. 15). É nesse período de lutas por aspirações, no qual foram lançados movimentos de cunho social, sexual e étnico, que as reflexões de Michel Foucault sobre o corpo humano passaram a se estabelecer nas áreas da Filosofia e da Antropologia.

As observações de Foucault (2014) a respeito do corpo remontam-se aos sistemas de punição aos criminosos na Europa dos séculos XVIII e XIX. O filósofo (2014) relata uma mudança na penalidade dos considerados fora-da-lei, que, a princípio, eram punidos com castigos físicos (tais como chibatadas, esquartejamentos, amputações ou decapitações) em praças públicas, o que ocasionava um verdadeiro "espetáculo" de horrores e suplícios aos olhos dos cidadãos presentes. O desaparecimento do corpo mutilado como instumento de repressão penal se dá a partir da conscientização, sobretudo dos magistrados, de que a punição corporal só trazia efeitos contraditórios ao que ela propunha.

Logo, o novo pensamento acerca da condenação penal afastava os magistrados da imagem de castigadores, aproximando-os a de re-educadores, haja vista que, agora, a punição

serviria para desviar o homem da vida marginal e corrigi-lo para o convívio social. De certa forma, observa Foucault (2014), o término dos suplícios resulta o fim do "domínio sobre o corpo" por parte dos executores das penas ditadas pela Lei, que suspendem por tempo determinado a liberdade, considerada um direito e um bem do castigado, seja pela condenação ao enclausuramento, à obrigação de trabalhos forçados ou à deportação. Por outro lado, a óptica foucaultiana reflete ainda a existência de um poder punitivo sobre os corpos humanos nesses sistemas carcerários, haja vista que o encarceramento, por exemplo, é um castigo sempre complementado com certas práticas corretivas (regime alimentar, tortura, privação sexual, entre outras) pautadas na agressão ao corpo.

À luz de Foucault (2014), esse caráter disciplinador do corpo é inserido em um "campo político", em que as relações de poder e dominação exercem sobre ele (o corpo) marcas, suplícios, trabalhos, rituais. Nessa perspectiva, pode-se dizer que o corpo humano "[...] entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma 'anatomia política', que [...] pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer [...]". (FOUCAULT, 2014, p. 135). Em suma, o poder político opera o corpo em uma relação de submissão, utilizando-se deste para a execução de determinada funcionalidade.

Aproximando mais uma vez o *corpus* desta pesquisa às considerações teóricas expostas, observa-se que a presença da relação corpo-poder é bastante recorrente na obra de Plínio Marcos. Para demonstrar, exemplifica-se com a recomendação que o cáften Giro dá a uma de suas prostitutas, em *O abajur lilás*:

> GIRO – [...] Se tu fosse esperta, nem se lavava. Encarava um loque atrás do outro, de qualquer jeito.
>
> DILMA – Não sou porca.
>
> GIRO – Grande merda! Os otários nem estão se tocando nessas besteiras. Querem é trocar o óleo. O resto que se dane. É só fazer ai, ai, ai, e deixar andar. Eles saem certos que agradaram. E é melhor pra ti. [...] (MARCOS, 2003, p. 175).

ISSN: 2594-6536

Nesse diálogo, Giro mostra-se preocupado apenas com seus lucros, não se importando com a saúde ou o bem-estar corporal de sua "funcionária", evidenciando-se a imposição de seu poder sobre o corpo da mesma. Ao propor uma relação sexual atrás da outra sem a mínima higiene, ele investe em Dilma a condição de máquina de fazer sexo, visão esta que, para Ginzburg (2013), está relacionada ao predomínio do sexo masculino sobre o feminino durante todo processo histórico da humanidade; o pensamento que aceita a ideia de que apenas o macho dominante pode impor liderança e autoridade sobre os mais fracos. O caráter dominador de Giro muito se assemelha ao de Vado, de *Navalha na carne*: primeiro, devido aos dois exercerem como ocupação a exploração dos corpos de suas prostitutas; segundo, pelo tratamento subumano que eles (Vado e Giro) dão a tais mulheres.

Quanto à inscrição do corpo nos domínios da Dramaturgia, enfoque deste trabalho, ao se analisar o histórico do Teatro no Brasil, percebe-se que a valoração do corpo na narrativa dramática nacional é efetivada na modernidade teatral brasileira com as obras de Nelson Rodrigues, que envolveu o corpo aos diversos temas considerados tabus, dentre eles o incesto, o adultério e a pedofilia. No tocante ao teatro de Plínio Marcos, conforme a crítica especializada e o próprio Nelson Rodrigues, nota-se que a obra pliniana dialoga com a rodrigueana por questões de temática ou de semelhança de estilos. Não é por acaso que Magaldi (2004), ao se referir às peças de Nelson, diz que, a partir da dramaturgia deste, proporcionou-se uma liberdade a todos os dramaturgos brasileiros e, portanto, todas as "audácias" seriam possíveis, como foi o caso da dramaturgia de Plínio Marcos. Por sua vez, Plínio criou um universo dramatúrgico habitado por seres marginalizados, sendo que estes, de modo geral, lutam pela obtenção de seus direitos e em defesa de seus corpos, como será enfocado a seguir.

Corpos marginais (ou marginalizados?)

Nas obras de Plínio Marcos, ao se falar de personagens marginais, toma-se a breve definição para o termo "marginal": "[Quem] vive fora do âmbito da sociedade ou da lei, como vagabundo, mendigo ou delinquente [...]" (FERREIRA, 2008, p. 538); confunde-se tal acepção com a de bandido ou infrator, porém, na obra pliniana, nem todas as personagens são marginais no sentido de criminoso, mas pode-se dizer que são marginalizadas, ou seja, excluídas dos meios sociais, devido a uma valoração negativa que recebem da considerada

cultura dominante. Para Martin (2008), a marginalização do indivíduo caracteriza-se pela desumanização deste; haja vista que a condição marginalizada condiciona o sujeito a enfrentar a realidade de modo que aja conforme seu instinto de sobrevivência, com a prática de ações ilícitas, como o roubo por exemplo, contra a sociedade. Logo, essa falta de cidadania é uma demonstração de força desses indivíduos e faz com que eles fiquem cada vez mais à margem social.

Outro aspecto que merece ser observado é que os seres marginais são tidos como corpos sem uma determinada identidade: ao se reportar à dramaturgia de Plínio, percebe-se que, geralmente, esses indivíduos não possuem nomes próprios e sim apelidos – Vado, Veludo, Giro –, o que corresponderia a uma ausência de identidade social, revelando a marginalidade desses seres, nos quais "[...] a identificação informal [...] pelo apelido [...] exclui toda e qualquer chance [destes pertencerem] a uma classe social distinta". (ENEDINO e SOUSA, 2014, p. 375). No caso das prostitutas, as denominações que recebem – Neusa Sueli, Dilma, Célia, Leninha – não seriam "nomes civis", pois, considerando a profissão que exercem, seriam alcunhas (ou "nomes de guerra") pelas quais tentam se resguardar, artifício este utilizado por meretrizes para preservarem a verdadeira identidade. Desse modo, sem nome nem sobrenome, essas personagens se veem impossibilitadas de ascenderem socialmente ou adquirirem bens comuns, tais como ocupação digna, constituição de família, amizades, conduta moral e, até mesmo, direito sobre os próprios corpos.

Na peça *Navalha na carne* (1967), Plínio Marcos apresenta a conflituosa relação entre Vado, Neusa Sueli e Veludo, em que o sumiço de certa quantia em dinheiro desencadeia entre eles uma série de conflitos e agressões mútuas. Deve-se notar, inicialmente, que o próprio título desse texto teatral remete a um ato violento que gera tensão, machuca e causa dor ao corpo, o que se relaciona às atitudes e ao próprio sofrimento das personagens na trama. A violência se processa constantemente nas ações dos seres ficcionais de Plínio, sobretudo em decorrência das situações limítrofes em que eles são expostos. Isso pode ser justificado por Ginzburg (2013) que considera a violência um "campo de vivência de limites", já que os atos violentos provêm do extremo desespero do indivíduo, e acarretam danos materiais, físicos e/ou morais ao ser humano violentado. Assim acontece na peça citada, cujas personagens estão sempre no limite, vivem no "fio da navalha", aproximando-se cada vez mais da condição marginal.

Dentre as três personagens de *Navalha*, Vado é quem exerce o domínio sobre os demais; expõe sempre sua malandragem como forma de se destacar daquele grupo de marginalizados ou obter proveito pessoal em todas ocasiões. Os atos violentos investidos pelo proxeneta contra a meretriz Neusa Sueli agridem-na moral e físicamente, pois se sente insatisfeito com o desempenho dela em conseguir mais dinheiro para ele. Logo, a exploração e os castigos físicos a que se submete Neusa associam-se à relação corpo-poder de Foucault (2014), descrita anteriomente, haja vista que Vado controla e pune aquela mulher, cujo "[...] controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade [...]". (FOUCAULT, 2014, p. 135). Em outras palavras, Vado aproveita-se de um corpo submisso, "dócil", para uma função utilitária (a prostituição) que visa somente aos interesses dele. Além disso, a insatisfação de Vado volta-se contra a aparência física de sua companheira, como se verificou na primeira citação da peça em questão feita no início deste trabalho.

Investindo contra a aparência física da meretriz, Vado confirma sua imposição de poder. Ao reconhecer que Neusa Sueli está velha, feia, decadente e sem algum atrativo físico, o cafetão a reduz moralmente como indivíduo, fazendo com que ela se sinta rejeitada socialmente, sobretudo por não apresentar uma boa aparência nem o padrão de beleza feminina aceito pela sociedade dominante, cuja mentalidade mostra-se, em uma perspectiva foucaultiana, "[...] por meio de uma exploração econômica (e talvez ideológica) da erotização [...] de controle-estimulação: 'Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeado'". (FOUCAULT, 2017, p. 236).

Nota-se, ainda, que Vado demonstra verdadeiro asco por sua companheira: "[...] Outra noite, cheguei aqui, você estava dormindo aí, de boca aberta. Roncava como uma velha. Puta troço asqueroso! Mas o pior foi quando cheguei perto pra te fechar a boca. [...] Quase vomitei. Porra, nunca vi coisa mais nojenta". (MARCOS, 2003, p. 160). Nesse sentido, a rejeição de Vado ao corpo/aparência de Neusa Sueli pode ser associada ao conceito de corpo abjeto, da filósofa Judith Butler. Segundo Butler (*apud* SENKEVIES, 2012), o corpo abjeto é aquele que não deveria existir, dentro de determinada matriz cultural que impõe comportamentos e atos próprios ou impróprios. Portanto, uma hipótese para a repulsa que Vado sente de Neusa Sueli estaria na visão que ele tem dela em contradição aos atributos impostos pela sociedade machista sobre a prostituta: certa beleza física e sensualidade, características estas que, para

Vado, Neusa não possui mais. Por outro lado, tratando da imagem social das meretrizes, cabe notar que estas também são vistas com desprezo por muitos, devido ao preconceito à prostituição, o que será retomado mais adiante.

Por sua vez, a personagem Veludo também sofre com a abjeção de seu corpo, devido à sua homossexualidade. Considerando-se outro ponto desse conceito teórico, de acordo com Butler (*apud* PRINS e MEIJER, 2002), a abjeção é o reflexo de uma sociedade regida pela heteronormatividade, a qual opera socialmente conforme a noção tradicional e binária de dois sexos (masculino/feminino) e de dois gêneros (homem/mulher), embora, nessa perspectiva, o corpo abjeto não deva se restringir apenas a questões que envolvam o sexo: "[...] o abjeto [relaciona-se] a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas 'vidas' e cuja materialidade é entendida como 'não importante'". (BUTLHER *apud* PRINS e MEIJER, 2002, p. 161). Assim, pode-se dizer que Veludo rompe com a noção de heteronormatividade no contexto daquelas personagens e sua existência torna-se insignificante para Vado e Neusa Sueli, como se verifica no tratamento agressivo que recebe do casal protagonista da peça, a começar pelas expressões como é denominado durante a trama: "bicha miserável", "bichona", "veado nojento" e "puto sem-vergonha", evidenciando, assim, uma visão pejorativa dada ao homossexual na sociedade.

As agressões a Veludo estendem-se a seu corpo, quando, em uma demonstração de poder, é dominado e passa a ser violentado fisicamente por Vado e Neusa. Acusado de roubo, o homossexual não escapa das torturas do casal para que se confesse o culpado: "Eu ia fazer uma coisa dessa? Não sou ladrão e não sou que nem [Neusa Sueli], que tem que dar dinheiro pra homem". (MARCOS, 2003, p. 149). Essa fala desafiadora de Veludo pode ser vista como uma tentativa de ele se impor perante aqueles que desonram seu caráter e sua moral por conta de sua orientação sexual, e uma afronta ao casal. Por isso, a prostituta vai às últimas consequências e, como ato ameaçador, empunha uma navalha no rosto do homossexual. Apropriando-se de tal objeto cortante como recurso de agressão e meio último de tortura, ela passa a ter o comando de Veludo e faz com que este confesse seu crime.

Destarte, a utlização da navalha como arma impõe à meretriz o *status* de poder sobre os outros: "NEUSA SUELI – (Pega a navalha.) Vado, se você dormir, eu te capo, seu miserável! [...] Estou louca de vontade de você. Se você não for comigo agora, não vai nunca mais com ninguém". (MARCOS, 2003, p. 167). Aqui, a prostituta tenta, mas sem sucesso,

obrigar Vado a manter relações sexuais com ela, ameaçando a integridade física e a masculinidade dele. Novamente, aparece a navalha como instrumento de dominação, mas, dessa vez, associado à erotização do corpo. Sem muito se aprofundar na questão, pauta-se essa imposição de domínio pelo sexo ao pensamento foucaultiano: "[...] o sexo tornou-se o alvo central de um poder que se organiza em torno da gestão da vida [...]". (FOUCAULT *apud* CARDIM, 2009, p. 141-142). Dessa forma, a imposição de um controle sobre os impulsos relativos aos prazeres sexuais é um mecanismo regulamentador do corpo, logo, disciplinador do indivíduo. Por conseguinte, ao mostrar-se sexualmente dominadora, Neusa Sueli refuta a submissão e detém o poder sobre aquele que se mostrava resistente aos desejos e à voz de comando de uma mulher.

Já a peça *O abajur lilás* (1969) confirmou o habilidoso trabalho dramatúrgico de Plínio Marcos, sobretudo por ser uma obra que abordava as tensas relações de repressão e, dessa forma, vista como uma descrição metafórica do regime ditatorial das décadas de 1960 e 1970. A trama de *O abajur* muito se assemelha a de *Navalha na carne*: Giro, proxeneta homossexual, explora Dilma, Célia e Leninha. Igualmente à trajetória de Vado, Neusa Sueli e Veludo, uma situação desarticula ainda mais os conflitos entre as personagens da peça em análise – o abajur lilás e demais objetos de Giro aparecem quebrados –, o que motiva a intensificação da violência da peça, em que a tortura física e o homicídio tornam-se práticas de demonstração de poder.

Ao se aproveitar da prostituição de Dilma, Célia e Leninha, o cafetão submete os corpos das meretrizes a um ofício penoso. Da mesma forma que Vado, em *Navalha na carne*, Giro tem suas ações voltadas para a ganância; enquanto as prostitutas pretendem se organizar contra as ordens dele, revelando, na peça, uma grave relação entre opressor e oprimidas. O proxeneta Giro enxerga essas mulheres como máquinas sexuais e essa condição imposta por ele às meretrizes é reconhecida no conceito foucaultiano do "homem-máquina". Segundo Foucault (2014), o corpo humano é reduzido pelos meios sociais a uma espécie de adestramento ou manipulação tecnicista, quando se observa que muitos órgãos detentores do poder (tais como Exército, Igreja, colégios, hospitais) controlam ou corrigem os corpos, na tentativa de impor-lhes proibições, regras ou limites. Sob tal prisma, esses órgãos sociais possuem certos recursos controladores do corpo, como por exemplo, o horário de início, execução e término de determinadas atividades. Ilustra-se isso com o rigoroso cumprimento

do tempo nas tarefas de algumas indústrias do século XVII, a partir do seguinte fragmento do regulamento de uma fábrica da época: “Todas as pessoas [...], chegando a seu ofício de manhã, antes de trabalhar começarão lavando as mãos, oferecerão seu trabalho a Deus, farão o sinal da cruz e começarão a trabalhar”. (FOUCAULT, 2014, p. 147). Como se vê nessa citação, as ações corporais dos funcionários são reguladas por normas que são direcionadas à execução das tarefas naquele ambiente de trabalho, associadas (as ações corporais), inclusive, aos dogmas católicos.

Embora condicionadas ao *status* de “corpo-máquina”, as mulheres de *O abajur lilás* são conscientes de sua situação: “Eu entro com o batente e tu pega a grana”. (MARCOS, 2003, p. 175). Nessa breve fala, Dilma reclama do abuso de seu trabalho para Giro, expondo o quão aproveitador ele é. Entretanto, essas meretrizes não conseguem mudar seus destinos e veem-se cada vez mais inseridas na marginalidade em que vivem.

> GIRO – Puta não devia ter filho.
> DILMA – Sou mulher igual a qualquer uma. [...]
> GIRO – [...] Só que filho de puta nunca está bem. Ninguém cria e cuida como a mãe. E putana não pode ficar de olho em cima. Aí é broca. Os gorgotas se achegam e beliscam a criança.
> DILMA – Nojento! Meu filho ainda é nenê.
> GIRO – Então, é de pequeno que se torce o pepino. (MARCOS, 2003, p. 188-189).

A maledicência de Giro no diálogo acima contraria o desejo de Dilma em se igualar a qualquer mulher. Durante toda trama, ela luta contra a imagem de objeto sexual que lhe é imposta por aqueles (Giro e os clientes dela) com quem se relaciona, devido à sua ocupação. Além disso, na visão de Giro, o ofício de prostituta despreza a maternidade, já que, para ele, uma mulher com tal atividade não teria os cuidados necessários para criar decentemente uma criança, por isso condena aquele bebê à vida marginal. Dilma, por sua vez, refuta o raciocínio acerca de sua condição, pois acredita que ser mãe é minimizar a identidade marginalizada que possue e, consequentemente, preservar sua dignidade.

O comentário machista de Giro presente na citação em foco remete ao pensamento patriarcal sobre a mulher "honesta" em oposição à meretriz. Conforme Dias (1996), a primeira caracteriza-se por sua conduta moral e vida sexual regrada, enquanto esposa dedica-se à família e ao exercício dos afazeres domésticos; já a outra, vista como mulher marginalizada, está fora do âmbito familiar e possui atributos físicos, os quais estão relacionados ao sexo e à promiscuidade. Portanto, esse juízo de valor molda o corpo feminino e suas funções na sociedade, rotulando categoricamente o papel social da mulher. Nesse sentido, Dias (1996) ainda informa que o tratamento dado à mulher marginal nos meios sociais não fere apenas por ser um discurso preconceituoso e discriminatório, mas também por ser um ato de intolerância que vai de encontro aos direitos civis femininos.

Esse estigma que as mulheres plinianas carregam transforma-se em ódio às vozes de comando masculinas, que limitam as vontades daquelas: "[...] As caguetas é quem tem vez com esse filho de uma vaca morfética, esse veado nojento, porco, salafra, ladrão do meu suor..." (MARCOS, 2003, p. 197). Referindo-se a Giro com xingamentos, Célia demonstra revolta por sua situação e, assim como faz grande parte das personagens plinianas, revida com agressões (verbais ou físicas) a violência que recebe dos outros indivíduos. Na mesma citação, em resposta ao domínio e à arbitrariedade de Giro, Célia rebaixa-o moralmente, agredindo a orientação sexual dele.

Como observado em Veludo, de *Navalha na carne*, na dramaturgia de Plínio Marcos, o homossexual é sempre humilhado pelos demais sujeitos, como se estes fossem representantes do machismo e do preconceito, arraigados nos meios sociais. Em *O abajur lilás*, o horror à homossexualidade se efetiva na repugnância que Dilma e Célia têm de Giro, principalmente a primeira, que não suporta a ideia de que seu filho possa ser igual ao cáften. O motivo por essa negação de Dilma ao destino de sua criança se dá porque a homossexualidade é vista pelas personagens plinianas, consideradas "heterossexuais", como uma perversão e uma condenação à exclusão social. Logo, a mãe prostituta de *O abajur* não deseja que seu filho seja mais um excluído socialmente, não admitindo, sobretudo, que este se pareça ao homem que julga inescrupuloso e tanto a prejudica. Aparece aí uma abjeção ao corpo *gay* por parte desses seres ficcionais, que incorporam a visão de uma sociedade heteronormativa e exludente, em que "[...] toda construção, seja de um sujeito ou de uma

identidade, envolve um grau de normatização, cujo efeito é a produção de excluídos". (SENKEVIES, 2012, [s.p.]).

Em contrapartida, no teatro de Plínio, as personagens homossexuais defendem-se, tentando extinguir de todos os modos a imagem negativa do homossexual na sociedade, assim como fazem Veludo (*Navalha na carne*) e Giro: "[...] Sou bicha, mas tenho esse mocó. Ele é meu. Sou o dono. Eu que mando. Mando. Mando. E elas têm inveja. Uma puta inveja. Sou veado, mas sempre tive o que essas cadelas nunca tiveram. [...]". (MARCOS, 2003, p. 221). Defendendo sua moral, como se visualiza na citação anterior, Giro pretende desvencilhar-se da marginalidade e provar seu poder sobre os demais, e, para isso, utiliza-se da extrema violência para se manter acima de todos de seu grupo: o maior exemplo disso está no quinto e último quadro da peça, quando ele sujeita as prostitutas a uma sessão de torturas por suspeitar que elas destruíram seus pertences.

A cena final de *O abajur* se abre com a seguinte rubrica: "(A luz acende. As mulheres estão de mãos e pés amarrados, sentadas em cadeiras. Giro anda nervosamente pelo quarto. Osvaldo está parado, sem expressão alguma no rosto.)". (MARCOS, 2003, p. 220). Como se observa, o posicionamento corporal das prostitutas, imposto por Giro e seu capataz, reflete a passividade delas e antecipa a tortura física que irão sofrer; enquanto os dois algozes apresentam-se, corporalmente, apreensivo e indiferente. Indefesas e vulneráveis a todo tipo de agressão a seus corpos, Dilma, Célia e Leninha encontram-se em uma situação que muito se assemelha à tortura sofrida por Veludo, em *Navalha na carne*: tanto as meretrizes quanto Veludo são punidos por serem ditos culpados de lesarem financeiramente um cafetão explorador e detentor do poder sobre os demais. No entanto, o que distancia um pouco a punição das prostitutas da do homossexual é que as primeiras são oprimidas por uma falta que não cometeram (com exceção de Célia que quebrou o abajur lilás), enquanto o outro é repreendido por um ato que não fica bem esclarecido se foi realmente ele quem cometeu.

Apelando para a chantagem emocional, Giro aterroriza as meretrizes com sua tortura aos moldes de interrogatório policial, a fim de que alguma delas se assuma ou delate a responsável pelo estrago do abajur. Enfim, o homossexual descobre a culpada e manda Oswaldo atirar sem dó nela, eliminando aquele corpo que não se rendeu às ordens de um poder suplantado. Já os destinos de Dilma e Leninha parecem não ter fim, pois, da mesma forma que Neusa Sueli em *Navalha na carne*, essas mulheres vivem a esperar pelas ordens de

um cáften e buscam a sobrevivência na violação de seus corpos, por meio dos programas sexuais que são obrigadas a fazer.

REFERÊNCIAS

CARDIM, Leandro Neves. *Corpo*. São Paulo: Globo, 2009.

COURTINE, Jean-Jacques. *Decifrar o corpo*: pensar com Foucault. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

DIAS, Ana Rosa Ferreira. *O discurso da violência*: as marcas da oralidade no jornalismo popular. São Paulo: Cortez, 1996.

ENEDINO, Wagner Corsino; SOUSA, Celeste da Silva. Subalternidade, marginalidade e violência num tempo sem lei: uma leitura de Querô, uma reportagem maldita e híbrida. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 12, p. 370-387, jan. 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL12-Art24.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio*: o minidicionário da Língua portuguesa. Paraná: Positivo, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

FOUCAULT, Michel. Poder-corpo. In: _____. *Microfísica do poder*. São Paulo: Paz & Terra, 2017. p. 234-243.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. São Paulo: Autores Associados, 2013.

GOETZ, Everley Rosane. *Representações sociais do corpo, mídia e atitudes*. 2009. 459 f. Tese (Doutorado) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2009.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.

MARCOS, Plínio. *O melhor teatro de Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003.

MARTIN, Vima Lia. *Literatura e marginalidade*: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira. São Paulo: Alameda, 2008.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, p. 155-167, jan. 2002. Disponível

em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100009>. Acesso em: 21 jul. 2017.

SENKEVIES, Adriano. Os corpos abjetos, os excluídos e aqueles que não devem existir. *Ensaios de Gênero*, [s.l.], [s.p.], maio 2012. Disponível em: <https://ensaiosdegenero.wordpress.com/2012/05/23/os-corpos-abjetos-os-excluidos-e-aqueles-que-nao-devem-existir/>. Acesso em: 21 jul. 2017.

MODOS DE REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA: UMA CARTA, UM POEMA, UMA MÚSICA

Silvana Aparecida Pareça (CES - JF)

RESUMO: Esta comunicação tem por objetivo refletir sobre os modos de representação do indígena em textos de diferentes momentos da história do Brasil. Busca-se evidenciar, primeiramente, como a cultura contemporânea modifica esse olhar. Serão utilizados os seguintes textos como suporte: a denominada *Carta sobre o achamento do Brasil*, de Pero Vaz de Caminha; a pintura de Albert Eckhout, o poema **"**Erro de português", de Oswald de Andrade e a canção **"**Chegança", de Antonio Nóbrega. As várias leituras dos referidos textos possibilitarão dialogar sobre a gênese do processo colonial e suas implicações para a formação da multiplicidade cultural brasileira. Pretende-se, a partir da análise do corpus, dar visibilidade às relações de poder estabelecidas entre o grupo dominante e o grupo dominado, destacando os momentos em que se configura o silenciamento do discurso indígena, que irá influenciar na concepção da identidade e nas representações vigentes sobre o indígena brasileiro. A análise, no âmbito da literatura comparada, será conduzida a partir da perspectiva de Michel Foucault acerca da legitimação dos discursos, presente em seu livro *Arqueologia do saber* (2013).

Palavras-chaves: Representações do indígena. Literatura Brasileira. Relações de poder.

Para mim o mundo é uma espécie de enigma constantemente renovado.
Cada vez que o olho estou sempre a ver as coisas pela primeira vez.
O mundo tem muito mais para me dizer
Do que aquilo que sou capaz de entender,
Daí que me tenha de abrir a um entendimento sem baías,
De forma a que tudo caiba nele.
(José Saramago)

Apresentação

Esta comunicação tem por objetivo refletir sobre os modos de representação do indígena em textos de diferentes momentos da história do Brasil. Busca-se evidenciar, primeiramente, como os diversos momentos modificaram o olhar sobre os habitantes nativos e salientar, principalmente, a abordagem realizada contemporaneamente, a fim de mapear as novas configurações culturais.

Para tal, serão utilizados os seguintes textos como suporte: a denominada *Carta de achamento*, de Pero Vaz de Caminha; a pintura de Albert Eckhout, o poema "Erro de português", de Oswald de Andrade e a canção "Chegança"**,** de Antonio Nóbrega**.** Espera-se que a atitude de confrontar as diversas leituras dos referidos textos possibilitará desvelar o diálogo sobre a gênese do processo colonial e suas implicações nos atuais problemas culturais brasileiros, evidenciando os mecanismos que regem as relações de poder entre o povo dominante e o povo dominado.

Uma carta, um poema, uma música

As crônicas e relatos de viajantes estrangeiros que estiveram na América no período das grandes navegações evocam olhares eurocêntricos sobre a cultura dos povos indígenas. A construção do olhar europeu sobre o **outro** ocorreu a partir de filtros culturais que permitiram interpretações reveladoras de semelhanças e estranhamento entre as duas culturas. Nesse sentido, deparamo-nos com discursos e narrativas que evocam estereótipos, generalizações e comparações que silenciam a pluralidade e especificidades da diversidade de povos nativos que habitavam o território americano.

Muitas vezes considerados fontes primárias que reproduzem a realidade do passado como verdades absolutas, os textos e imagens devem ser entendidos no campo das representações e das tradições artísticas vigentes no seu contexto de produção. Visando a percepção do diálogo, permanência e ressignificação desse olhar interpretativo sobre as culturas indígenas ao longo do tempo, analisaremos três registros produzidos em contextos diferentes: *A carta de Pero Vaz de Caminha***,** a pintura "Homem Tapuia", do pintor holandês Eckout, o poema "Erro de Português", do escritor modernista brasileiro Oswald de Andrade e a letra da música "Chegança", de Antonio Nóbrega.

A *Carta sobre o achamento do Brasil*, eleita pelo discurso nacionalista do século XIX como uma espécie de certidão de nascimento do Brasil, teve grande influência nas representações textuais e pictóricas historicamente construídas sobre os indígenas. Nesse sentido, de que maneira ela se faz presente na construção da identidade brasileira no conceito de brasilidade?

A referida *Carta sobre o achamento do Brasil* foi um documento escrito pelo escrivão português Pero Vaz de Caminha e redigido em primeiro de maio de 1500, em Porto Seguro, Bahia, sendo levada para Lisboa sob os cuidados de Gaspar de Lemos, um dos maiores navegadores da época. Por ser considerada o primeiro documento redigido no Brasil é o marco literário do país, sendo a primeira manifestação literária do movimento quinhentista.

A *Carta sobre o achamento do Brasil* é o exemplo típico do deslumbramento dos Europeus com o **novo mundo**. Caminha documenta algumas características físicas da terra encontrada e o momento em que enxergaram um monte, denominado depois por Pedro Alvares Cabral como **Monte Pascoal**. Também narra o desembarque dos portugueses na praia, o primeiro contato com os povos indígenas e a primeira missa realizada na terra recém-descoberta.

Ao longo do texto, Caminha descreve traços físicos, morais, comportamentais, costumes e hábitos em geral, especialmente no que se refere a relação com o corpo e a natureza. A passividade e a fragilidade são duas marcas enaltecidas no comportamento do autóctone, trazendo a imagem de um ser **pronto** para receber sem muita resistência as influências do homem **civilizado**: “Um deles trazia um arco e seis ou sete setas; e na praia andavam muitos com seus arcos e setas; mas de nada lhes serviram [...]” (CAMINHA, 1999, p.4).

O estereótipo de um ser passivo também está relacionado com a forma supostamente inocente e natural de lidar com a nudez, colocando o indígena numa categoria igual ou próxima à natureza animal: “A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto” (CAMINHA, 1999, p.4).

A ênfase nas características físicas e comportamentais relacionadas à estética corporal aparece de duas maneiras: de um lado o exótico e pitoresco para designar o estranhamento e encantamento diante do novo que era objeto de curiosidade e interesse da realeza europeia:

> Um deles deu-lhe um sombreiro de penas de ave, compridas, com uma copazinha de penas vermelhas e pardas como de papagaio; e outro deu-lhe um ramal grande de continhas brancas, miúdas, que querem parecer de aljaveira, as quais peças creio que o Capitão manda a Vossa Alteza [...] (CAMINHA, 1999, p.5).

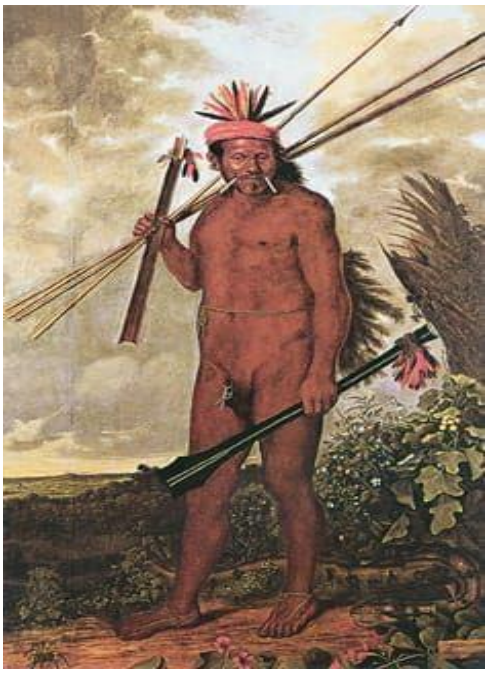
De outro, as comparações com o biotipo do homem europeu, perfeitamente ilustrado pela expressão **narizes bem-feitos**, em "A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos" (CAMINHA, 1999, p.5).

A *Carta sobre o achamento do Brasil*, além de apresentar uma visão descritiva de uma natureza extremamente rica, trazendo a dimensão da terra numa perspectiva idealizada dos indígenas, contribui para eternizar na memória ocidental uma série de generalizações e estereótipos que vão influenciar a maneira de representá-los nas diferentes manifestações artísticas.

A pintura de Eckhout[1], produzida mais de cem anos após a referida Carta, permite identificar essas influências. Mesmo visitando o Brasil com o objetivo de observar **in loco** elementos relacionados a fauna e a flora brasileira e retratá-las através das artes, é importante destacar que, tal como na Carta de Caminha, percebe-se uma forte relação entre ideal e realidade em suas pinturas. Embora as descrições textual e pictórica do cronista e do pintor apresentem especificidades próprias da trajetória intelectual de cada um deles, ambos dialogam em torno da mesma tradição eurocêntrica.

[1] Eckhout, artista holandês, veio ao Brasil em 1637 na comitiva de Maurício de Nassau e aqui viveu por quase sete anos. Era pintor, desenhista de tipos e costumes, paisagista e naturalista, dominava traços e cores. Durante sua permanência no Nordeste, pintou, entre outras obras, oito grandes telas representando homens e mulheres habitantes do Brasil. (ECKHOUT, Albert. Disponível em: http http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10299/albert-eckhout. Acesso em 14 out. 2018)

Figura 1



Albert Eckhout. **Homem Tapuia**. Século XVII.

Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?q=Eckhout&p=2.

Acesso em: 14 out. 2018.

Percebe-se a existência de traços físicos e adereços semelhantes aos descritos na Carta apresentando uma postura inofensiva na pose do indígena e no manuseio dos artefatos de defesa, o que expressa suposta passividade na relação com o europeu que o representa por meio da pintura. Observa-se também uma relação de equilíbrio e de harmonia do indígena com a natureza que o circunda como se um fosse a extensão do outro. Segundo Domingues (2013), a palavra tapuia era utilizada pelos Tupi de forma genérica e depreciativa, com o intuito de representar os indígenas como selvagens, além de ressaltar a negação desses povos à **civilização.**

No século XX, o Modernismo ao colocar em discussão um novo conceito de brasilidade, conferiu ao indígena um novo papel na sociedade e na formação cultural e identitária do Brasil. Ao propor um questionamento acerca da nossa relação com a tradição clássica herdada por meio do colonizador, o movimento buscava a formação de uma identidade genuinamente brasileira na literatura e nas artes em geral. Nesse sentido, propunha um rompimento com a rigidez acadêmica, passando a utilizar-se de novos valores estéticos e artísticos como a liberdade de criação e de expressão, valorizando a linguagem e a diversidade cultural presentes em nosso cotidiano. Abordava temas do cotidiano, reescrita de textos do passado, utilizando uma linguagem coloquial e sintética, carregada de humor, de paródias e de neologismos. Na forma, aboliu-se a construção das estrofes metrificadas e rimadas, o verso livre reinou absoluto.

No poema "Erro de português", Oswald de Andrade aborda a temática da nudez indígena sob a perspectiva do humor, característica bem típica do modernismo. Por meio desse poema-pílula - ou seja, um texto pequeno dotado de amplos significados - o poeta rompe com o julgamento moral da nudez como uma prática ingênua, selvagem e primitiva, que Caminha utilizou para se contrapor à superioridade da civilização europeia. O poeta demonstra a nudez como esperteza ou artifício de adaptação à natureza tropical, vendo-a como certa expressão de liberdade do nativo em relação ao conceito de civilização europeia, que ao vestir o ser humano, teria reprimido seus instintos primitivos. Essa perspectiva pode ser observada no poema "Erro de português":

> Quando o português chegou
> Debaixo de uma bruta chuva
> Vestiu o índio/ Que pena!
> Fosse uma manhã de sol
> O índio tinha despido
> O português (ANDRADE, 1971, p. 177).

Uma das primeiras imagens gerada pela leitura do texto é a referência à chegada dos portugueses no Brasil. Oswald faz uma alusão irônica a esse fato e apresenta uma nova possibilidade: se estivesse fazendo sol e calor o índio teria despido o português, e não o

contrário. Essa possibilidade de inversão do processo de colonização remete ao ato de "vestir" e de "despir", pois a forma de nos vestirmos é um reflexo da sociedade a qual pertencemos, refletindo também nossos hábitos e costumes.

No poema, podemos entender também que a cultura dos portugueses se sobrepõe à cultura indígena, sugerindo uma relação de poder entre dominante e dominado. Vestindo os indígenas, o colonizador tinha a intenção de impor seus hábitos e sua linguagem.

Outra leitura atenta deve ser empregada no título do texto “Erro de português”, já que a ambiguidade presente aponta para o erro de português como desvios gramaticais ou como o ato falho do processo de colonização. Nesse sentido, todo o texto coaduna com a visão crítica modernista de que a colonização foi um erro ao qual o Brasil foi vitimado.

Convém ressaltar, também, que o Modernismo visava destruir a visão romântica do século XIX, e criticar a ideia de que o índio era um bom selvagem e tudo aceitava sem questionar. Tal situação aparece no tema do poema de Oswald ao apresentar um autóctone que pode decidir seu destino se considerar a possibilidade de, ao invés de o português ter vestido o índio, esse tivesse despido o português, a história poderia ser outra. Ou seja, o bom selvagem do Romantismo já não existe mais, o índio descrito no século XX é ativo, numa visão mais crítica do nacionalismo e não mais utópica, conforme propunha o movimento literário do século XIX.

Esse nacionalismo crítico proposto por Oswald encontra ressonância na música “Chegança” (1998) de Antonio Nóbrega:

Sou Pataxó,
sou Xavante e Cariri,
Ianonami, sou Tupi
Guarani, sou Carajá.
Sou Pancararu,
Carijó, Tupinajé,
Potiguar, sou Caeté,
Ful-ni-o, Tupinambá.

Depois que os mares

dividiram os continentes
quis ver terras diferentes.
Eu pensei: "vou procurar
um mundo novo,
lá depois do horizonte,
levo a rede balançante
pra no sol me espreguiçar".
eu atraquei
num porto muito seguro,
céu azul, paz e ar puro...
botei as pernas pro ar.
Logo sonhei
que estava no paraíso,
onde nem era preciso
dormir para se sonhar.

Mas de repente
me acordei com a surpresa:
uma esquadra portuguesa
veio na praia atracar.
De grande-nau,
um branco de barba escura,
vestindo uma armadura
me apontou pra me pegar.

E assustado
dei um pulo da rede,
pressenti a fome, a sede,
eu pensei: "vão me acabar".
me levantei de borduna já na mão.

Ai, senti no coração,
o Brasil vai começar
(NÓBREGA, A.; FREIRE, W., 1998, não paginado)

Antonio Nóbrega,[3] é pernambucano, apresenta em seu canto peculiaridades da pronúncia do seu estado natal caracterizando o falar brasileiro como forma de valorização e reconhecimento da cultura popular brasileira, fazendo um contraste com a prosódia lusitana que é áspera e enérgica. Tem sua trajetória influenciada pela participação no Movimento Amorial – foi uma iniciativa artística idealizada pelo escritor Ariano Suassuna no início da década de 1970 (MOUTINHO, 2018).

O movimento tinha o objetivo de criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste brasileiro pela constante observação do trabalho dos artistas populares nordestinos conhecidos como "brincantes". O cantar em conjunto, para o povo nordestino, é compreender o quanto é significante a dança, a brincadeira e a música com seus versos lúdicos exercendo, assim, o poder de aglutinação. Isso se deve a influência dos indígenas, africanos e europeus que provocaram uma identidade cultural peculiar e múltipla, sendo reveladora de muitos ritmos e outras manifestações artísticas. Dessa maneira, evidencia a face de um povo que na sua luta constante por uma vida digna deixa florescer a alegria no seu cotidiano.

"Chegança" tem como o tema os indígenas apresentados de seu próprio ponto de vista. O texto retrata a diversidade de povos na América, a concepção de trabalho e o papel ativo do índio. Tal representação contrapõe-se ao que é mencionado na *Carta de Caminha,* já que nesse texto não distinguia as etnias dos povos autóctones encontrados pelos portugueses ao chegarem ao Brasil, demonstrando uma visão passiva do índio.

Em cada estrofe da música temos uma ideia desenvolvida. Na primeira há a visão da diversidade de povos da América, contrapondo a visão de homogeneidade descrita na *Carta de Caminha*; a língua configura-se como exemplo de não passividade: "Sou Pataxó / sou Xavante e Cariri / Ianonami, sou Tupi / Guarani, sou Carajá / Sou Pancararu / Carijó / Tupinajé / Potiguar, sou Caeté / Ful-ni-ô, Tupinambá" (NÓBREGA, A.; FREIRE, W., 1998, não paginado).

A segunda descreve um mundo não idealizado, fora do controle do homem europeu: “Depois que os mares dividiram os continentes / quis ver terras diferentes / Eu pensei: vou procurar / um mundo novo / lá depois do horizonte / levo a rede balançante / pra no sol me espreguiçar” (NÓBREGA, A.; FREIRE, W., 1998, não paginado).

A terceira descreve um lugar idealizado, que foi modificado a partir do contato dos colonizadores com os índios: “eu atraquei / num porto muito seguro / céu azul, paz e ar puro.../ botei as pernas pro ar / Logo sonhei / que estava no paraíso / onde nem era preciso / dormir para se sonhar” (NÓBREGA, A.; FREIRE, W., 1998, não paginado).

A quarta traz um marcador coesivo de mudança (conjunção de oposição **mas**), que remete a chegada dos portugueses e muda o clima da visão até então apresentada: “Mas de repente / me acordei com a surpresa / uma esquadra portuguesa / veio na praia atracar / De grande-nau / um branco de barba escura / vestindo uma armadura / me apontou pra me pegar” (NÓBREGA, A.; FREIRE, W., 1998, não paginado).

A quinta estrofe fecha a música evidenciando um ato de resistência física e simbólica: “E assustado / dei um pulo da rede / pressenti a fome, a sede / eu pensei: "vão me acabar" / me levantei de borduna já na mão / Ai, senti no coração / o Brasil vai começar” (NÓBREGA, A.; FREIRE, W., 1998, não paginado).

Na visão do compositor, o índio não queria construir o Estado nacional, mas desejava que suas etnias fossem respeitadas dentro das suas especificidades. A canção toca em pontos críticos que podem contribuir para a desnaturalização do olhar de Pero Vaz de Caminha em sua carta.

Legitimização e contra discurso

As análises apresentadas na seção anterior ganham legitimidade ao atentarmo-nos para as discussões de Michel Foucault em seu livro *Arqueologia do saber* (2013). Segundo o autor, é necessário refletir como o discurso está legitimado a partir do conhecimento da história, considerando que esse se baseia nas condições em que o grupo ou o sujeito que a escreve procura legitimá-la de acordo com seus interesses. Assim, cada sociedade produz a sua verdade em uma determinada época e a partir de seus próprios discursos como resultado de conflitos na construção do conhecimento.

Para o autor, os discursos são heterogêneos e, nesse contexto, o discurso que pode ser pesquisado é o político, visto que evidencia o poder para fins de sua legitimação. Nessa perspectiva:

> Cada Sociedade tem seu regime de verdade, sua política geral, de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro (FOUCAULT, 1979, p.12).

Cria-se assim uma ordem do discurso: aqueles que têm poder falam, aqueles que não têm silenciam. Em toda a sociedade o discurso ocupa um lugar de controle, seleção e organização, que tem como função invocar seus poderes e "perigos". Nesse sentido, visa o controle do que é produzido e por quem é produzido.

Essa estrutura objetiva de dominação permanece ao longo do tempo sendo relativizada pelo modernismo e continua em processo de desconstrução. Também vem enfrentando até hoje resistência por parte de um discurso hegemônico que ainda insiste em silenciar as manifestações da cultura indígena e a compreensão a partir das suas especificidades.

Conclusão

A compreensão e o reconhecimento da pluralidade cultural existente no Brasil fazem-se cada vez mais necessárias. No caso das duas obras do século XX (o poema "Erro de português" e a música "Chegança"), ambas visam fortalecer as identidades dos indígenas e seus patrimônios territoriais e culturais, além de situar a questão da literatura nativa como produtora de identidades étnicas.

Nesse sentido, a literatura pode se constituir como um veículo para o fortalecimento étnico dos indígenas no contexto indenitário da pós-modernidade e como uma possibilidade

de potencializar a visibilidade necessária a esse grupo étnico, ao dar movimento às vozes anteriormente silenciadas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CAMINHA, Pero Vaz. *Carta ao rei Dom Manuel.* 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

MOUTINHO, Jorge. Em busca da linguagem poética de Antonio Nóbrega. 2016. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno12-13.html>. Acesso em: 05 set. 2018.

NÓBREGA, Antonio; FREIRE, W. CD *Pernambuco falando para o mundo*, 1998.

MULTILETRAMENTOS UM CONTEXTO EM TRÊS CORAÇÕES: A CRIANÇA - A FAMÍLIA - A ESCOLA

Silvani Kátia Nascimento Santos (UninCor - FCTE/PMTC)

RESUMO: Este artigo refere-se à apresentação do projeto de pesquisa que visa a investigar como atividades relacionadas ao *multiletramento* auxiliam no processo de apropriação da leitura e da escrita de crianças ainda na pré-escola. Para o desenvolvimento desta investigação, propomos a interface teórica entre os postulados da Linguística Aplicada acerca do letramento destacados por Arroyo (2007); Cabral (1987); Dondis (1997); Gnerre (1985); Kleiman (1995- 2005); Rojo (2012); Soares (2003-2016); Street (2014); bem como estudos sobre a multimodalidade textual, abordados por autores como Dionísio (2007-2011); Medeiros (2011); Ribeiro (2013, 2016). Embora alfabetização e letramento sejam, popularmente, entendidos como sinônimos, ressaltamos que são dois processos distintos: alfabetização refere-se ao aprendizado dos atos de ler e escrever que ocorrem, geralmente, no âmbito escolar; ao passo que letramento é a prática social que o indivíduo faz da leitura e da escrita. O trabalho de alfabetização e de letramento devem acontecer de forma simultânea, sem a visão de que a criança, primeiro, deve ser alfabetizada para depois ser inserida no contexto social. Sob a hipótese de que o ambiente sociocultural influencia o processo de letramento, esta pesquisa será desenvolvida em duas escolas de Três Corações, Minas Gerais, com perfis socioculturais distintos, sendo uma pública e outra privada. Com o fito de verificar se o ambiente sociocultural influencia nos processos de letramento de crianças da pré-escola, trabalharemos com logomarcas nacionais e locais, buscando analisar se as crianças reconhecem os recursos multissemióticos que constituem esse gênero textual, bem como o produto a que as logos se referem.

Palavras-chaves: Letramento. Multiletramento. Multimodalidade textual. Logomarca.

Engajado por pesquisadores e estudiosos, na busca de caminhos que possam lançar luz ao campo da Linguística Aplicada, este projeto de pesquisa partiu do interesse em investigar como os saberes sobre *multiletramentos* auxiliam no processo de apropriação da leitura e da escrita de crianças ainda na pré-escola. O objetivo principal é analisar como os processos de

multiletramentos se inter-relacionam com estímulos do ambiente sociocultural, bem como com estímulos multissemióticos propostos pelo professor da Educação Infantil. Para tanto, observaremos como imagens e/ou códigos verbais são reconhecidos no processo de letramento, balizados pelo perfil sociocultural das escolas, verificando se os alunos reconhecem ou não as logomarcas apresentadas, bem como os produtos a que as logos se referem.

A investigação recairá sobre a reação dos alunos ao serem apresentados ao catálogo de logomarcas[1] a ser confeccionado com marcas nacionais e locais de produtos e estabelecimentos diversos. A escolha para a realização desta pesquisa surgiu e foi alimentada pelo desejo de compreender os desafios, relacionados a teoria e práticas pedagógicas, enfrentados pelos professores da pré-escola.

Quanto às práticas pedagógicas, ressalta-se que o acesso a recursos materiais para a confecção de tais atividades foi realidade vivenciada pela pesquisadora, como regente de turmas da educação infantil, há cerca de 20 anos, tanto em instituições de ensino públicas como privadas. Nesta investigação, o intuito é buscar fundamentos teóricos para que não se repita uma prática de interpretação equivocada sobre o letramento no âmbito escolar. Ao contrário, o intuito é enriquecer as práticas pedagógicas, desenvolvendo atividades que propiciem os multiletramentos, os letramentos multissemióticos e os letramentos críticos e protagonistas, metas que Rojo (2012, p. 107) defende como fundamentais na escola, onde se faz necessário cultivar as culturas locais vivenciadas pelos alunos, pois as atividades fora do contexto da criança não levam ao aprendizado significativo. De acordo com a autora, o docente deve buscar estar atento às mudanças pelas quais a sociedade vem passando, a fim de adequar sua prática pedagógica às necessidades dos educandos. Posicionamento semelhante apresenta Kleiman (2005, p. 51-52), que sugere que o letramento acadêmico seja contínuo, enfatizando, porém, que essa não é uma crítica ao trabalho dos professores, mas uma ação necessária.

Nesse contexto, o questionamento que esta pesquisa busca responder é: como o ambiente sociocultural influencia o processo de letramento de crianças na pré-escola?

Nesse sentido, sob a hipótese de que o ambiente sociocultural influencia o processo de letramento, esta pesquisa será desenvolvida em duas escolas de Três Corações, estado de

[1]"Representação gráfica que contém o nome e o símbolo de uma marca, tornando-a um emblema visual capaz de caracterizar e representar um produto, uma empresa; logotipo." Disponível em: www.dicio.com.br.

Minas Gerais, com perfis socioculturais distintos, sendo uma da rede municipal de educação e outra da rede privada. A fim de se analisar como as crianças reconhecem as linguagens verbal e não verbal, serão desenvolvidas atividades que envolvam logomarcas, tanto nacionais como as locais. Compactua-se com a ideia defendida por Rojo (2012, p. 65-67) e outros pesquisadores de que o repertório cultural dos alunos, bem como o estímulo multissemiótico proposto pelo professor da Educação Infantil podem facilitar a aprendizagem de crianças na faixa etária de 5 anos. Desse modo, defende-se, nesta investigação que ora se propõe, que essas práticas podem contribuir para o desenvolvimento das competências leitoras na fase seguinte, a saber, o 1º ano do ciclo de alfabetização, Ensino Fundamental, considerado o início efetivo da aprendizagem das habilidades relacionadas à alfabetização e à ampliação do letramento na escola.

Trata-se de uma pesquisa de campo exploratória qualitativa, em que serão apresentadas as diversas logomarcas a cada aluno, individualmente, a fim de verificar se a criança: a) reconhece a logomarca; b) reconhece o produto (de forma genérica) e c) não reconhece nem a marca e nem o produto de forma genérica. Vale ressaltar que outras possibilidades de resposta serão acolhidas e analisadas. Em seguida, iremos nos debruçar sobre as reações das crianças, percebidas na dinâmica de apresentação das logomarcas, que serão devidamente registradas no diário do pesquisador, conforme métodos de pesquisa da Linguística Aplicada. A partir desse material, os dados serão tabulados e buscaremos comprovar ou não a hipótese que guia esta investigação, à luz dos pressupostos teóricos supracitados, quais sejam: estudos sobre letramento e sobre multimodalidade textual.

Segundo Dondis (1997, p. 9), pode-se perceber, no dia a dia, que se vive em uma sociedade grafocêntrica, o que significa que a leitura e a escrita são altamente valorizadas na sociedade. Continuamente, cresce a necessidade de apropriação da língua escrita pelos indivíduos e, aqueles que não a dominam, são excluídos de diversos processos. A valorização do uso da leitura e da escrita tem exigido dos indivíduos capacidades de processamento das informações de maneira cada vez mais complexa.

Dessa maneira, cabe à escola a função de oferecer aos seus alunos materiais diversificados, a fim de proporcionar-lhes a inserção cada vez maior nesse universo letrado. Essa prática, porém, necessita de uma metodologia eficaz para a formação de um cidadão instruído capaz de exercer as práticas sociais de leitura e escrita nos mais diferentes contextos.

De acordo com Soares (2016, p. 16) e considerando que, atualmente, chama-se de letrado o indivíduo que, além de decodificar as palavras, também é capaz de fazer um uso social da leitura, pode-se perceber que a interpretação consiste em um objeto produzido pelas relações entre grupos humanos, em tempos e espaços sociais específicos. Isso quer dizer que a leitura é variável, ou seja, cada sujeito apropria-se dela de forma diferente, visto que pertence a domínios discursivos e práticas sociais de compreensão distinta.

Compartilhando desse pensamento, Arroyo (2001, p. 151-154) salienta que aprender a ler, na nova perspectiva, consiste em perceber como funcionam os diferentes gêneros textuais em suas mais variadas aplicações sociais. Esse aprendizado pode colaborar para que o sujeito consiga inserir-se nos mais variados meios sociais, transitando com familiaridade nos mais diversos contextos, consciente de seus papéis e de suas possibilidades de atuação.

Embora alfabetização e letramento sejam, popularmente, entendidos como sinônimos, ressaltamos que são dois processos distintos. A alfabetização refere-se ao aprendizado dos atos de ler e de escrever que ocorrem, geralmente, no âmbito escolar. São, nesse sentido, a decodificação e a codificação do código escrito, através do reconhecimento restrito do sistema alfabético-ortográfico.

O letramento, por seu turno, refere-se, de acordo com Soares (2016, p. 39) e Street (2014, p. 29-31), "[...] à qualidade, à condição, ao estado que assume aquele que aprende a ler e a escrever". Implícita nesse conceito está a ideia de que a escrita e a leitura trazem consequências sociais, culturais, políticas e econômicas, quer para o grupo social em que sejam introduzidas, quer para o indivíduo que aprenda a usá-las. O termo *letramento*, dicionarizado recentemente no Brasil, foi empregado, tecnicamente, pela primeira vez, em 1986, pela linguista Mary Kato, como tradução do termo "*literacy"*, do inglês.

Gnerre (1985, p. 26) recorda que a palavra *literacy* traduz, de maneira simbólica, "[...] a inserção do indivíduo nas práticas sociais de leitura e de escrita". Já Soares afirma:

> Porque alfabetização e letramento são conceitos frequentemente confundidos e sobrepostos, é importante distingui-los, ao mesmo tempo em que é importante aproximá-los: a distinção é necessária porque a introdução, no campo da educação, do conceito de letramento tem ameaçado perigosamente a especificidade do processo

> de alfabetização; por outro lado, a aproximação é necessária porque não só o processo de alfabetização, embora distinto e específico, altera-se e reconfigura-se no quadro do conceito de letramento, como também este é dependente daquele. (SOARES, 2003, p. 90)

O trabalho de alfabetização e de letramento devem acontecer de forma simultânea, sem a visão de que a criança, primeiro, deve ser alfabetizada para depois ser inserida no contexto social. O letramento interpretado de forma errônea pode conduzir ao fracasso do processo de alfabetização, que precisa ser realizado de acordo com a realidade de cada turma, cujos conhecimentos de mundo devem ser valorizados para que o educando seja encorajado a expressar o que sabe.

> Ao longo de sua vida, o indivíduo convive com diferentes discursos – na família, na escola, no trabalho – e leva consigo traços desses discursos associados aos lugares sociais que esse indivíduo ocupou/ experimentou / vivenciou, já que "a história social / discursiva dos indivíduos, bem como a sua posição social atual, determinam o seu acesso ao conjunto de discursos em uma sociedade. (KRESS, 1989, p.12 apud MEDEIROS, 2011 p. 581-612)

Para Soares (2016, p. 15), o letramento diz respeito aos usos e às funções da leitura e da escrita na sociedade. Trata-se de um conceito que se diferencia da alfabetização. Embora exista uma relação de complementaridade e seja inseparável, a alfabetização se refere ao processo de apropriação do sistema alfabético pelo educando, e o letramento, ao uso que se faz desse sistema na vida social. Cabe destacar que os processo de alfabetização e de letramento não são sequenciais, isto é, não se estuda primeiro um para depois estudar o outro. O grande desafio do educador é conciliar os dois processos, assegurando aos alunos a apropriação do sistema alfabético ortográfico e de condições viabilizadoras do uso da língua nas práticas sociais de leitura e escrita.

Soares (2016, p.19) define alfabetização como o processo por meio do qual o sujeito domina símbolos gráficos e desenvolve as habilidades necessárias para utilizá-los para ler e

escrever. Trata-se de um processo que não ocorre de forma linear, pois perpassa etapas de construção e reconstrução até que seja consolidado. O aluno formula hipóteses frente à escrita e, através do teste, validação e reconsideração destas, a criança desenvolve sua habilidade de ler e escrever.

Um ambiente de letramento consiste em um contexto diversificado cultural e intelectualmente, quando promove um conjunto de situações de usos reais e escritas nas quais os alunos têm a oportunidade de participar. Se os adultos com quem as crianças convivem utilizam a escrita no seu cotidiano e oferecem a eles a oportunidade de presenciar e participar de diversos atos de leitura e de escrita, os alunos podem, desde cedo, pensar sobre a língua e seus usos, construindo ideias sobre como se lê e como se escreve (CABRAL, 1987, p. 38).

Conforme postula Ribeiro (2016, p. 51-54), esse termo relaciona-se às várias maneiras de produzir o discurso, em formas sociais como expressão que terá "multimodos" que influenciam na comunicação e na interpretação da mensagem, empregando-se tanto recursos verbais, como não verbais:

> Os modos que ocorrem juntamente com os modos linguística de fala e escrita, em páginas e telas, são constituídos por princípios diferentes daqueles da língua; sua materialidade é diferente; e o trabalho das culturas com elas é também diferente. A mudança teórica vai da linguística para a semiótica – de uma teoria que considera a língua sozinha para outra que considera, igualmente, o gesto, a fala, a imagem, a escrita, objetos 3D, cor, música e sem dúvida outros. Nessa teoria, os modos linguísticos – fala e escrita – também terão de se relacionar semioticamente; eles são agora parte de uma paisagem maior de muitos modos disponíveis para representação – embora, é claro, eles tenham um status muito valorizado na sociedade e, no caso da fala, certamente ainda carregue a maior parte da comunicação. (KREESS, 2003, p. 36 apud RIBEIRO, 2016, p. 52)

Com os modernos meios de comunicação e de informação, tem-se a possibilidade de novos redimensionamentos da escrita e da leitura, propiciando novas formas de ver, de sentir

e de conceber o mundo. Com os vários recursos existentes no universo globalizado em que as pessoas estão, encontram-se as informações dispostas, agrupadas, compactadas e interligadas (RIBEIRO, 2013, p. 22). Assim, a escola pode encontrar, nos recursos multimodais das logomarcas, possibilidades para a reflexão e para a reconstrução de sua prática pedagógica, da concepção de educação, de professor e de aluno.

Segundo Dionísio (2011, p. 141), a multimodalidade não se restringe à imagem. Os gêneros textuais considerados multimodais pressupõem uma análise de todos os aspectos visuais, como a disposição gráfica do texto no papel ou tela do computador. Tais aspectos estão presentes em vários gêneros textuais, como a logomarca. Logo, é imprescindível considerar que expor os alunos às práticas de leitura e de escrita está relacionado com a oferta de oportunidades de participação em situações nas quais a escrita e a leitura se façam necessárias, isto é, nas quais tenham uma função real de expressão e de comunicação.

A interação entre os modos é significativa para a construção de sentido nos textos. Considerando o fato de que os textos são multimodais, para entendê-los, parece ser necessário que as pessoas tenham habilidades que ultrapassem as competências comunicativas de ler e escrever, mas também devem englobar a habilidade de compreender o emprego de imagens, de cores e de outros elementos gráficos presentes em texto.

Refletir sobre os gêneros textuais e seus suportes é um procedimento indispensável no processo de aprendizagem da leitura; assim, pode-se conhecer melhor as funções e os usos da escrita na sociedade. Ao explorar as práticas sociais de leitura e de escrita, o educador cria situações de aprendizagem que geram oportunidades de alfabetizar letrando.

Para aprender a ler e escrever, a criança precisa construir um conhecimento de natureza conceitual: precisa compreender não só o que a escrita representa, mas também de que forma ela representa graficamente a linguagem. Isso significa que a alfabetização não é o desenvolvimento de capacidades relacionadas à percepção, à memorização e ao treino de um conjunto de habilidades sensório-motoras. É, antes, um processo no qual as crianças precisam resolver problemas de natureza lógica até chegarem a compreender a função social da escrita, através de práticas que envolvam os educandos.

A seguir, descrevo as etapas desta pesquisa. Inicialmente, vale ressaltar que a escolha pelo trabalho com logomarca se justifica por ser esse um gênero discursivo compacto, que associa elementos verbais e não-verbais que, posteriormente, poderão ser reconhecidos e/ou

recuperados na série seguinte, qual seja: o 1º ano do Ensino Fundamental, tradicionalmente conhecido como a primeira etapa da alfabetização. Como as crianças na pré-escola ainda não dominam a tecnologia da leitura/escrita optou-se por esse gênero, pois ele congrega, concisamente, diversas informações facilmente identificáveis pelas cores, formas e ideogramas que apresenta.

No que tange à escolha das logomarcas que serão apresentadas aos alunos, em forma de catálogo, procurou-se vinculá-las à realidade dos educandos, contemplando marcas locais e nacionais. Para tanto, dividimos o catálogo em três categorias, a saber:

a) produtos alimentícios;

b) produtos de higiene pessoal;

c) entretenimento.

A título de exemplificação, apresentam-se as seguintes logomarcas, cujas escolhas estão relacionadas ao campo semântico das guloseimas, tão presente no cotidiano de muitas crianças:

Figura 1

Figura 2

Ressalta-se que a figura 1 representa uma marca local de sorvetes. O estabelecimento localiza-se em um ponto central de Três Corações e é frequentado pelos tricordianos pequenos e grandes.

Na figura 2, observa-se a marca de sorvetes nacionalmente conhecida e que pode ser encontrada em diversos estabelecimentos da cidade, além de aparecer, com frequência, em propagandas a que as crianças têm acesso.

Uma vez composto esse catálogo de logomarcas, o segundo passo desta pesquisa será apresentar o material aos alunos na fase de pré-alfabetização de uma escola pública e de uma escola privada, na cidade de Três Corações, no estado de Minas Gerais. Essa etapa metodológica se justifica, uma vez que o objetivo central desta investigação é aferir se as possíveis diferenças socioculturais entre os alunos das duas instituições podem ou não influenciar no processo de letramento.

A exploração dos recursos multimodais do gênero logomarca, portanto, poderá oportunizar experiência significativa no campo do letramento contribuindo para o desenvolvimento das capacidades necessárias à aquisição da leitura e da escrita. Para a elaboração dessas atividades, partimos do pressuposto de que **todo o processo relatado pode proporcionar um letramento de forma contextualizada, lúdica, dinâmica e diversificada, utilizando a propriedade multissemiótica da linguagem para a** formação de alunos críticos, dotados de habilidades socialmente significativas.

Isto implica que é de suma importância que os métodos de ensino sejam diversificados, sempre oferecendo um espaço que possa contribuir para o desenvolvimento da escrita e da leitura, isto é, que o planejamento das atividades seja feito de acordo com a proposta de alfabetizar e letrar os alunos. Nesse sentido, explorar o gênero logomarca significa, ainda, aproximar as atividades pedagógicas às práticas vivenciadas pelo educando em casa, uma vez que, diariamente, as famílias consomem produtos ou estão expostas a comerciais em que as logos aparecem.

Para os profissionais de educação, principalmente os professores alfabetizadores, vale destacar que a logomarca apresenta, de forma concisa, informações e mensagens passíveis de serem entendidas pelos alunos que ainda não dominam as práticas de leitura e de escrita, além de ser um gênero de acesso amplo a todas as crianças, independente da classe social.

REFERÊNCIAS

ARROYO, M. G**.** Experiências de inovação educativa: o currículo na prática da escola. In: MOREIRA, A. F. B. (Org.) *Currículo*: políticas e práticas. Campinas: Papirus, 2007, p. 145-159.

CABRAL, E. C. *A influência da interação professor-aluno no processo ensino-aprendizagem.* Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1987, p. 35-42.

DIONISIO, A.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Org.). *Gêneros Textuais & Ensino.* 5 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007, p. 19-36.

DIONÍSIO, A. P. Gêneros textuais e multimodalidade. In: KARWOSKI, A M.; GAYDECZA, B; BRITO, K. S. (orgs.). *Gêneros textuais*: reflexões e ensino. São Paulo: Parábola editorial, 2011, p. 137-152.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 9-21.

GNERRE, Maurizzio. Linguagem poder e discriminação. In: _____. *Linguagem, escrita e poder.* São Paulo: Martins Fontes, 1985, p. 05- 95.

KLEIMAN, A. B. Modelos de e as práticas de alfabetização na escola. In: KLEIMAN, A. (Org.). *Os significados do Letramento*: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p. 15-61.

KLEIMAN, A. B. *Preciso ensinar Letramento*? Não basta ensinar a ler e a escrever? Cefiel / IEL/ Unicamp, 2005.

KOCH, I. G. V. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto. 1997, p. 123-135.

MEDEIROS, Zulmira. *Letramento digital em contextos de autoria na internet*. Tese. (Doutorado em Educação). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

RIBEIRO, Ana E. Multimodalidade e produção de textos: questões para o letramento na atualidade. *Signo*. v. 38, n. 64, p.21-34, jan./jun. 2013.

RIBEIRO, Ana E. *Textos multimodais*: leitura e produção. São Paulo: Parábola, 2016.

ROJO, R. *Letramentos múltiplos, escola e Inclusão social.* São Paulo. Parábola Editorial, 2009.

SOARES, Magda. *Letramento e alfabetização: as muitas facetas.* Universidade Federal de Minas Gerais, Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita, 2003.

SOARES, Magda. *Letramento*: um tema em três gêneros. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

STREET, Brian V. *Letramentos sociais*: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2014, p. 29 -61; 159-187.

Sites Consultados

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG). Faculdade de Educação (FaE). Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita (Ceale). *Glossário Ceale***:** termos de alfabetização, leitura e escrita para educadores. Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <http://www.ceale.fae.ufmg.br/glossario-ceale.html>. Acesso em: 06 out. 2018.

CHIQUINHO Sorvetes. Disponível em: <http://www.chiquinho.com.br/>. Acesso em: 05 out. 2018.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#0>. Acesso em: 02 set. 2018.

NESTLE. Disponível em: <https://www.nestle.com.br/>. Acesso em: 05 out. 2018.

SENTIDOS QUE EMANAM DA TRANSGENIA NO BRASIL

Simone Catarina Silva Archanjo (UNIVAS / PMTC)

RESUMO: O atual trabalho apresenta o objetivo de analisar matérias e imagens veiculados em sites e revistas distintas, sobre o que é o transgênico e sobre como este alimento pode causar naqueles que o consumirem. Para estruturação da analise serão utilizados os mecanismos da teóricos da Analise do Discurso Francesa, considerando as condições de produção e as relações de sentido geradas durante sua construção, baseando-se principalmente na antecipação: que é a capacidade que o sujeito tem de colocar-se no lugar de seu interlocutor, antecipando o sentido produzido durante a leitura do seu material e nas Formações Discursivas, pois segundo Orlandi (2003), o sentido não existe sozinho, sendo determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo de construção da palavra, mudando de sentido de acordo com a posição ideológica daqueles que a utilizam. Não há aqui o objetivo de questionar as bases biológicas do que foi apresentado, apenas promover uma reflexão dos sentidos que emanam destas imagens que veiculam na internet. Para a Análise de Discurso, a língua tem sua ordem própria, a história tem seu real afetado pelo simbólico e o sujeito da linguagem é descentrado, pois é afetado pelo real da língua e pelo real da história. Pode-se concluir que a mídia veicula a todo o momento uma concepção ideológica que busca relacionar os transgênicos como algo criado pelo homem, excluindo a ideia de que a informação genética é uma só para todos os seres vivos e que alterá-lo significa manipula-lo para garantir uma nutrição para os mais de sete bilhões de moradores deste Planeta.

Palavras-chaves: alimentos transgênicos, análise do discurso, imagens.

Introdução

http://nossacausa.com/os-transgenicos-e-suas-controversias/.

Na década de 1970 iniciou-se o emprego do DNA recombinante, marcando a aplicação das descobertas de James Watson e Francis Crick em 1953, ou seja, a descoberta da estrutura tridimensional do DNA, onde há o estrutura de ligações fosfodiéster que permitem a recombinação em processos biológicos conhecidos como replicação e transcrição, nasce daí o emprego da biotecnologia, uma área dentro da ciência, que vem sendo empregada em diversas áreas, dentre elas a que nos interessa neste estudo, a produção agrícola, que através do emprego de marcadores moleculares nos processos de seleção assistida e pela potencialização de genes de interesse, eu origem a transgenia. (CARRER et al., 2010).

A transgenia surge como uma promessa de aumentar a produtividade tendo como resultado plantas mais resistentes, diminuição do tempo de cultivo e acréscimo de nutrientes em algumas plantas (HOBBELINK, 1990). A questão reside em como essas plantas geneticamente modificadas podem atingir o ser humano, quais os os efeitos possíveis no ambiente e no organismo. Até que pondo há evidências para saber como são metabolizadas pelo organismo e de como o seu consumo está relacionado ao surgimento de novas doenças que assolam a humanidade nos dias atuais, um ponto importante é a compreensão de que o objetivo não deve ser apenas acabar com a fome, mas também oferecer um alimento de qualidade ao consumidor.

Aos alimentos transgênicos suspeita-se que atualmente seja o responsável pelo surgimento de uma série de doenças, sendo destacada dentre elas o câncer e algumas alergias. Torna-se importante ressaltar que alguns países não aceitam o cultivo e a comercialização de alimento transgênico, pode-se citar como exemplo a União Européia. No Brasil, a produção de transgênico é liberada, desde o ano de 2000, sendo considerado em 2016 o país que mais adotou transgênico em todo o mundo, torna-se importante salientar que o produtor deve expressar o alimento com o símbolo da transgenia, que é um T, apenas quando a transgenia for superior a 1%, neste caso alterações inferiores a esse valor não precisam ser expressas no rótulo.

Segundo Brondani (2016), diretora do Conselho de Informações sobre Biotecnologia (CIB), o alimento transgênico, é um organismo que recebeu alteração genética, sendo estes genes alterados oriundos de outro organismo, que é retirado de espécies que estão dentro da cadeia de produção, genes de plantas e bactérias já integrados ao sistema, sendo que esta

informação não chega ao consumidor, apesar de todo trabalho em relação a divulgação de dados realizado pelo conselho. Defende também que os protocolos são internacionais, sendo necessário caracterizar o gene introduzido, impactos naquelo organismo, na planta, o ambiente, nas interações relacionadas ao meio ambiente, o que pode chegar a um período de 20 anos de testes.

É importante também pensar que existe um Protocolo para a comercialização internacional do transgênico, que inclui o princípio da precaução, institui uma rotulagem própria para organismos transgênicos, este protocolo foi assinado por 176 países no ano de 2000, na cidade de Montreal, ficando conhecido como Protocolo de Cartagena ou Protocolo Internacional de Biossegurança, o qual permite um controle maior sobre os OGM, pois impõe condições para o comércio internacional dos produtos transgênicos, onde os pontos principais são: o princípio de precaução e a rotulagem dos produtos transgênicos (NODARI e GUERRA, 2000).

A utilização da cultura transgênico não ocorre apenas no Brasil, apresenta um grande emprego em vários países podendo citar entre eles: Soja na Argentina, o milho e o algodão no Canadá; o milho, o algodão, a canola, a soja e o melão em 1998, a batata e o trigo nos Estados Unidos; O melão, a soja, o tomate, o algodão, a batata, a canola e o milho no Japão. (COMISSÃO TÉCNICA NACIONAL, 1999).

No cenário atual de incertezas sobre os possíveis efeitos dos alimentos transgênicos, a rotulagem é um mecanismo que possibilita ao consumidor decidir se aceita ou não consumir alimentos cujas propriedades não são ainda suficientemente conhecidas pela ciência. Além disso, é direito do consumidor ser informado de maneira adequada sobre a qualidade, quantidade e composição dos alimentos que pretende adquirir. A rotulagem permite, ainda, rastrear a origem do alimento, em casos de eventuais problemas. A questão da rotulagem precisa ser compreendida no âmbito da segurança alimentar. Sem rotulagem, é impossível saber o que é necessário e decidir se queremos ou não correr o risco de nos expormos a uma tecnologia nova.

O risco é definido por Beck (2010) como o adiantar um desastre que pode ou não acontecer, sendo assim podemos avaliar o risco futuro, pois ele não ainda não ocorreu? Pode-se afirmar que o consumo do transgênico se enquadra nesta questão, eu posso ou não decidir correr um risco hoje que implicará em consequências futuras. A partir da década de 1980,

os riscos ganharam centralidade na teoria social, integrando os estudos ambientais e tecnológicos preocupados com os conflitos sociais que estavam sendo provocados pelas mudanças provocadas pela modernidade, podendo ser inatingíveis ou invisíveis a percepção humana, como as alterações sofridas por alimentos.(GALINDO, 2015). Anteriormente o risco era local, com a globalização, houve um deslocamento e as ações atualmente têm abrangência global, dai a importância da discussão sobre todos os mecanismos envolvidos em um produto a ser consumido.

De acordo com uma revisão bibliográfica realizada por Camara *et al*., (2009), concluíram que os estudos são escassos sobre o efeito dos transgênicos sobre a saúde humana e sobre o meio ambiente.

Outras preocupações relacionadas com os OGMs são o receio de uma possível resistência bacteriana aos antibióticos empregados na modificação genética, e o aumento das alergias alimentares às novas proteínas (NODARI e GUERRA, 2003).

É importante ressaltar que uma das maiores queixas do consumidor são a falta de informações sobre o que é o Transgênico, o que justifica-se pelo fato de que a ciência é veiculada em meios próprios de comunicação, como plataformas, sites de pesquisas específicos, sendo sua veiculação pensada e planejada para uma fatia da população que está inserida neste meio, excluindo aqueles que não possuem condições de terem acesso as essas informações, ficando a margem da sociedade, o que pode ser indicado pelo consumindo dos alimentos que estão disponíveis pelo fato de serem acessíveis, mas desconhecendo o seu processo de plantio e cultivo.

É importante neste sentido, repensar a veiculação das informações pois estamos nos referindo a um elemento que está inserido em nossa dieta, que faz parte do nosso consumo diário, daí o questionamento até que ponto as pessoas conseguem compreender o que é um transgênico, se não conseguem refletir sobre o seu processo de produção e o impacto destes alimentos sobre o seu organismo? Algo a se considerar é a necessidade de torar ciência acessível a todos os indivíduos, para assm ocorrer a desmistificação do seu processo, seu meio de veiculação, tornando-o compreensível para todos para que as decisões sobre os riscos possam ocorrer de forma justa e igualitária na sociedade atual.

Reconhecer o risco que corremos ao consumir um alimento, é algo que pode ser invisível ou ainda imperceptível a percepção humana, podendo aparecer, na forma de

contaminações químicas e de substâncias nocivas encontradas nos alimentos (BECK, 2010). É comum aos indivíduos aceitarem certo grau de risco quando este envolve tecnologias mediadas por peritos, desde que não acarrete em danos morais. As duvidas de ordem moral agem como sanção à aceitação das tecnologias. Essas assertivas abrem uma perspectiva analítica que une risco e segurança, mostrando que enquanto os especialistas se preocupariam com o risco, a argumentação leiga, onde reside o senso comum, se basearia em questionamentos morais e éticos (GALINDO E PORTILHO, 2015 *apud* MENASCHE, 2003).

O atual trabalho apresenta o objetivo de analisar 2 matérias veiculadas em revistas distintas e também analises de imagens que veiculam ideias sobre transgenia em sites na internet, para analise serão utilizados os mecanismos teóricos da Analise do Discurso Francesa, busca-se assim compreender os sentidos que circulam sites sobre a Transgenia e que veiculam na internet. Não há aqui o objetivo de questionar as bases biológicas do que foi apresentado, apenas promover uma reflexão dos sentidos que emanam dos materiais selecionados.

Procedimentos metodológicos

Para a Análise de Discurso, a língua tem sua ordem própria, a história tem seu real afetado pelo simbólico e o sujeito da linguagem é descentrado, pois é afetado pelo real da língua e pelo real da história. Dessa maneira, as palavras produzem significações que não sabemos como se constituíram e que; no entanto, produzem efeito de sentidos e de evidência. (ORLANDI, 2003)

> [...] O fato mesmo da interpretação, ou melhor, o fato de que não há sentido sem interpretação, atesta a presença da ideologia. Não há sentido sem interpretação e além disso, diante de qualquer objeto simbólico o homem é levado a interpretar, colocando-se diante da questão: o que isso quer dizer? Nesse movimento da interpretação o sentido aparece-nos como evidência, como se ele já estivesse sempre lá[...] (ORLANDI, 2015, p. 43)

Essa analise foi realizada considerando as condições de produção e as relações de sentido geradas durante sua construção, baseando, principalmente nas seguintes formações imaginárias:

Antecipação: que é a capacidade que o sujeito tem de colocar-se no lugar de seu interlocutor, antecipando o sentido produzido durante a leitura do seu material;

Formações Discursivas, pois segundo Orlandi (2003), o sentido não existe sozinho, sendo determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo de construção da palavra, mudando de sentido de acordo com a posição ideológica daqueles que a utilizam.

Análise de imagens relacionadas à transgenia em sites da internet

Imagem 1 - Foi coletada em um site que oferece dicas sobre como viver melhor, existe um texto, intitulado de "Alimentos transgênicos: saiba quais são seus riscos e seus benefícios", encontrando-se disponível um texto que discute a produção transgênica, apresentando os problemas relacionados aos transgênicos, trazendo uma lista dos alimentos transgênicos que estão nas prateleiras de nossos supermercados.

Figura 1

(http://comovivermelhor.info/alimentos-transgenicos/28/02/2018)

Pelo princípio das formações imaginárias podemos perceber o funcionamento da antecipação, um efeito de que quando acionamos nossa memória discursiva, acionamos a imagem do cientista que manipula a vida, o que pode ser percebido pela fisionomia de um homem obstinado, que apresenta um olhar vidrado, executando o seu trabalho, que consiste em injetar uma substância em frutas e verduras, como se o DNA pudesse ser manipulado com

uma seringa, dando a ele o poder de injetar aquilo que quiser, podendo assim manipular a vida e a espécie, de acordo com os seus propósitos.

Os alimentos nos quais o cientista já manipulou a substância, neste caso, são maiores, do que aqueles que estão disponíveis no mercado, podendo ser relacionados a alimentos de plástico, apresentam cores vivas em vermelho e amarelo, numa alusão a substância criada pelo cientista que está no Becker ao lado, os alimentos apresentam a mesma cor, exatamente, dos tubos do cientista, ou seja, o cientista injetou a cor nos alimentos, criando uma ideia de que ao se alterar geneticamente um elemento, seria possível alterar cor deste alimento.

Algo que chama a atenção, é que a imagem não faz nenhuma alusão a alteração genética, o DNA, simplesmente não aparece na imagem, expressando uma ideia de que a transgenia é algo implantado em uma seringa e que pode ser realizada de acordo com os interesses dos cientistas. O produto que está sendo injetado é tão tóxico que o cientista está de óculos, jaleco, luva, máscara e gorro, como uma medida de proteção para o cientista alucinado.

Provavelmente dentro do processo de significação, o funcionamento imaginário é materialmente articulado ao inconsciente e especificamente neste caso, foi contra toda a questão da Biossegurança, pois o cientista tomou todo o cuidado para se proteger, mas pecou pois o seu jaleco apesar de ser comprido está com as mangas arregaçadas, expondo o seu braço a esse produto químico contaminante, indo contra todas as regras de biossegurança existente, esse detalhe funciona como um detalhe importante, deslizando o sentido do seu interlocutor sobre a segurança deste alimento, que é perigoso para aquele que o cria, que por um descuido pode se contaminar. Para Pechêux (1975), o sentido é sempre uma palavra, uma preposição, uma expressão; e é por esse relacionamento, essa superposição, essa transferência que elementos significantes começam a se confrontar, de modo que se revestem de um sentido.

ISSN: 2594-6536

Figura 2

(http://curapelavida.com.br/razoes-para-evitar-alimentos-transgenicos/01/03/2018)

A imagem apresenta certas regularidades e foi retirada de um texto disponível em um site intitulado **A cura pela vida,** em um texto denominado: "7 razões para não consumir transgênico" onde é apresentado várias razões pelas quais o consumo do transgênico deve ser evitado. Cabe ressaltar aqui que o Organismo Geneticamente Modificado, tem a sua produção e comercialização regulada pela lei 11.105/05, a Lei de Biossegurança no Brasil, que determina que o símbolo do Transgênico deve estar presente em alimentos que sofreram uma alteração superior a 1 por cento, ou seja, foram alterados geneticamente a uma quantia maior que esse valor, ao analisarmos a imagem veiculada na internet, percebe-se que o milho acima apresenta 50 por cento de transgenia, sendo apresentado na imagem metade milho comum e a outra metade milho geneticamente alterada, com diferenças perceptíveis tanto na cor, quanto no tamanho do grão.

A imagem apresenta o produto, ou seja o milho, no campo, no meio de outras espécies e o risco está justamente nesse local de cultivo, ou seja, no campo no meio de plantas que crescem sem transgenia, apresentando uma ideia de que a semente geneticamente modificada é mais bonita, vistos e apresenta sementes maiores do que as convencionais.

O símbolo de transgênico aparece cercado pelo sinal vermelho do perigo, numa alusão ao perigo que está ligado ao seu consumo. E o símbolo do transgênico aparece neste local, no meio ambiente, inserido ao lado de outras plantas, fazendo um deslocamento do sentidos referente ao Organismo Geneticamente Modificado ser manipulado pelo cientista em um laboratório, mas ser cultivado entre outras, espalhando a mensagem que o perigo por todo o canto. Desta maneira ninguém escapa da ação dos transgênicos.

O sinal de transgênico aparece dentro de um símbolo de proibido em vermelho, que nos remete ao fato de que mesmo apesar de proibido a planta transgênica insiste em crescer frondosa em meio a outras espécies, no campo. Neste caso percebe-se um efeito de memória onde a imagem aciona a memória material e os efeitos de memória do seu interlocutor, provocando esse deslocamento para o risco do consumo deste alimento, que apesar de apresentar características inofensivas, representa um mal para a humanidade.

Análise de reportagens de revistas

Foram analisadas também duas reportagens de duas revistas sendo uma delas a veiculada na sessão *Tecnologia e Meio Ambiente*, da revista *Isto É* intitulada: **Europa diz não aos transgênicos,**

TECNOLOGIA & MEIO AMBIENTE

Europa diz não aos transgênicos

Principais países da União Europeia decidem **banir** o cultivo de alimentos geneticamente modificados. Decisão tem mais peso político que econômico

Figura 3

(https://istoe.com.br/438343_EUROPA+DIZ+NAO+AOS+TRANSGENICOS/.)

Guerra

Ambientalistas alemães protestam contra os transgênicos em uma plantação de milho geneticamente modificado

Pode-se perceber aqui que logo no início o texto apresenta o alimento como um produto que foi banido dos principais países da União Européia, nesta primeira apresentação da reportagem, pode-se perceber o efeito de antecipação que o autor espera gerar no leitor, o produto não foi banido da Europa e sim da União Europeia, um importante bloco econômico mundial, provocando um deslizamento para o poder econômico desta decisão. Um ponto importante é que o produto foi banido, ou seja, as palavras *União Europeia decidem banir*, acionando nossa memória de arquivo, para a questão que os que são banidos, perdem o direito de voltar.

Abaixo da imagem a palavra GUERRA em letras maiúsculas, A figura da imagem de capa é constituída de um fantasma em forma de espiga de milho, tentando capturar os sentidos do leitor, para o perigo que este tipo de alimento representa. A frase da placa: Respeite o Milho, sendo colocada por um militante do greenpeace, que é a empresa responsável pela proteção do meio ambiente, deslocando os sentido para a questão que o transgênico é uma ameaça a segurança do meio ambiente e de todos aqueles que se alimentam deste produto.

> [...] Poucos temas despertam tanta polêmica no mundo quanto os alimentos geneticamente modificados. Desde que os transgênicos começaram a chegar ao campo e às mesas, há duas décadas, uma guerra em escala mundial vem sendo travada. De um lado estão seus beneficiários e defensores, como as grandes empresas de biotecnologia e os agricultores que produzem commodities agrícolas em larga escala. Do outro, ambientalistas e pequenos produtores rurais, que alegam não haver garantias de segurança para o consumo humano de alimentos produzidos a partir de sementes modificadas geneticamente. (ISTO É, 2018)

O texto inicial utiliza palavras polissêmicas como Guerra, escala mundial, separando aqueles que discutem o assunto em dois grupos, sendo de um lado as grandes empresas, grandes produtores, beneficiários da produção de transgênico e do outro os pequenos produtores, ambientalistas, que tentam dentro desta guerra impedir o consumo desta semente, pois alegam não haver segurança para o consumo humano desses alimentos. Importante

lembrar que apesar de muito importante a União Européia é um bloco, composta por países e esses países não tem como instaurar um guerra em escala mundial, pois existem países que aprovam o uso do transgênico e a população aceita por desconhecimento do assunto ou por não terem tido oportunidade de opinar sobre sua produção e comercialização.

> [...] A decisão tem, de fato, um peso político considerável, mas pouco impacto econômico sobre os transgênicos. Hoje a Europa cultiva apenas uma espécie de milho resistente a uma praga comum na Espanha. São apenas 143 mil hectares, em quatro países, algo como 0,1% das áreas cultiváveis do continente. No mundo, os alimentos transgênicos, em especial a soja, o milho e algodão, são plantados em 170 milhões de hectares. "O peso econômico dessa decisão na Europa é muito pequeno, eles não dependem das commodities agrícolas, por isso, para eles, é fácil tomar essa decisão", diz Rubens José do Nascimento, biólogo que integra a Comissão Técnica Nacional de Biossegurança (CTNBio). Ele acredita que os alimentos transgênicos são seguros.[...]

Outro ponto que nos chama a atenção é a autora do texto explicar que a decisão de banir (excluir para sempre), o uso dos transgênicos não exerce um efeito econômico significativo na Europa como seria na Espanha, pois a quantia de alimentos transgênico produzida é pequena em relação aos alimentos não modificados.

> [...] Os europeus, no entanto, optaram por não estender a proibição para alimentos transgênicos utilizados na ração animal. Todos os anos a União Europeia consome mais de 35 milhões de toneladas de soja para alimentação de suas aves e suínos. Quase 90% dessa soja vêm de países produtores de variedades transgênicas do grão, como o Brasil, responsável por 43% das importações do bloco econômico. "Se o Brasil não tivesse sucumbido à pressão das grandes empresas poderíamos estar oferecendo um produto diferenciado sob o ponto de

> vista comercial, como a soja não transgênica", diz Leonardo Melgarejo, professor de Agronomia da Universidade Federal de Santa Catarina e um crítico contundente da liberação do cultivo de alimentos geneticamente modificados no Brasil.[...]

Dentro da mesma reportagem é apresentado um equívoco cometido pelos Europeus sobre o assunto, pois apesar de acharem que o produto faz mal para a saúde humana, permitem o consumo de transgênicos na ração dos animais, se não serve para os humanos, serve para o alimento daquele que vira alimento dos humanos? Uma outra situação interessante é um deslocamento dos sentidos, onde a reportagem apresenta um ato de fraqueza do Brasil, pois sucumbiu a produção dos transgênicos, perdendo a oportunidade de oferecer na atualidade um produto diferenciado para o Bloco Econômico da União Européia. Dois fatores são apontados. Um sistema econômico precisa assegurar a reprodução: a) das forças produtivas; b) das relações de produção existentes. (ALTHUSSER, 1999, p. 255)

Conclusão

Pode-se concluir que a mídia veicula a todo o momento uma concepção ideológica que busca relacionar os transgênicos como algo criado pelo homem, excluindo a ideia de que a informação genética é uma só para todos os seres vivos e que alterá-lo significa manipula-lo para garantir uma nutrição para os mais de sete bilhões de moradores deste Planeta.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. *Sobre a Reprodução*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1999.

HOBBELINK, H. *Biotecnologia muito além da revolução verde*. Porto Alegre: Riocell, 1990. p. 109.

COMISSÃO TÉCNICA NACIONAL DE BIOSSEGURANÇA. Legislação e Documentos. Disponível em: <www.met.gov.br/ctnbio/leisedocs>. Acesso em: 15 jul. 1999.

GALINDO, F.; PORTILHO, F. “O Peixe Morre pela Boca”: Como os Consumidores Entendem os Riscos dos Agrotóxicos e dos Transgênicos na Alimentação. *Sustentabilidade em Debate* - Brasília, v. 6, n. 2, p. 73-87, 2015.

MENASCHE, R. *Os grãos da discórdia e o risco à mesa*: um estudo antropológico das representações sociais sobre cultivos e alimentos transgênicos no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS. 287f. Tese de Doutorado em Antropologia Social. 2003.

NODARI, R.O., GUERRA, M.P. Plantas Transgênicas e seus produtos: impactos, riscos e segurança alimentar. *In*: SIMPÓSIO SUL-BRASILEIRO DE ALIMENTAÇÃO E NUTRIÇÃO: HISTÓRIA, CIÊNCIA E ARTE, 2000, Florianópolis.

NODARI, Rubens Onofre; GUERRA, Miguel Pedro. Plantas transgênicas e seus produtos: impactos, riscos e segurança alimentar (biossegurança de plantas transgênicas). *Revista de Nutrição*, São Paulo, v.16, n.1, p.105-116. 2003.

ORLANDI, E. *Discurso e Leitura*. Campinas: Cortez/Editora da Unicamp, 2003.

ORLANDI, E. *Analise de Discurso*: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 12º edição, 2015.

PÊCHEUX, M. *Sobre os contextos epistemológicos da Análise de Discurso.* In: Escritos, n.4. Campinas, SP. Labeurb/Nudecri. 1999. pp.7-17.

PÊUCHEUX, M. *Les Verités de laPalice. Maspero*, Paris. Trad. Bras. Semântica e Discurso, E. Orlandiet alii. Editora da Unicamp. 1975.

SMITH, A. *A riqueza das nações*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

FAMÍLIA E "VIOLÊNCIA SIMBÓLICA" EM *REUNIÃO DE FAMÍLIA*, DE LYA LUFT

Stephany Moure Porto (UninCor / Capes)

RESUMO: O romance *Reunião de família*, publicado em 1982 por Lya Luft, trata do tema das relações familiares, evidenciando a trajetória feminina, muitas vezes condicionada à autoridade masculina (PEREIRA, 2017). O romance tem como personagem principal Alice, uma dona-de-casa pacata e submissa, que, ao ter que passar o final de semana na casa de seu pai, por ocasião de uma reunião familiar para tratar da saúde de sua irmã mais nova Evelyn, entra em crise ao relembrar do passado que vivera junto de sua família, ao narrar a violência paterna a que ela e seus irmãos foram submetidos. Nessa comunicação, originária de uma dissertação em desenvolvimento sobre o romance de Luft citado, associada à linha de pesquisa Literatura, História e Cultura, do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde/UNINCOR, iremos analisar como Alice, a protagonista, ao se adequar as expectativas em relação aos papéis femininos no casamento e na família se violenta simbolicamente. Para tanto, iremos mobilizar o conceito de "violência simbólica" (BOURDIEU, 2012), estabelecendo uma relação com um dos principais Aparelhos Ideológicos do Estado, a Família (ALTHUSSER, 1980)

Palavras-chaves: violência simbólica. Família. papéis femininos

Alice casa-se ainda muito jovem, aos dezoito anos de idade, e procura constituir sua família dentro dos moldes tradicionais: "Por sorte casei-me com um homem menos exigente, que não é severo, apenas um pouco distante" (LUFT, 1982, p. 20). Ensinada a obedecer, de acordo com a criação paterna, figura extremamente rígida, a personagem reforça o lugar de submissão associado à mulher: "[...] fico feliz quando noto [que meu marido] que está contente comigo" (LUFT, 1982, p. 20).

O palco de atuação de Alice é sua casa, onde exerce suas funções de mãe e dona de casa, e, mesmo não satisfeita com esses papéis a ela destinados, obriga-se, por convenção social, a aceitar sua condição e se subordinar a essas imposições, ainda tão enraizadas nos discursos modernos.

A propósito do modo como Alice está condicionada ao exercício dos papéis tradicionais femininos, é possível pensarmos no conceito de "violência simbólica", conforme tratado pelo sociólogo Pierre Bourdieu.

Em *A dominação masculina*, Bourdieu examina o inconsciente androcêntrico e as relações entre os sexos na sociedade Cabília, norte da África. A pauta de seu estudo sociológico consiste em analisar a dominação masculina. A essas relações de dominação vistas como aceitáveis e naturalizadas, Bourdieu denomina violência simbólica que, segundo ele, seria aquela caracterizada por uma:

> [...] violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (BOURDIEU, 2012, p. 08)

A "violência simbólica" ocorre, segundo o sociólogo,

> Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação, ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, de *reconhecimento*, de submissão. (BOURDIEU, 2012, p. 22, grifos do autor)

Nesse caso, para que esse tipo de violência exista é necessária uma relação entre dominantes e dominados, na qual o dominado toma o discurso da dominação para si, incorporando-o como natural.

A relação de dominação masculina se dá por meio da organização sexual e de gênero baseada no sistema patriarcal de nossa sociedade, que centralizou o poder no homem. O patriarcado é uma definição ideológica que prega a superioridade do homem na sociedade, em

que ele detém o poder sobre as mulheres, que são inferiorizadas e subjugadas pelo seu poder. A esse respeito, Bourdieu pontua:

> Se a unidade doméstica é um dos lugares em que a dominação masculina se manifesta de maneira mais indiscutível (e não só através do recurso à violência física), o princípio de perpetuação das relações de força materiais e simbólicas que aí se exercem se coloca essencialmente fora desta unidade, em instâncias como a Igreja, a Escola ou o Estado e em suas ações propriamente políticas, declaradas ou escondidas, oficiais ou oficiosas [...]. (BOURDIEU, 2002, p. 138)

No caso da "violência simbólica" associada à questão dos gêneros, Bourdieu chama a atenção para o fato de que

> [...] as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se vêem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. (BOURDIEU, 2012, p. 45)

Considerando o romance de Lya Luft, vemos que Alice, durante o romance, deixa clara essa internalização do discurso androcêntrico, tomando como natural seu papel de dona de casa submissa e acreditando que sua obrigação é ser uma boa mãe e esposa. Quando tem que sair de casa por um final de semana, teme pelo lar sem sua presença para a ordenação:

> Sinto uma aguda saudade de minha casa. Meu marido e meus filhos estarão requentando sobras do almoço que deixei preparado desde ontem? Meu marido detesta comida esquentada; mas como não come senão pratos que eu mesma preparo, e não gosta de restaurantes, não havia outro jeito neste fim-de-semana. (LUFT, 1982, p. 103)

Bourdieu considera essa oposição de gêneros que coloca o homem em uma posição superior à da mulher arbitrária, pois é baseada em razões de distinção biológica. Essa divisão deve-se ao fato de o homem possuir estrutura corporal diferente da feminina, ter ereção e ocupar posição de domínio no ato sexual: isso lhe confere poder, designando-o como forte, viril. Assim como outras metáforas, que o diferenciam pela sua estrutura corporal: ele seria, assim, alto, seco e fora (público), enquanto a mulher, baixo, úmido, dentro (privado), etc. (Cf. BOURDIEU, 2012, p. 23). Esses esquemas de divisão naturalizam esses traços que distinguem homem/mulher e consagram essa ordem estabelecida entre gêneros. Bourdieu salienta que

> A divisão entre os sexos parece estar "na ordem das coisas", como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas "sexuadas"), em todo mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação. (BOURDIEU, 2012, p. 17, grifos do autor).

No romance *Reunião de família*, vemos, em várias passagens, a naturalização da rotina doméstica na vida de Alice, o modo como ela traz pra si todas as responsabilidades do lar e o cuidado com o marido e filhos, achando extremamente normal a divisão de papéis sociais: "Eu levarei minha vida comum, dona-de-casa, mulher que vive para a família, lida na cozinha, tira poeira dos móveis, anda na rua com sacolas de verduras, às vezes sofre de insônia, coisa perfeitamente normal". (LUFT, 1982, p. 124).

Esta atitude de Alice, ao dizer "levarei minha vida comum", é uma decisão consciente. É um desejo de domar os problemas da vida, da existência. Porém, a insônia, nos revela o contrário: um ser perturbado. Vemos um ser cindido entre o jogo de aparência *versus* essência.

O conceito de "violência simbólica" de Bourdieu está associado ao de ideologia, pois, em ambos, o poder é exercido através da introjeção de comportamentos, sendo naturalizado

seu discurso por parte do dominado. Segundo Marilena Chaui, a ideologia é "[...] é um dos meios usados pelos dominantes para exercer a dominação, fazendo com que esta não seja percebida como tal pelos dominados" (CHAUI, 2016, p. 86).

Neste sentido, Althusser observa que a ideologia é exercida, principalmente, pelo poder econômico e pela organização de uma superestrutura e uma infraestrutura. Ele aponta como o Estado apoia a ideologia das classes dominantes. Segundo o filósofo, são denominados Aparelhos Ideológicos de Estado "[...] um certo número de realidades que se apresentam ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas" (ALTHUSSER, 1980, p. 43), tais como Igreja, Escola e Família, que "[...] funcionam de modo massivamente prevalente *pela ideologia*, embora funcionando secundariamente pela repressão, mesmo que no limite, mas apenas no limite, esta seja bastante atenuada, dissimulada ou até simbólica" (ALTHUSSER, 1980, p. 47, grifo do autor). Desse modo, as pessoas que sofrem a influência da ideologia dominante, através dos AIE (Aparelhos Ideológicos de Estado), tomam para si o discurso que nelas é introjetado por entenderem que esta é a ordem natural das coisas.

A Família funciona assim com um aparelhamento do Estado no que diz respeito às estratégias de dominação impostas pelas classes dominantes, estendidas estas para outras frentes de poder como Igreja e Escola, as quais legitimam o poder masculino e econômico e sua dominação.

Alice, ao longo do romance, revela seus medos disfarçados e submersos até então pela sua rotina doméstica. Sua casa é configurada de maneira diferente da casa paterna, sugerindo à personagem mais segurança: "[...] o medo subia pelas minhas pernas, medo das coisas ruins que aconteciam fora das minhas paredes e me ameaçavam" (LUFT, 1982, p. 74).

De acordo com Katia Fraitag, "[...] a denúncia da personagem [Alice], que inicia pela falta de identidade de si mesma, integra na narrativa um ápice maior: denunciar a desintegração da família. [...] A personagem passa a declarar que nada na sua vida é o que parece, nem sua família" (FRAITAG, 2014, p. 52): "Que grande farsa representamos diante do espelho [...] estamos decadentes; estamos podres. Novamente tenho vontade de chorar" (LUFT, 1982, p. 56). Para Maria de Medeiros Costa, "As imagens refletidas no espelho vão revelar a 'mentira' das relações familiares" (COSTA, 1996, p. 65).

A primeira menção ao espelho é feita logo no início do romance, em suas primeiras linhas, sugerindo já a cisão entre o desejo de Alice e sua subordinação à vontade de outrem, no caso, o marido:

> – Você acha que um dia a gente podia mandar colocar um espelho grande aqui na sala? – perguntei a meu marido antes de sair, remexendo na bolsa para ver se pusera tudo ali, dinheiro passagem de ônibus. Minhas mãos estavam frias.
> – Espelho grande? Para quê? – Ele me encarou por cima dos óculos, baixou o jornal. Logo ia dormir a sesta, apenas esperava que eu saísse. Era tarde de sábado. Parecia admirado; acho que nunca me vira ter ideias extravagantes, devia considerar aquilo uma extravagância.
> – Nada – respondi, já arrependida. – Foi só bobagem minha, uma vez li que dá impressão de mais espaço. A sala é pequena... – A sala é ótima assim. – Ele voltou a ler, ajeitou o jornal.
> – Claro. Claro. Você tem razão... (LUFT, 1982, p. 09)

A cena não só nos revela a autoridade marital na formatação do desejo de Alice e a cisão existente entre as vontades dos dois, como o fato de que decisões da organização espacial da casa não são reportadas à mulher, como seria esperado no caso de uma família tradicional, como a construída pela narradora. Nesse caso, mesmo as funções de organização do lar são destituídas de Alice, que precisa se submeter à razão masculina.

Este trecho mostra que Alice não está confortável em sua casa, embora o marido esteja. Por isso, ele não vê necessidade de mudanças. Alice não se sente confortável com a configuração de seu lar; mesmo que ela tenha buscado este tipo de vida, ela tem medo de romper com essa suposta harmonia de um lar patriarcal. Podemos perceber que o conforto do lar de Alice é unilateral por ser apenas de ordem masculina.

Um dado importante na cena diz respeito ao fato de que o objeto de desejo de Alice deve ser comprado e, para isso, é necessário o dinheiro do marido, provedor da família. Mary Del Priore, a respeito dessa atribuição masculina em relação à família, aponta como esta foi

ISSN: 2594-6536

assegurada pelos códigos civis brasileiros, ao postular a distinção entre os gêneros no que se refere ao casamento, visto que

> [...] a mulher era considerada altamente incapaz para exercer certos atos e se mantinha em posição de dependência e inferioridade perante o marido. Complementaridade de tarefas, sim. Igualdade entre homem e mulher, nunca. Ao marido, cabia representar a família, administrar os bens comuns e aqueles trazidos pela esposa e fixar o domicílio do casal. [...] A ela cabia a identidade doméstica; a ele, a pública. (DEL PRIORE, 2006, p. 246)

A ordem doméstica é uma carapaça usada por ela para se proteger do mundo caótico e em desacordo com os seus desejos e sonhos. Esta ordem procurada pela personagem é uma busca consciente. Alice é uma personagem movida pelo medo. Por isso, busca se proteger por uma "carapaça". É um indivíduo "encouraçado", rígido, assustado e aprisionado.

O lar atual de Alice, onde ela reside com seu marido e seus dois filhos adolescentes, mesmo com essa configuração mais segura, na perspectiva da narradora, também aponta para um distanciamento familiar. Segundo Cilene Pereira,

> Mais do que laços parentais, constituídos por meio de obrigações e convenções sociais, a família, no romance de Luft, "passa a ser mais um ajuntamento provisório de indivíduos com interesses comuns, que propriamente um bloco fechado, do qual o sobrenome (ou nome de família) representaria o conjunto" (MATA, 2012, p. 79) [...]. (PEREIRA, 2017, p. 170)

Alice afirma que o marido é um homem bondoso, "apenas um pouco distante" (LUFT, 1982, p. 20), e seus filhos, já criados, "distraídos" (LUFT, p. 17), o que evidência essa fragilidade nos laços familiares existentes também em seu lar atual.

Alice não expressa amor por seu marido, que, na narrativa, não ganha nome em nenhum momento. Talvez essa ausência de nomeação esteja associada, para a protagonista, ao

exercício de sua função social apenas, visto que o casamento equivale a uma espécie de fuga da casa paterna, uma chance de configurar um mundo no qual projetaria seu ideal de família estruturada e "feliz". Notamos, aqui, a consciência que Alice tem da organização da família e do casamento, reservando a si mesma um lugar secundário, mas fundamental para que essa estrutura exista.

Alice sugere, ao longo do romance, que seu casamento é sem prazer, demonstrando como era sua relação com o marido que

> [...] agora me procurava raramente e sem emoção; desde o começo a gente se acostumou a não ter grandes ardores, e eu preferia assim. Achava meio esquisito aquele homem um pouco gordo, calvo, dizendo e fazendo coisas desajeitadas e brutais. Preferia vê-lo ao meu lado, de chinelo, lendo jornal [...]. (LUFT, 1982, p. 118)

Entender a trajetória feminina de Alice, em *Reunião de família*, corresponde a vê-la como esse tipo feminino que se subordina, aceitando ser controlada pelo pai (primeiro) e pelo marido (depois de seu casamento): "Troquei de dono quando me casei, fui para um proprietário menos exigente, menos violento – mas meu dono" (LUFT, 1982, p. 110). Isso porque, como destaca Cilene Pereira, a estrutura patriarcal convenciona o desempenho feminino atrelado à subordinação e à resignação:

> [...] das mulheres espera-se subordinação e resignação diante das resoluções inquestionáveis da autoridade masculina. Essa autoridade foi assegurada pelo modelo de organização familiar patriarcal, no qual o homem (chefe de família) exercia seu poder regulador e disciplinador sobre todos os subordinados. (PEREIRA, 2011, p. 96)

Na citação do romance acima, a ideia de posse masculina é bem nítida, reportando à figura feminina como algo/objeto que pertence ao mundo dos homens. Por mais que a fala da personagem possa sugerir aceitação deste estado (e uma das Alices aceita isso), ela aponta, também, consciência sobre a posição feminina na esfera familiar, reduzida a um elemento

secundário, em razão de sua história de sujeição, mas fundamental para a emergência do que podemos chamar de manutenção da "paz conjugal".

Podemos perceber que em *Reunião de família* não há felicidade alguma, mesmo com os comportamentos protocolares. Há infelicidade e fingimento, pois Alice, em busca da configuração "perfeita" de seu lar, abdicou de suas vontades, para se submeter à vontade de seu marido e filhos: "Todos são meus donos, até meus filhos [...]" (LUFT, 1982, p. 110).

No romance, Alice é colocada em uma função de denunciante a partir do momento em que surge como protagonista de uma vida inferiorizada, questionando os valores tradicionais marcados dentro do lar, extensão de uma sociedade patriarcal que condena a mulher a papéis domésticos. A vida, segundo Alice, é inventada, uma farsa que ela é obrigada a manter em nome das convenções sociais, mas que, ao mesmo tempo, a protege e dá segurança. "Tudo fantasia. Mais tarde habituei-me à minha vida doméstica e segura; fora dela, fico desamparada. Como um bicho que, despido da casca, expõe um corpo viscoso e mole, onde qualquer caco de vidro no chão pode penetrar, liquidando essa vida rastejante" (LUFT, 1982, p. 15).

Sair de casa pode apontar a dificuldade de Alice em sair de seu mundo ordenado pelo trabalho doméstico. Logo no início do romance, a protagonista afirma: "Quando saio da rotina é sempre isso, o estômago parecendo um vácuo, as mãos geladas e úmidas; essas mãos ásperas de trabalhar, cheirando a cozinha" [...] (LUFT, 1982, p. 12).

A narradora apenas vive uma ilusão de segurança no seu lar, pois o configurou de forma que nada saia de seu controle. A casa em que ela vive não se pode dizer que é aprazível, aconchegante, segura, etc. A ilusão que Alice cria cai por terra, em algumas passagens do romance: "Muitas vezes na vida me queixei do trabalho, da rotina; lavar, passar a ferro, limpar, cozinhar, varrer... Como gostaria agora de enfiar um avental e meter as mãos num tanque cheio de espuma; descascar cebolas e ter nos olhos outras lágrimas" (LUFT, 1982, p. 81). Aqui, percebemos o quanto o lar atual de Alice é uma farsa. A conotação negativa na expressão "me queixei" mostra sua não aceitação ao ter que cumprir tarefas domésticas a fim de que seu lar seja configurado dentro dos moldes da sociedade vigente.

Na passagem seguinte, podemos ver, claramente, o não pertencimento de Alice no seu lar atual, pondo em xeque o ideal que ela quer demonstrar de verdade familiar: "Agora, pensando em minha casa, de que não deveria ter-me afastado, sinto-me tão alheia a eles como

se fossem irreais; não passam de figurinhas correndo longe, tento chamar, mas já não me ouvem" (LUFT, 1982, p. 22). Os termos "irreais" e "figurinhas" denotam a composição ilusória do lar de Alice. Há, nesse sentido, a expressão de uma duplicidade, na qual Alice tenta se adequar ao seu "destino de mulher", aceitando-o como algo natural – daí o exercício da "violência simbólica" – ao mesmo tempo que mostra essa realidade e esse espaço social como insatisfatórios. A imagem que resume essa duplicidade da personagem é o espelho, no qual se reflete também a farsa familiar.

Com o casamento, Alice afirma a renúncia de suas aspirações da meninice, abrindo mão de si mesma, do que ela almejava, em prol de uma fuga das mãos severas do Professor e de uma constituição familiar diferente do que vivenciou na sua infância. "Desisti de estudar, resolvi ser uma boa dona-de-casa" (LUFT, 1982, p. 35).

Alice, aceitando seu "destino de mulher", configura seu casamento baseado nos preceitos da sociedade patriarcal, em que a mulher tem a responsabilidade de gerir um lar saudável e feliz e que o amor deve ser domesticado. Portanto, o "amor" que ela sente pelo seu marido nos deixa clara a subordinação e a falta de sentimento verdadeiro, transformando o casamento em mera convenção social.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. Trad. Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Presença, 1980.

BOURDIEU, Pierre. Introdução; Uma imagem ampliada; Anamnese das constantes ocultas. *A dominação masculina*. 10. ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, p. 6-67.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996.

CHAUI, Marilena. *O que é ideologia?*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. 125 p.

DEL PRIORE, Mary. Da modinha à revolução sexual. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 230-315.

FRAITAG, Katia. *Configurações do desejo em* As parceiras, A asa esquerda do Anjo *e* Reunião de família, *de Lya Luft***.** 2014. 116f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) -

Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, Tangará da Serra, 2014. Disponível em: <http://portal.unemat.br/media/files/KATIA-FRAITAG.pdf>. Acesso em: 01 set. 2017.

LUFT, Lya. *Reunião de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

MATA, Anderson Luis Nunes da. Como vai a família? As reconfigurações da instituição familiar no imaginário do romance brasileiro contemporâneo. *Iberical Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, Paris, n. 2, p. Automne 2012. Disponível em: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/02-09/>. Acesso em: 04 jun. 2018.

PEREIRA, Cilene Margarete. Memórias da família (e da violência): algumas considerações sobre a narrativa brasileira contemporânea. In: PORTO, Ana Paula Teixeira; PEREIRA, Cilene Margarete (Org.). *Memória e discurso(s):* representações literárias e linguísticas nos séculos XX e XXI. Frederico Westphalen: URI, 2017, p. 163-171.

TEMAS E TONS DA CANÇÃO DE PAULINHO DA VIOLA: APONTAMENTOS INICIAIS

Sthanley Ogino Zaqueu (UninCor / FCTE)
Cilene Margarete Pereira (UninCor)

RESUMO: Considerando a riqueza de nosso cancioneiro popular e o interesse da área de Letras por manifestações culturais e discursivas diversas, esta comunicação objetiva apresentar os resultados iniciais do projeto Temas e tons da canção popular brasileira: um estudo da obra de Paulinho da Viola, orientado pela Profa. Dra. Cilene Pereira. O projeto busca fazer um levantamento temático da produção musical do compositor carioca Paulinho da Viola entre as décadas de 1960 a 2010, tendo como ponto de partida o álbum autoral Paulinho da Viola, de 1968. O corpus da pesquisa foi dividido em dois grandes blocos: o primeiro corresponde aos dez primeiros álbuns do compositor carioca, gravados entre 1968 e 1979, período no qual o compositor dá início à sua produção solista, que começa efetivamente com álbuns assinados apenas por ele, e que apresenta um momento fecundo e produtivo em sua carreira, com o lançamento de quase um disco por ano. No segundo bloco, trabalhamos com os nove álbuns lançados nas décadas de 1980, 1990 e 2000, segundo informações retiradas de seu site oficial. Algumas perguntas direcionaram o projeto, a saber: (1) quais são, de fato, os temas do cancioneiro popular de Paulinho da Viola? (2) como estes temas são tratados em suas canções? (3) estes temas derivam do universo musical ao qual o compositor se associa, o samba? (4) que tipo de canções formatam estes temas? (5) é possível depreender, do levantamento temático, o tema dominante do cancioneiro do compositor? Esta comunicação busca, nesse primeiro momento, responder algumas das questões propostas pelo projeto, mapeando os temas e tons da canção de Paulinho da Viola.
Palavras-chaves: Paulinho da Viola. Samba. temas.

Este trabalho propõe apresentar os resultados da pesquisa de Iniciação Científica *Temas e tons da canção popular brasileira: um estudo da obra de Paulinho da Viola*, coordenado e orientado pela Profa. Dra. Cilene Pereira, que busca fazer um levantamento

temático da produção musical do compositor carioca Paulinho da Viola entre as décadas de 1960 a 2010, tendo como ponto de partida o álbum autoral *Paulinho da Viola*, de 1968.

Para tanto, o *corpus* da pesquisa foi dividido em dois grandes blocos: o primeiro correspondeu aos dez primeiros álbuns do compositor, gravados entre 1968 e 1979, período no qual Paulinho da Viola dá início à sua produção solista.[1] No segundo bloco, trabalhamos com os nove álbuns lançados nas décadas de 1980, 1990 e 2000, segundo informações retiradas de seu site oficial.

Algumas perguntas direcionaram o projeto, a saber: (1) quais são os temas do cancioneiro de Paulinho da Viola? (2) como estes temas são tratados em suas canções? (3) estes temas derivam do universo musical ao qual o compositor se associa, o samba? (4) que tipo de canções formatam estes temas? (5) é possível depreender, do levantamento temático, o tema dominante do cancioneiro do compositor? Este texto busca responder algumas das questões propostas pelo projeto, mapeando os temas e tons da canção de Paulinho da Viola, além de apresentar comentários de algumas composições de seu cancioneiro.

No total de 19 álbuns gravados, Paulinho da Viola apresentou 288 canções. Destas, 15 são instrumentais, 54 gravadas em mais de um álbum e 98 de outros compositores, dos quais se destacam Élton Medeiros e Cartola (2 Canções), Cartola (7 Canções), Élton Medeiros (2 Canções), Monarco (5 Canções), Nelson Cavaquinho (4 Canções).

Das 288 composições gravadas nesse período, 121 canções são de sua autoria: 86 são canções individuais e 35 em parcerias. Seus parcerios mais frequentes foram Élton Medeiros (12), Capinam (8) e Sérgio Natureza (6).

Destas parcerias, destacamos "Nova alegria", do álbum *Paulinho da Viola*, de 1975, composta com Elton Medeiros, canção que aborda um tema caro ao cancioneiro de Paulinho, o amoroso, a partir de duas realidades: a frustração amorosa e a incidência de um novo amor.

> Afinal, uma nova alegria
> Surgiu dentro do meu coração
> Eu que não pensava mais viver um novo amor

[1] Nos anos de 1971 e 1976, por exemplo, dois álbuns foram lançados no ano. Em relação aos álbuns de 1976, *Memórias 1 – cantando* e *Memórias 2 – chorando*, lançados simultaneamente em dezembro daquele ano, destaca-se que apenas o primeiro faz parte do *corpus* desta pesquisa, uma vez que o segundo, dedicado ao choro – outra paixão de Paulinho – é apenas instrumental.

pra não sofrer outra desilusão
[...]

Mapeando os temas das canções compostas apenas por Paulinho da Viola, identificamos quatro grandes temas, presentes em 86 composições individuais, dispostos da seguinte maneira.

Ao tema amoroso são reservadas 39 canções, sendo que o tema específico da "frustração amorosa" está presente de maneira direta em 28 canções. Em 2 canções, aparece a ideia de um "novo amor"; em outras 3, o tema do "amor impossível", devido à distância ou à não correspondência, em 4, o desejo de ''reatar o amor'' e em 2, aparece a ideia de ''amor bem sucedido"

Nesse caso, é possível dizer que o tema amoroso é uma das tópicas maiores do cancioneiro de Paulinho da Viola, e que quando canta o amor, o compositor ressalta o "fracasso das relações amorosas", conforme vemos no samba "Não quero vingança", gravado no álbum *Paulinho da Viola*, de 1981:

Não quero vingança
Eu não
O que você me fez
Juro que já perdoei
Não é fácil a gente se livrar
De uma ingratidão
Mas desta, graças a Deus me livrei
[...]

Um segundo tema de importância em seu cancioneiro é reservado ao próprio gênero musical praticado por Paulinho da Viola, o samba. Das 86 canções de autoria individual, 11 têm o samba como elemento principal, seja discutindo a própria construção do

samba (4 canções), seja enaltecendo o gênero (4 canções) ou sua escola de coração, a Portela (3 canções).[2]

Um terceiro aspecto que se destaca no cancioneiro de Paulinho é a descrição de personagens inseridas em situações cotidianas, o que dá a seu samba um tom narrativo. Das 86 canções de autoria individual, 10 são formatadas pela ideia de contar uma história a respeito de uma personagem, como vemos no samba "No pagode do Vavá", gravado no álbum *A dança da solidão*, de 1972, no qual o samba nasce do próprio encontro do samba, reafirmando, conforme observa Cláudia Matos, "o objetivo mais imediato e manifesto do acontecimento-samba", visto que se trata "antes de mais nada de uma brincadeira, de uma fonte de prazer lúdico para os que dele participam" (MATOS, 1982, p. 31). Segue um trecho da canção:

> Domingo, lá na casa do Vavá
> Teve um tremendo pagode
> Que você não pode imaginar
> Provei do famoso feijão da Vicentina
> Só quem é da Portela é que sabe
> Que a coisa é divina
>
> Tinha gente de todo lugar
> No pagode do Vavá
>
> Nego tirava o sapato, ficava à vontade
> Comia com a mão
> Uma batida gostosa que tinha o nome
> De doce ilusão
> [...]

[2] Metasamba (4 canções); /No carnaval, Quero afastar, As mágoas que meu samba não desfaz, Pra facilitar o meu desejo, Guardei meu violão, Não toco mais/ (Guardei minha viola 1972); Portela (3 canções); /Eu carregava uma tristeza, Não pensava em novo amor, Quando alguém que não me lembro anunciou, Portela, Portela, O samba trazendo alvorada, Meu coração conquistou/ (Foi um rio que passou em minha vida 1970); Exaltação do samba (6 canções); /O samba é alegria, Falando coisas da gente, Se você anda tristonho, No samba fica contente/ (Eu canto samba 1989).

Um quarto tema que se destaca no cancioneiro de Paulino da Viola são os questionamentos sobre a existência humana, conforme observa Francisco Romanelli (2014, p. 97-98). Para o ensaísta, Paulinho, em suas canções, entente o samba como espaço de manifestação da vida, por meio de um universo metafísico ou através do cotidiano simples (ROMANELLI, 2014, p. 98).

No samba "Coisas do mundo minha nega", Romanelli identifica, por exemplo, que a divagação filosófica se dá no processo de buscar o que não se sabe ao certo, por isso o termo "coisas", inserido já no título da canção. A personagem do samba,

> Não tem ideia sobre o que exatamente busca, então, busca "coisas"; não sabe onde encontrá-las, então as procura "no mundo". As coisas estão no mundo: as indefinições perseguidas estão na vastidão de um todo perceptível, mas ele não as pode identificar nem percebê-las e se lança na perplexidade de buscá-las. (ROMANELLI, 2014, p. 107)

Citamos um trecho do samba:

> [...]
> Hoje eu vim, minha nega
> Sem saber nada da vida
> Querendo aprender contigo
> A forma de se viver
> As coisas estão no mundo
> Só que eu preciso aprender

Outro modo de situar o tema filosófico na canção de Paulinho da Viola é apreender as metáforas utilizadas, sobretudo referentes à natureza, tais como o vento e o mar, como vemos em "Pra jogar no oceano":

> [...]

O vento é quem tira a poeira de tudo
A gente lamenta e depois reconhece
Que o amor não se acaba nas dores do mundo

Neste trecho da canção, aponta Romanelli, o vento tem a função de carregar tudo, todos os males, e é ele quem traz esclarecimentos ao personagem. (ROMANELLI, 2014, p.115).

Associado ainda à metáfora da natureza, vemos a ideia de incontrolabilidade da vida (ROMANELLI, 2014, p.118) no famoso samba "Timoneiro":

[...]
Não sou eu quem me navega
Quem me navega é o mar
[...]
É ele quem me carrega
Como nem fosse levar

Nessa canção, o eixo primordial é a fala do personagem, sempre afirmando que não tem o controle da vida.

Para Romanelli, o samba em suas nuances filosóficas, pode ter funções distintas, podendo ser ferramenta para extravasar a dor existencial ou para sublimá-la, direcionando o sofrimento para a aprendizagem e o pensamento reflexivo e crítico. (ROMANELLI, 2014, p.110)

Outros temas aparecem de modo mais tímido, como a ideia de passagem do tempo (3 canções) e questões relativas a dinheiro (1 canção).

Quando consideramos as canções de Paulinho da Viola com seus parcerios, um total de 35 canções, identificamos 3 temas gerais recorrentes, somados a alguns que ganham destaque em poucas canções, como reclamações ou o acaso da vida. Novamente, o amor invande o temário de Paulinho e seus parcerios, totalizando 13 canções, destancando, mais uma vez, o "fracasso amoroso", que aparece de maneira direta em 9 canções, e indiretamente

em outras 4 canções, que exploram temas como a tentativa de reatar o amor e de um novo amor.

No samba "Sentimento perdido", parceria com Elton Medeiros, gravada no álbum *Paulinho da Viola*, de 1978, o tema do amor fracassado e do desejo amoroso não findo aparecem juntos:

> Tirei
> Do coração uma sombra esquecida, tirei
> Jurei
> Que nunca mais amaria na vida
> E assim
>
> Pensei
> Que havia em mim um sentimento perdido
> Não percebi quanto estava iludido
> E outra vez amei
> [...]

O segundo tema de destaque é também reservado à história de personagens, como ocorre em 3 sambas: "Moema Morenou" (de *Paulinho da Viola*, de 1971/2) e "Vela no breu" e "Dívidas" (de *Memórias Cantando*, de 1976).

No mapeamento dos temas do cancioneiro de Paulinho da Viola e seus parcerios, chama a atenção o fato de que a exaltação ao samba sofre uma queda significativa, tendo sido encontrada apenas 1 canção destinada ao mote: o samba "Cantoria", gravado no álbum *Eu canto samba*, de 1989, parceria com Hermínio Bello de Carvalho. Mesmo assim, o samba não é nomeado explicitamente, mas apenas o ato de compor e cantar, que, no caso de Paulinho e considerando o nome do álbum, rapidamente se associa ao samba.

> Amar é um dom, há que saber o tom
> E entoar bem certo a melodia
> O povo enxerga a luz de uma voz sincera

E canta com ela em sintonia
Cantar é uma luz, um enfunar de velas
É compreender a canção como um navio
Que vai zarpando, ignorando mapas
Tocando as águas que nem harpas
Por conta do destino
[...]

Como vemos, o mapeamento de temas do cancioneiro de Paulinho da Viola, considerando suas composições individuais e suas parcerias, aponta como tema principal o amoroso, com 93 canções, sendo que o "fracasso no amor" ganha destaque, totalizando 68 canções. O tema do amor que não deu certo perpassa todos os álbuns do compositor.

Considerando a importância do tema amoroso do cancioneiro de Paulinho da Viola, chama a atenção que apenas duas canções do compositor se reportem, de maneira mais direta, ao tema do amor bem sucedido: os sambas "Retiro", do álbum *Prisma Luminoso*, de 1983, e "Pintou um bode", do disco *Eu Canto Samba*, de 1989.

Na primeira, a letra faz referência a uma satisfação plena do eu lírico em estar com a amada:

Nos momentos de carinho
Eu me desligo de tudo
Nos braços de quem se ama
É fácil esquecer o mundo

O tema do amor bem sucedido está presente no fato que este não se esmoreceu ou acabou com o tempo, segundo observa o eu lírico:

Meu tempo às vezes se perde
Em coisas que não desejo
Mas não repare esse lado
Pois meu amor é o mesmo

Na letra, a figura amorosa aparece como “lugar de refúgio”, no qual o eu lírico recorre para dar sentido à sua própria existência:

> Só há um canto na vida
> Aonde eu me refugio
> Afasta as sombras que eu vejo
> Em teus olhos tão aflitos
> Você conhece minh'alma
> E quando quer me visita

A letra da canção, “Pintou um bode”, associada ao tema “amor bem sucedido” trata de um personagem malandro que passa por dificuldades financeiras e percebe que precisa de dinheiro para ver sua amada:

> Pintou um bode
> Vou sair no pinote
> E pago a conta quando a maré mudar
> Nunca armei pra ninguém
> Um bote não é meu esporte
> Nem mesmo em cima de quem me dá
>
> É que me toquei que preciso de uma grana
> Pra ver a minha cubana

A sua amada, de acordo com a letra, parece possuir condições financeiras melhores, pois

> [...] fez lipoaspiração
> Ela me avisou que vai mudar seu guarda-roupa
> Para desfilar no próximo verão

Em um momento da letra, o eu lírico denomina a “cubana” como “louca”, mas isso não impede de amá-la:

Diz que vai virar um avião
Finjo acreditar pra não haver um bate-boca
É louca mas mora no meu coração

O tratamento amoroso aqui é diverso do que ocorre na letra do samba “Retiro”, no qual há uma imagem bastante idealizada da figura amada, tornanda-a instrumento de dissolução das angústias do eu lírico. Em “Pintou um bode”, Paulinho recorre ao humor e à figura tradicional do malandro, tema recorrente no início do samba, nas décadas de [19]20 e 30, conforme observa Luciano Cavalcanti: “A malandragem carregaria consigo a ideologia da negação da moral do trabalho e da conduta exemplar, seguido da valorização do prazer, da dança, do sexo e da bebida...” (CAVALCANTI, 2011, p. 6). Para Carlos Sandroni, o malandro se define “por sua relação esquiva com o mundo do trabalho: trabalha o mínimo possível, vive do jogo, das mulheres que o sustentam e dos golpes que aplica nos otários, sua contrapartida bem comportada.” (SANDRONI, 2012, p. 158).

Nas canções de Paulinho, o amor pode ser visto de formas distintas, ele pode sugerir sua realização, como vimos nas duas canções comentadas, ou fracassar, como descrito na letra da canção “A gente esquece”, do ábum *Paulinho da Viola*, de 1968:

A gente esquece um samba
E faz um outro samba
A gente perde um grande amor
E acha um outro amor
Você morreu no meu peito
E no meu peito nasceu
Não um outro amor
Mas essa indiferença sem saudade
Sem tristeza e sem rancor

REFERÊNCIAS

CAVALCANTI, Luciano M. D. Música popular e poesia no Brasil: um breve percurso histórico. Revista *Darandina*. v. 4, n. 1, 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/06/M%C3%BAsica-popular-e-poesia-no-Brasil-um-breve-percurso-hist%C3%B3rico.pdf>. Acesso em 19 de out. 2018.

MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no milhar*: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

PAULINHO DA VIOLA (Site Oficial). Disponível em: <http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/>. Acesso em 10 de mar. 2018

SANDRONI. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

ROMANELLI, Francisco. Paulinho da Viola: a filosofia do navegante. *Samba de roda, samba da vida:* filosofia de botequim em Noel, Paulinho e Chico. Três Corações (Dissertação de Mestrado em Letras/UNINCOR). Disponível em: <http://www.UninCor.br/images/arquivos_mestrado/dissertacoes/francisco_antonio_romanelli.pdf>. Acesso em 01 de out. 2018.

FIGURAÇÕES DO FEMININO EM CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Taciana Ribeiro Rios (UninCor / FCTE)
Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UninCor)

RESUMO: Neste texto, fruto do projeto de pesquisa de iniciação científica denominado: "A figuração do feminino em Chico Buarque de Holanda", pretendemos apresentar, por meio da leitura de algumas das canções do autor de "Carolina", como o compositor elabora suas letras por meio da representação múltipla do mundo feminino, em suas condições cultural, social e política, em uma sociedade predominantemente patriarcal. Chico revela em suas canções variados tipos femininos de maneira altamente poéticas. As figuras do feminino que se apresentam no campo afetivo, revelam um lado curioso, reverente, sensível de um compositor que com sua capacidade artística nos evoca a perceber essas mulheres. Ao captar e exprimir em suas canções a condição feminina em que espantosamente nos revela a mulher mãe, lésbica, submissa, prostituta, separada, romântica, misteriosa, suas maneiras de agirem, raciocinar, nos revelando o mundo feminino de maneira múltipla. Refletir sobre as representações das mulheres na obra de Chico Buarque nos permite distanciar de padrões por muito tempo alicerçados na cultura patriarcal. É importante ressaltar que nestes dois últimos séculos, o passado e o atual, com os avanços da sociedade em busca de uma nova construção socioeconômica surgiram novas possibilidades de atuação para as mulheres e um reposicionamento de seus papéis na sociedade. A obra de Chico Buarque revela esta multiplicidade do posicionamento da mulher, mostrando-nos a amplitude do mundo feminino, ressignificando seu lugar no mundo social.
Palavras-chaves: Chico Buarque. Figuração do feminino. cultura.

Originária do projeto de iniciação científica em andamento, intitulado: "Figurações do feminino em Chico Buarque de Hollanda" em que propomos estudar o universo feminino representado pelo compositor em sua obra musical, na qual elabora as múltiplas vivências da mulher. Pretendemos por meio de um estudo de suas composições, evidenciar os múltiplos e complexos "locais" ocupados pela mulher em uma sociedade predominantemente patriarcal.

Nesta comunicação pretendemos apresentar resultados parciais dessa pesquisa, por meio da leitura de duas canções do repertório do compositor: “As atrizes” e “Tua Cantiga”.

No início do século XX, grandes compositores de samba já tratavam do universo feminino, tornando a mulher um destaque em suas composições, representando o lugar social ocupado por ela, seus sentimentos, seus desejos, angústias, etc. Assim, o samba se tornou um gênero essencial para o conhecimento da formação da história e da cultura brasileira no que diz respeito à compreensão da configuração do universo feminino em nossa sociedade. Grandes compositores, como Pixinguinha, Noel Rosa, Ary Barroso, Dorival Caymmi e entre outros conhecidos por nós brasileiros, fazem parte dessa tradição que representou a mulher em variadas situações: em seu lar, nas relações amorosas, no trabalho, na dança, etc. Vale ressaltar que, em muitos momentos, a mulher ocupou lugares desprestigiados, resguardadas, principalmente, no cenário doméstico e subordinada ao homem. Proveniente dessa tradição musical surge um dos maiores compositores da MPB, Chico Buarque de Hollanda.

Chico Buarque de Hollanda se destacou por dar voz ao desfavorecido, solidarizando-se com a condição desprivilegiada de uma parcela da população considerada desvalida e desqualificada aos olhos de uma elite pouco sensível aos problemas enfrentados por esta população.

Augusto de Campos, em *Balanço da Bossa e outras bossas*, aponta para a qualidade artística e o apreço pelos humildes nas canções do compositor, em seu início de carreira.

> O Estudante de arquitetura Francisco Buarque de Hollanda nasceu no Rio, filho de família importante, viveu na Capital de São Paulo a maior parte de sua vida e alguns anos em Roma; fala inglês, italiano e francês; [...]. Chico é um dos artistas que têm compreendido certos problemas humanos dos menos protegidos da sorte, descrevendo-os numa linguagem poética ao mesmo tempo concentrada e plena de impacto emotivo. (CAMPOS, 1968, p. 81).

É de extrema importância salientar que nas suas composições que contemplam os marginalizados, Chico oferece um grande espaço para representar a figura feminina. É o que diz Maria Helena Sansão Fontes em seu livro *Sem Fantasia,* ao se referir ao compositor.

> Da mesma forma que podemos constatar em grande parte da obra a preocupação com o social e a denúncia de seres injustiçados e oprimidos pelo descaso dos governantes e da sociedade, como o menor abandonado, o favelado ou o operário, também a mulher é considerada em sua porção marginal e transgressora de um sistema social de valores preestabelecidos. (FONTES, 1999, p. 72)

No Brasil, a música popular trouxe em suas composições importantes reflexões sobre a condição histórica, social e política de nosso país, de um modo espontâneo. A música popular é uma manifestação cultural que sempre representou e revelou muito do mundo social, das relações estabelecidas entre os homens e as mulheres historicamente.

O sistema patriarcal vigente em nossa sociedade, muitas vezes, impediu a mulher de exercer seus potenciais humanos de maneira plena, subordinando-as aos mandos e valores masculinos, dessa maneira, foram construídos estereótipos como: “A boa moça”, “a solteirona”, “ a boa mãe”, “ dona de casa ideal”, “ a rainha do lar”, “ a trabalhadeira” , etc. Por muito tempo esses rótulos foram sendo cristalizados na sociedade, que alimentava o ideal da cultura patriarcal em que a mulher não podia, nem mesmo, ter o direito de sentir prazer em sua relação sexual conjugal.

De acordo com Mary Del Priore no livro *História do amor no Brasil*,

> A repressão sexual era profunda entre mulheres e estava relacionada com a moral tradicional. A palavra sexo não era nunca pronunciada e saber alguma coisa ou ter conhecimentos sobre a matéria, fazia que elas se sentissem culpadas. Tal distanciamento da vida real criava um abismo entre fantasia e realidade. Obrigadas a ostentar valores ligados à castidade e à pureza [...] (DEL PRIORE, 2006, p. 256).

Chico Buarque de Hollanda veio conscientizar os ouvintes de suas canções sobre a crueldade exercida, pela dominação do homem, à vida da mulher. As canções de Chico

Buarque provocam profundos questionamentos que contribuem para os avanços no que diz respeito à figuração da mulher na MPB.

A canção "As atrizes", composta por Chico Buarque, para o seu disco *Carioca*, lançado em 6 de maio de 2006, aparentemente nos exibe uma mulher capaz de se assegurar de seus atos. Chico nos evidencia as representações femininas que se dão através da figura das atrizes no exercício dos seus mais diversos papéis. Esta canção se divide em três estrofes, de modo que nas duas primeiras se repete a expressão "naturalmente" e na terceira o adjetivo "natural".

Naturalmente
ela sorria
Mas não me dava trela
Trocava a roupa
Na minha frente
E ia bailar sem mais aquela
Escolhia qualquer um
Lançava olhares
Debaixo do meu nariz
Dançava colada
Em novos pares
Com um pé atrás
Com um pé a fim

Surgiram outras
Naturalmente
Sem nem olhar a minha cara
Tomavam banho
Na minha frente
Para sair com outro cara
Porém nunca me importei
Com tais amantes

Os meus olhos infantis
Só cuidavam delas
Corpos errantes
Peitinhos assaz
Bundinhas assim

Com tantos filmes
Na minha mente
É ***natural*** que toda atriz
Presentemente represente
Muito para mim ***(grifos nossos***)

Na primeira estrofe, seu sorriso era espontâneo atrelado as suas trocas de roupas e de pares. "Naturalmente" circulava de um lado a outro em seus diversos figurinos. Há a presença do admirador, que nem era notado pela atriz, pois este informa nos versos que ela "não me dava trela", "lançava olhares/ debaixo do meu nariz/ dançava colada/ Em novos pares", ou seja, ele acompanha com seu olhar as suas trocas de vestimentas, a admira, mas não é correspondido em nenhum momento. Este homem não tem domínio sobre a atriz.

Na segunda estrofe é evidenciado o surgimento de outras atrizes, mas elas também não correspondiam aos desejos do admirador, como apresenta nos versos "Sem nem olhar na minha cara/ tomavam banho/ na minha frente/ para sair com outro cara", ele as desejava enquanto tomavam banho, mas elas o ignoravam completamente. Aqui ganha mais força àquilo que já foi proposto na primeira estrofe, isto é, há um homem/garoto que deseja e a atriz que o ignora. Os versos seguintes confirmam esta compreensão: "Porém nunca me importei com tais amantes/ Os meus olhos infantis/ Só cuidavam delas/ Corpos errantes/ Peitinhos assaz/ Bundinhas assim". Não havia afeto, apenas o desejo de quem quer possuí-las. Entretanto, ele não tem poder sobre estas mulheres, pois elas são atrizes e estão desempenhando seus papéis.

A terceira estrofe é o desfecho da canção, que finaliza apontando para os diversos papéis ocupados pela mulher/atriz nos palcos, cinema, filmes, etc. As atrizes representam para o admirador a multiplicidade e o encanto feminino, compreendido em seus diversos papéis,

mas também representam a projeção dos desejos do admirador a estas mulheres, sabendo desta realidade fictícia.

Destacamos que em seus papéis as atrizes têm liberdade, autonomia, sensualidade e podem transitar em seus vários espaços. Longe do mundo real, esta é uma representação ficcional, mas que tem muito significado para o eu lírico desta canção, que é o admirador destas atrizes. Para o nosso trabalho esta reflexão é de extrema importância, pois manifesta a multiplicidade do que é ser mulher e todo seu poder de encanto, que ocorre de diversas formas.

Esta canção é muito significativa porque contempla a atuação livre e encantadora da atriz, mas ao mesmo tempo evidencia o quão distante está da realidade da mulher comum toda esta beleza encenada. Enquanto no palco, nos filmes, nos papéis, na ficção a atriz desperta admiração, ainda que em situações embaraçosas, na vida real nenhuma das atitudes acima seria encarada com admiração e aprovação. As atrizes podem apresentar também toda a multiplicidade que envolve o feminino e é nesta multiplicidade de personalidades que está à naturalidade da mulher. Naturalmente exerciam sua profissão sem medo de julgamento e olhares dos homens ou da sociedade. As mulheres estão representadas muito além dos estereótipos machistas que constantemente lhe são conferidas.

Em 2017, Chico compõe outra face do feminino, se distanciando a cada dia mais de uma realidade antiquada e patriarcal, como se pode ver na canção “Tua Cantiga”, composta por ele e Cristóvão Bastos.

A canção narra uma relação de traição e amor, em que “a outra” se coloca na condição de amante e o homem a disposição dessa mulher. Mulher que vem desestruturar uma ordem na relação conjugal tradicional, rompendo com laços afetivos, se fazendo causadora da destruição de um lar; mas essa mulher escolhe estar nessa posição de “outra”, sem medo dos julgamentos da sociedade.

Ao ocupar o lugar de “amante” esta mulher representa um papel oposto àquele que comumente lhe é reservado na sociedade patriarcal, em que o homem se utiliza de artifícios para manipular e manter a mulher a seus pés. Nesta canção, o homem desempenha o papel que é dado culturalmente para a mulher, ou seja, papel de submissão, como é visto na 1ª estrofe.

Quando te der saudade de mim
Quando tua garganta apertar
Basta dar um suspiro
Que eu vou ligeiro
Te consolar

A mulher apresentada nesta canção, no papel de amante, se encontra em outro relacionamento caracterizado como abusivo pela moral vigente e sua resposta à ordem machista se na manutenção de outro relacionamento em que se sente acolhida. Como podemos notar na 2ª e 3ª estrofe.

Se o teu vigia se alvoroçar
E, estrada afora, te conduzir
Basta soprar meu nome
Com teu perfume
Pra me atrair

Se as tuas noites não têm mais fim
Se um desalmado te faz chorar
Deixa cair um lenço
Que eu te alcanço
Em qualquer lugar

No desenrolar de toda a canção o homem mantem-se numa condição submissa aos desejos e atitudes dessa personagem feminina. Esse homem não se sente comprometido com sua família e apresenta-se disposto a abrir mão de sua vida conjugal, como podemos notar nos versos a seguir:

Quando teu coração suplicar
Ou quando teu capricho exigir

Largo mulher e filhos
E de joelhos
Vou te seguir [...]

A postura de abrir mão de tudo por esta amante é drástica, pois este homem reconhece, na última estrofe, que nessa relação existe um tempo determinado para o seu fim: "E quando o nosso tempo passar/ Lembra-te, minha nega/ Desta cantiga/ Que fiz pra ti". Aqui, fica visível a compreensão de que essa relação é passageira, mas intensa e valiosa, pois o amante está disposto a deixar tudo por este momento fulgurante e ardente de amor.

O professor Sérgio Freire[1] traça algumas considerações acerca desta canção que contribuem bastante para nossa discussão. De acordo o professor, é importante para a análise dessa canção a noção de que na leitura de um texto/poema nós não retiramos apenas o sentido do texto; pelo contrário, nós atribuímos sentido ao texto. Nós lemos a partir de nossa realidade social, política e econômica. A letra da canção "Tua Cantiga" não faz menção há um tempo específico da história, o que não nos permite situar se ela fala de um tempo contemporâneo ou de um tempo passado. No entanto, quando a canção é lida/ouvida a partir das discussões contemporâneas que refletem sobre o empoderamento feminino, ela se torna chocante e conflituosa, mas quando percebida e localizada em qualquer outro tempo anterior ao nosso, a canção torna-se um tanto realista. Mas o que ocorre é que, nesta canção, Chico Buarque faz uso de um gênero literário próprio do trovadorismo: a cantiga. O tipo de cantiga elaborada por Chico Buarque é a "cantiga de amor". Neste tipo de cantiga, o homem exalta todas as qualidades da mulher amada e se coloca como vassalo dela. Na canção denominada justamente de "Tua Cantiga", fica evidente esta relação com as cantigas de amor trovadorescas, que elimina da canção uma possível atitude de desprestigio e negação da relação matrimonial organizada nos padrões morais do casamento monogâmico pelo eu lírico.

Há também uma grande confusão que se faz entre a pessoa de Chico Buarque e o eu-lírico desta canção. O eu-lírico é uma espécie de personagem criado por Chico. Aqui, fica destacada a condição do personagem e não propriamente a de Chico Buarque. Também reafirma a ideia anterior de que este personagem não está identificado com um tempo específico da história, indo para além dos tempos e das discussões em nosso mundo atual. A

[1] Sérgio Freire. *Chico Buarque e Tua Cantiga.* 2017.<https://www.youtube.com/watch?v=o9vGgUkkGlA>. Acesso em: 03 Set. 2018, 15h:30min

canção construída pelo compositor não se remete ao tempo presente – com dissemos, se enquadra em um modelo lírico provençal – e sua proposta extrapola os assuntos em pauta na sociedade atual na qual ela está inserida, instigando-nos a pensar de diversas maneiras e por vários ângulos.

Nesse sentido, esta canção possibilita várias perspectivas de leitura. Pode-se fazer a leitura a partir da Musa que é seguida e que tem um homem que deixa tudo por ela. Pode-se fazer a leitura a partir da mulher que é abandonada. A canção também possibilita a leitura de um homem completamente apaixonado que abre mão de tudo para seguir sua mulher, até mesmo se ajoelhar por ela. Em nossa leitura, fica destacada a inversão do papel social atribuídos ao homem e à mulher, pois a amante é a dominadora e o homem, um vassalo às suas vontades.

Conclusão

A música popular brasileira revela um papel muito importante para a reflexão acerca do feminino. Chico Buarque se destaca nesse sentido, pois elabora com muita propriedade figuras do feminino que destacam a multiplicidade da mulher e a capacidade de ocupar lugares que somente são destinados aos homens. Além disso, representa, de maneira muito peculiar, a construção patriarcal que vem sendo reforçada desde há muito tempo. Chico denuncia a opressão sofrida pelas mulheres, mas também proporciona a revelação da mulher em sua exuberância e em toda a sua multiplicidade o que é ser mulher.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*: a experiência vivida. São Paulo: Difusão Européia, 1967.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2012.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CRUZ, Maria Áurea Santa. *A musa sem máscara*: a imagem da mulher na música popular brasileira. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo, Contexto, 2006.

FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem fantasia*: masculino e feminino em Chico Buarque. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

FREIRE, Sérgio. *Chico Buarque e Tua Cantiga.* 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o9vGgUkkGlA>. Acesso em: 03 Set. 2018, 15h:30min.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque.* Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2001.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. PEDRO, Joana Maria. (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2012, p. 469-512.

PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

ROMANELLI, Francisco Antonio. *Roda de Samba, roda da vida*: Filosofia de botequim em Noel, Paulinho e Chico. Varginha: Edições Alba, 2015.

MEMÓRIA E TRADIÇÃO EM *UMA VIAGEM À ÍNDIA* DE GONÇALO M. TAVARES

Taciane Aparecida Couto (UFJF)

RESUMO: Este artigo propõe discutir a escrita do autor português contemporâneo Gonçalo M. Tavares. A escrita desse escritor se apresenta como uma composição multifacetada, recortada, que compõe um mosaico de ficções, filiações e autorias diversas. Há com isso, um movimento de revisita por parte de Tavares, não só aos escritores clássicos, como também àqueles de sua predileção, fazendo com que a literatura se apresente como uma forma de produção, que incorpora tanto temática quanto estruturalmente elementos das obras de autores de outras épocas. Essa volta ao passado dá assim origem a criações ficcionais caracterizadas pela forma ensaística, que se engendram no jogo leitura/escrita, uma vez que há a retomada das escritas já conhecidas e até consagradas. O foco é trabalhar o livro *Uma viagem à Índia* (2010), no livro percebe-se a retomada que a escrita contemporânea faz da tradição literária. Especialmente, a retomada do livro *Os Lusíadas*, de Camões, pois, nota-se, que o enredo aborda o deslocamento físico do personagem principal, destacando assim, o tema da viagem. No entanto, *Uma viagem à Índia*, que tem Bloom como personagem principal em uma alusão clara ao personagem de *Ulysses*, de James Joyce, é uma epopeia do século XXI. Dessa forma, a escrita literária notadamente entrelaça e estabelece um paralelo com a memória literária do autor e a tradição literária, busca-se então trabalhar o fluxo da tradição literária no livro e como essa se apresenta em *Uma viagem à Indía*, retomando algumas postulações de T.S Eliot (1989), Ricardo Piglia (1991) entre outros.

Palavras-chaves: *Uma viagem à Índia*. Memória. Tradição literária.

Introdução

O nome Bloom é presença marcante no projeto literário de Gonçalo Tavares. Aparecendo três vezes no livro *Biblioteca*, lançado no Brasil em 2009, que traz nomes de escritores mundialmente conhecidos dispostos em ordem alfabética e transforma-os em verbetes nos quais se podem perceber aspectos relacionados às suas respectivas obras, como afirma o próprio autor Gonçalo Tavares.

> O ponto de partida deste livro é a obra dos autores – nunca aspectos biográficos. Uma ideia ou apenas uma palavra mais usada pelo escritor (por vezes, mesmo associações inconscientes e puramente individuais) estão na origem do texto. Mas cada fragmento segue o seu ritmo próprio. (TAVARES, 2009, p.8).

Ao todo, os 296 verbetes do livro remetem a produções intelectuais de escritores que de fato existiram, mas que enquanto verbetes são representados pelos seus aspectos literários, suas peculiaridades narrativas, são homenagens de Tavares a esses. Seus nomes não lhes pertencem mais, pois resultam da leitura/escrita e pertencem a *Biblioteca* do escritor português. E nessa *Biblioteca* percebe-se no verbete James Joyce, que faz uma clara referência à obra *Ulysses* (1922), e no qual encontramos a menção a Bloom, a presença e a evocação que Tavares faz da tradição literária, estabelecendo um diálogo, uma espécie de fio condutor que perpassa toda a sua escrita.

> James Joyce
>
> James Joyce desceu num autocarro em Berlim e disse: esta não é a minha cidade. Não vejo Bloom. Há escritores que moram em personagens como há putas que moram em esquinas. James Joyce era um homem que morava em Bloom. De resto, havia um amigo de todos que era o homem mais lento do mundo: demorava mais de seiscentas páginas a percorrer um dia. Homem meio inteligente, meio parvo, mas que só atuava com metade de si. (TAVARES, 2009, p.78).

Bloom exerce também papel de personagem principal em *Uma viagem à Índia* (2010). Neste livro, Tavares constitui a epopeia de um único homem, cujo nome fora emprestado de Joyce. Segundo o escritor português, o nome Bloom é uma homenagem ao personagem Leopold Bloom, protagonista do romance do século XX *Ulysses.*

> É uma homenagem ao personagem ficcional do Joyce, mas é quase uma escolha sonora. Tem o som de uma personagem lúdica, e o próprio nome Bloom é já um nome ficcional. É como se disséssemos logo pelo nome da personagem; atenção isso é uma ficção. (TAVARES, 2011, em entrevista a Entrelinhas)[1]

Há também a relação com *Os Lusíadas*, de Camões, de cuja forma e tema se apropriou na construção de uma epopeia contemporânea. Do mesmo modo, como Leopold Bloom sai de casa para andar por Dublin, o personagem de Tavares sai de Lisboa, cidade em que vive, para chegar à Índia, o que, desde logo, faz recordar a viagem que se faz em *Os Lusíadas.*

Diferentemente de Vasco da Gama, que parte rumo ao desconhecido e que mesmo enfrentando críticas e obstáculos obtém o sucesso diante do objetivo da viagem, Bloom é filho de um tempo no qual a expectativa do desconhecido não acompanha o viajante, pois no século XXI, os aparatos tecnológicos e os guias de viagem descrevem minuciosamente todo o território mundial.

Enquanto n'*Os Lusíadas* tem-se a exaltação de uma aventura coletiva, apoiada na ideia de heroísmo, que visava à propagação do império e da fé cristã, em *Uma Viagem à Índia* essa aventura é individual, ancorada apenas no desejo de fuga do personagem Bloom.

A epopeia de Gonçalo Tavares repete formalmente a estrutura *d'Os Lusíadas,* apresentando o mesmo número de cantos (dez), que são recriados em diálogo, mais ou menos explícito, com os episódios de Camões.

Todavia, a viagem sugerida no título ganha alguns desdobramentos que se distanciam da epopeia camoniana. O caminho físico percorrido pelo protagonista, de Lisboa em direção à Índia, é apenas tema para representar o deslocamento interno de Bloom. O livro, que tem como subtítulo – "melancolia contemporânea um itinerário", busca apresentar o itinerário sentimental de Bloom, a viagem interior que o personagem realiza experimentando sensações que vão da culpa ao tédio, da necessidade de fuga à busca pela sabedoria.

O novo Bloom: o Bloom do século xxi

[1] Tavares em entrevista ao programa Entrelinhas de 20/11/2011. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=yuYXhionwAw>. Acesso em: 18 set. 2018.

Bloom sai de Lisboa no dia 8 de julho, que embora já tendo passado séculos, é o mesmo dia em que as embarcações lusas partiram rumo à Índia, e vai à procura de calma, de magia, que um país místico como a Índia pode oferecer, já que é fortemente marcada pela cultura hindu. Movido pelo espírito de aventura e pelo desejo de se tornar um herói do século XXI, Bloom faz paradas antes de chegar ao destino final, pois quer enfrentar uma viagem sem facilidades, na qual o próprio percurso sirva de experiência para se chegar à sabedoria.

No Canto I, encontra-se o principal objetivo da viagem de Bloom: fugir para encontrar a sabedoria.

> Bloom, ele, de facto, procurará o impossível:
> encontrar a sabedoria enquanto foge;
> fugir enquanto aprende. (TAVARES, 2010, p. 38).

A fuga de Bloom se devia ao fato que o afligira; a morte de sua amada Mary e a consequente morte de seu pai. Mais uma questão que reforça a intertextualidade com a obra de Camões – especificamente com o episódio de Inês de Castro. O pai de Bloom mandou assassinar a sua amada, por motivos sociais e financeiros. Depois de suplicar pela vida, como Inês de Castro, Mary acaba por morrer pelas mãos do próprio sogro. Por tal motivo, Bloom queria chegar à Índia, para esquecer, através da nova vida que esse país poderia proporcioná-lo, a tragédia que o abatera.

> Porque Bloom queria esquecer uma primeira tragédia
> que o mundo colocara sobre ele:
> o próprio pai tinha mandado assassinar a mulher
> que ele amava
> e queria ainda esquecer uma segunda tragédia
> que ele próprio, Bloom, colocara no mundo
> e que só agora revelava. Bloom matara o próprio pai.
> Por isso a urgência em sair do sítio
> onde o mundo tinha existido demasiado.
> Por isso: viajar. E um pouco por isso: a Índia.

(TAVARES, 2010, p.188).

Durante o caminho físico percorrido, Bloom vivencia inúmeras peripécias, inicialmente em Londres, depois em Paris e por último na Índia. A Índia, país que habita o imaginário humano como sendo o lugar da calma, do misticismo religioso e de grandes sábios, revela-se para Bloom como qualquer outro lugar do mundo, onde se encontra a avareza humana e a falsa promessa de paz. Isso ocorre quando Bloom ao se encontrar com o sábio indiano a quem recorrera por ajuda na busca pela sabedoria descobre que esse é um falsário, que estava interessado apenas em seu dinheiro. Assim, Bloom revela na trama seu caráter duvidoso.

A intriga ocorre ao longo do canto VIII, quando a maior parte dos paralelismos com *Os Lusíadas* já foi estabelecida. Bloom, já em solo indiano, sai à procura de um sábio a quem possa contar sua história de vida, para que alcançando a sabedoria pudesse esquecer a morte de Mary. No entanto, homem altivo e feroz, não demonstra humildade perante o sábio que encontrara e chega a desejar uma edição rara da coleção de livros do sábio chamado Shankra.

O velho, percebendo que Bloom cobiçara um de seus livros e que esse carregava consigo tesouros da Europa, "duas preciosidades", dois livros que a velha Europa havia inventado: *Cartas a Lucílio* de Séneca, em edição rara e antiga, e o *Teatro Completo de Sófocles*, também em edição rara, propõe a troca de livros, uma vez que o livro raro que Bloom havia cobiçado tratava-se da edição do *Mahabarata*, um dos maiores épicos da Índia, de Krishna Dvapayana Vyasa, figura central de devoção na maioria das tradições hinduístas. O *Mahabarata* estabelece os métodos de desenvolvimento espirituais conhecidos como *karma, jñana* e *bhakti*, amplamente adotados pelo hinduísmo moderno. Com a edição do *Mahabarata*, Bloom poderia alcançar, pela leitura, a sabedoria.

Shankra, entretanto, escutava
Com a prudência que é comum
aos grandes conspiradores
e aos santos. Bloom olhava para ele e já hesitava:
qual a grandeza em que este homem se especializou?
Porém, subitamente Shankra

interrompeu o silêncio e propôs uma troca:
a edição antiga
de <Mahabarata> pelas < Cartas de Lucílio>
e o teatro de Sófocles que Bloom
guardava na mala. Aceita? – pergunta Shankra.
Bloom pensou: viajei tanto e tanto para agora terminar
em negócios bibliográficos. Pensava (pensa Bloom)
que a sabedoria não tinha números de páginas,
mas enganei-me. Há livros e livros a mais
(pensa Bloom).
Já não há sábios, há leitores – exclama Bloom.
Tudo é paginável:
a inteligência, a ciência, a religião.
A linguagem entrou no mundo
pelos urros antes das batalhas, mas aperfeiçoou-se:
ganhou pormenores, mas não visão de conjunto.
Bloom tosse, sorri, ganha tempo.
Aponta para o infinito e acerta.
Ou então falha. Que fazer? Bloom
está confuso, mas quer partir.
(TAVARES, 2010, p.351-352)

O enredo se fortalece quando Bloom indignado pelo fato de sua viagem acabar em negócios bibliográficos, aceita trocar os livros em um posterior encontro, mas parte da casa de Shankra com a edição do *Mahabarata* escondida em suas vestes.

Quando Bloom estava a caminho de casa, os discípulos de Shankra roubaram as duas edições europeias, porém, como não haviam percebido o sumiço do *Mahabarata*, esse ficou em sua posse. Com o desenrolar da trama, Bloom toma novamente posse de suas edições raras e parte da Índia sob ameaças do sábio Shankra. A viagem foi um fracasso, o mundo místico e glorioso idealizado por Bloom não correspondia à realidade, pois, chegando à Índia, encontrou homens com os quais travou impasses e foi trapaceado.

A temática da viagem insere-se na tradição literária portuguesa, a exemplo de livros como os de Camões, Almeida Garret e Eça de Queiroz. No canto X, antes de regressar a Lisboa, Bloom revela seus instintos assassinos e acaba por perceber que os seus sentimentos continuaram os mesmos, o tédio e a melancolia que o abatiam permaneceram.

De posse das três edições raras, Bloom já em Lisboa doa a mala com seus livros para um mendigo.

> Passos nas costas de Bloom. Ele assusta-se,
> vira-se: um velho correcto e pobre, Boa
> noite, diz-lhe, Boa noite responde.
> A simpatia geral dos desconhecidos,
> finalmente.
> Gostava de oferecer-lhe esta mala
> - diz, de súbito, Bloom ao velho simpático
> que treme de frio.
> - Tem uma edição rara de um livro indiano
> Chamado < Mahabarata>; vale muito dinheiro, e muito.
> O velho aceitou a mala, sim, e Bloom despede-se.
> Ninguém hesita quando está frio e é de noite.
> Pela primeira vez não tem nada nas mãos.
> A viagem à Índia acabou numa rua de Lisboa
> nas mãos de um velho que talvez não saiba ler
> e que talvez até goste de fazer desenhos
> por cima de palavras grandiosas. A cidade
> tem a sinalização adequada
> para quem regressa a casa
> não se perca no caminho. Mas o frio aumenta
> e Bloom não sabe para onde ir.
> (TAVARES, 2010, p.451)

ISSN: 2594-6536

Apesar de Bloom ter trazido consigo uma edição rara do *Mahabarata*, não conseguiu adquirir os ensinamentos presentes no livro. Bloom, um verdadeiro bibliófilo "A mania dos livros ia dos dedos das mãos aos dedos do pé, pois lia sempre" (TAVARES, 2010, p.344), acaba por doar seus livros a uma pessoa, que talvez não saberia aproveitar da riqueza contida neles.

Ao criar Bloom como um bibliófilo, Gonçalo Tavares focaliza mais uma vez a questão da leitura. O autor parece jogar com a sabedoria, com a importância de livros que representam a tradição, como é o caso do *Mahabarata.* Todavia, a edição rara do *Mahabarata* adquire na história apenas um valor mercadológico. O próprio Bloom afirma ao mendigo, a quem doa os livros, que o exemplar indiano vale muito dinheiro.

> Gostava de oferecer-lhe esta mala
> - diz, de súbito, Bloom ao velho simpático que treme de frio.
> Tem uma edição rara de um livro indiano
> Chamado < Mahabarata>; vale dinheiro, e muito
> O velho aceitou a mala, sim, e Bloom despede-se.
> A viagem à Índia acabou numa rua de Lisboa
> Nas mãos de um velho que talvez não saiba ler
> e que talvez goste até de fazer desenhos
> por cima de palavras grandiosas.
> (TAVARES, 2010, p.451).

A afirmação de Tavares "já não há sábios, há leitores – exclama Bloom. Tudo é paginável: a inteligência, a ciência, a religião..." (TAVARES, 2010 p.351), representa não só o projeto literário do escritor, mas também a crítica ao homem do século XXI, movido apenas pelo desejo material, que vive em contradição, pois mesmo querendo alcançar a sabedoria não é capaz de obtê-la, devido à mesquinhez humana. A história desse homem torna-se, logo, paginável: uma epopeia do homem do século XXI.

Tavares leitor da tradição – escritor da tradição

É nesse cenário de reflexão sobre a leitura, de personagens que se apresentam como leitores, da reinvenção de histórias pela escrita da leitura, como é o caso da retomada d'*Os Lusíadas* no livro *Uma viagem à Índia,* da obra como coleção de livros outros, de escritas diversas que promovem o diálogo com a tradição literária e que entrecruzam a escrita de Tavares com a particularidade da escrita dos escritores retomados por eles, que o projeto literário do autor português se funda.

Nesse sentido também pode-se trazer a importante contribuição do argentino Ricardo Piglia, no texto "Memória Y Tradición", que discorre sobre a tarefa do escritor em diálogo com a memória e a tradição. Piglia que também é ensaísta e autor de ficção escreve:

> Para um escritor a memória é a tradição. Uma memória impessoal, cheia de citações, onde todas as línguas são faladas. Os fragmentos e os tons de outras escritas tornam-se lembranças pessoais. Com mais clareza, às vezes, que as próprias lembranças vividas. (PIGLIA, 1991, p.1).

Nessa direção, a memória é a própria tradição, pois o escritor se apropria das lembranças, de suas memórias para construir em seus textos uma memória que é, ao mesmo tempo, impessoal e coletiva. Não se trata, porém, de escrever essa memória e, através dela, reescrever uma tradição, mas de reescrever a tradição a partir do exercício da lembrança de episódios passados que, de alguma forma, deixaram rastros. Qualquer escritor ao fazer uso de histórias alheias escritas, pode, a partir delas, produzir suas narrativas.

E assim faz Gonçalo Tavares, trabalha com a tradição a partir de sua memória literária. A tessitura feita em suas obras abrange o exercício de se trabalhar no presente com os vestígios, traços e rastros de uma tradição, que, embora tenha sido consagrada, por vezes figura apenas no espaço acadêmico.

Como não há dúvida de que estamos diante de um escritor que desenvolve sua escrita impulsionado pelas suas leituras, vemos nessa a Literatura que caminha rumo a si própria, pois há a constante referência a outros textos, outros autores etc. É, assim importante ressaltar as palavras de T. S. Eliot (1989), que evidencia que o escritor não trabalha apenas com o

fluxo de sua geração, e sim com o peso de que toda a Literatura, desde seus primórdios, abarca.

> [...] o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence a seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio tempo têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal que reunidos, é que torna um escritor tradicional. (ELIOT, 1989, p.39).

Nesta ótica, o texto de *Uma Viagem à Índia*, permite ainda o diálogo com a observação de Terry Eagleton, de que "todas as obras literárias, em outras palavras, são "reescritas" mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também "reescritura" (EAGLEATON, 2003, p.17), Tavares "reutiliza" as obras literárias de outros tempos em sua escrita através de uma releitura que aponta para o sentido do postulado de T. S. Eliot (1989), de que o poeta, o escritor trabalha não só com o fluxo de sua geração, mas também de gerações passadas, fazendo com que a tradição se infiltre em seu texto literário. A releitura de Tavares implica no trabalho com a tradição, o trabalho que atenta para a constância da Literatura daqueles que fazem parte da tradição literária.

Faz-se pertinente lembrar também que: "qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação de um outro texto" (KRISTEVA, 1974, p.64). Sendo assim, nenhum texto é verdadeiramente puro, porque parte-se do pressuposto de que o escritor recorre a sua memória e constrói seu texto a partir do que já foi lido ou ouvido anteriormente. Todavia, sua escritura será outra, uma vez que ao utilizar de sua memória e de sua bagagem cultural, ele dará nova roupagem ao que já lhe era familiar.

Ainda de acordo com Kristeva (1974) escrever é dialogar com o que já foi escrito. O efeito dialógico da escrita ocorre, uma vez que, quando se escreve, é como se estivessem ao lado do escritor ou mesmo debruçados em seu ombro os outros escritores que fazem parte de sua memória literária. Com tal proposição de Kristeva, busca-se salientar os escritores que

têm suas produções literárias caracterizadas pela leitura/escrita. O jogo dos signos leitura/escrita expressa a relação daqueles que transformam suas experiências de leitura em escrita, o que ocorre com Gonçalo M. Tavares. A própria narrativa gonçaliana vem atentar para a questão da memória, os versos que seguem parecem mimetizar o trabalho do escritor afirmando que quem relembra inventa. Assim, o ato de relembrar, de trabalhar com a memória literária traz o novo – a epopeia de século XXI.

> Se na água um açúcar fraco se dissolve
> Já num corpo de homem as histórias mantêm-se
> Num sítio do organismo que guarda as narrativas
> (vamos supor que existe)
> Nada se perde, nada se ganha; tudo é empate
> Como nos maus jogos. Porém, a memória não é assim
> - quem relembra inventa: tudo começa de novo.
> (TAVARES, 2010, p. 116).

Considerações finais

Discutir o projeto literário de *Uma viagem à Índia* é trabalhar com o fluxo da tradição literária e, consequentemente, com a memória literária do escritor Tavares. Se a crítica da literatura se propõe a investigar o papel exercido pelos textos ficcionais na instituição da preservação da memória literária e cultural, acredita-se que a análise do livro aborda a atuação do escritor-leitor, que intenta mais que um projeto literário em torno da tradição da literatura, mas também uma discussão a respeito do espaço literário que é construído a partir de uma perspectiva múltipla, que envolve o trabalho com a ficção que unifica memória, história e literatura.

Em Uma *viagem à Índia*, Tavares se vale da temática da viagem, tema caro à literatura portuguesa, mas que aqui não se objetivou tratá-lo em um sentido estanque. Todavia, percebe-se, que tanto a viagem física, quanto a viagem interior representada pelos sentimentos do personagem tornarem-se estáticas. A andança permanente, a viagem, produziu o seu oposto, a imobilidade. Bloom não constata um crescimento próprio e percebe que seus sentimentos

continuavam os mesmos: a melancolia, a tristeza, o ódio, o tédio, pois seu objetivo não foi alcançado, uma vez que não obteve a sabedoria desejada.

O fluxo da tradição literária presente na escrita de Tavares é notadamente entrelaçado à memória literária do escritor, que se apropria de múltiplas escritas e constrói um espaço literário, uma nova epopeia, em diálogo claro com Camões, no qual habita um novo Bloom, em homenagem a Joyce.

REFERÊNCIAS

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e Talento Individual. In:_____. *Ensaios*. São Paulo: Art Editora, 1989, p.37-48.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura:* Uma Introdução**.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JOYCE, James. *Ulysses.* Tradução Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC, v.1 n.2, Belo Horizonte. *Anais do 2° Congresso ABRALIC*. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991.

TAVARES, Gonçalo. *Biblioteca.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

TAVARES, Gonçalo. *Uma Viagem à Índia*. Rio de Janeiro: Leya, 2010.

A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA E DOS VIOLENTADOS EM *É PROIBIDO COMER A GRAMA*, DE WANDER PIROLI

Thainara Cazelato Couto (UninCor / Capes)[1]

RESUMO: Esse estudo tem o objetivo de apresentar o projeto de pesquisa ainda em desenvolvimento, "A representação da violência e dos violentados em *É proibido comer a grama*, de Wander Piroli", cuja principal proposta é examinar a construção da violência e dos seres violentados nos contos do livro publicado postumamente em 2006 – mesmo ano da morte do autor –, considerando a relevância do tema na literatura contemporânea brasileira. Para o exame da representação da violência em sua obra, é fundamental refletir sobre os tipos de personagens que aparecem nos contos de Piroli, seres invisibilizados socialmente (violentos e violentados), que são colocados, pelo autor, num processo de visibilidade e de empatia com o leitor. Suas personagens são os esquecidos e excluídos: o pobre, o negro, a prostituta, o operário, o ladrão, o bêbado, entre outros tipos marginalizados. Em todos os contos, destaca-se o temário da violência. A violência que se apresenta na obra de Piroli emerge no espaço urbano, tendo como cenário principal a capital mineira, sobretudo seu centro nevrálgico e arredores boêmios, entre os anos 1960 e 1980.

Palavras-chaves: Literatura. Violência. Violentados. Wander Piroli.

O principal objetivo desse estudo é examinar a construção da violência e dos seres violentados nos contos do livro *É proibido comer a grama*, de Wander Piroli, publicado em 2006, considerando a relevância do tema na literatura contemporânea brasileira. Para tanto, é fundamental refletir sobre os tipos de personagens que aparecem nos contos de Piroli, seres invisibilizados socialmente (violentos e violentados), que são colocados, pelo autor, num processo de visibilidade e de empatia com o leitor.[2]

O livro *É proibido comer a grama*, de Wander Piroli, é constituído por 18 contos publicados postumamente em 2006, pela Editora Leitura. A violência que se apresenta na

---

[1] Mestranda em Letras da Universidade Vale do Rio Verde, bolsista da CAPES. E-mail: thaicazelato@gmail.com. Pesquisa sob orientação da Profa. Dra. Cilene Pereira.

[2] Para explicar como Piroli torna visíveis os invisíveis da sociedade através da escrita, usaremos o conceito de "poética do invisível", defendido na dissertação de Rafael de Almeida Moreira, *Babilônia 2000: a "poética do invisível" no cinema documentário de Eduardo Coutinho*, na qual ele explica como o modo de fazer documentário de Coutinho torna seus personagens, seres invisíveis socialmente, visíveis.

obra de Piroli emerge no espaço urbano, tendo como cenário principal a capital mineira, sobretudo seu centro nevrálgico e arredores boêmios, entre os anos 1960 e 1980.[3] Suas personagens são, conforme anunciamos acima, os esquecidos, excluídos e invisíveis sociais: o pobre, o negro, a prostituta, o operário, o ladrão, o bêbado, entre outros tipos marginalizados. Em todos os contos, destaca-se o temário da violência.

Em "A nova narrativa", Antonio Candido traça um percurso crítico da literatura desde o século XIX até à atualidade, identificando em nossa literatura a predominância de doía modos de representação: um regionalista, no qual eram tratados temas da vida no campo, rural, pitoresca, outro, urbano, cujo tema é a vida na cidade. Apesar dessa dupla vertente em nossa história literária (rural e urbana), desde 1840, a ficção brasileira tem priorizado a vida urbana, sobrepondo-se "à diversidade do pitoresco regional" (CANDIDO, 1989, p. 203).

Para Pelegrini, no texto "As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea", o "desenvolvimento da literatura urbana necessariamente passa por espaços que, já no século XIX, podem ser chamados de *espaços da exclusão*: os 'cortiços' e 'casas de pensão'", [...] que "abrigavam aqueles que a sociedade explorava e refugava: escravos libertos, brancos pobres, imigrantes, prostitutas, proxenetas, homossexuais, vadios, malandros" (PELEGRINI, 2005, p. 136-137, grifos da autora), todos, que de certa forma, são explorados e excluídos ainda hoje. Dessa forma, o desenvolvimento da literatura urbana desemboca no temário da violência, cuja presença acaba sendo inerente à cidade, "'polo modernizador', centro dos valores, hábitos e costumes da civilização europeia, além de procurar ser reduto da legalidade, portanto, um espaço com características diversas da realidade do sertão." (PELEGRINI, 2005, p. 135, grifos da autora).

Segundo Resende, em "A literatura brasileira na era da multiplicidade", há três questões predominantes na literatura contemporânea brasileira. A primeira delas é a "presentificação", que a autora descreve como "a manifestação explícita, sob formas diversas de um presente dominante no momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro [...]" (RESENDE, 2008, p. 26-27). Ou seja, os autores contemporâneos estão preocupados e voltados para o tempo presente, no qual estão inseridos, levando para a literatura elementos da sociedade em que vivem. Nas palavras de Resende, "há, na maioria dos textos, a manifestação

[3] Esse período é estimado a partir das referências que Piroli utiliza nos contos do livro, como por exemplo, o bonde presente no conto "Na velha Guaicurus", e data que Piroli escreveu o último conto do livro, "A porta é serventia da peixeira", 1982.

de uma urgência, de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado [...]" (RESENDE, 2008, p. 27).

Uma segunda questão apontada pela autora seria o "retorno do trágico". Para ela, "o trágico e tragédia são termos que se incorporaram aos comentários sobre nossa vida cotidiana, especialmente quando falamos da vida nas grandes cidades." (RESENDE, 2008, p. 30). O trágico está presente nas ruas, nos bares, nos quartos, nos barracos e nos apartamentos. Ainda de acordo com Resende, "a manifestação de forte sentimento trágico que aparece na prosa pode se reunir ao sentido de presente [...], já que nas narrativas fortemente marcadas por um *páthos* trágico a força recai sobre o momento imediato [...]" (RESENDE, 2008, p. 29-30).

A última questão levantada por Beatriz Resende, e "talvez o tema mais evidente na cultura produzida no Brasil contemporâneo", é "a violência nas grandes cidades." (RESENDE, 2008, p. 32). As duas questões anteriores, a "presentificação" e o "retorno ao trágico", aparecem unidas nessa última, pois

> [...] em torno da questão da violência aparecem a urgência da presentificação e a dominância do trágico, em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade, na metrópole imersa numa realidade temporal de trocas tão globais quanto barbaramente desiguais. [...] A cidade – real ou imaginária – torna-se, então, o *locus* de conflitos absolutamente privados, mas que são também os conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais, ameaçam o presente e afastam o futuro, que passa a parecer impossível. (RESENDE, 2008, p. 33, grifo da autora).

Tânia Pelegrini observa que a violência está na origem formadora do país "como um elemento fundador a partir do qual se organiza a própria ordem social" (PELEGRINI, 2005, p. 134), e que reflete na expressão artística, sendo a literatura uma delas. Assim, a história brasileira indexada em temas literários

> [...] comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada assim desde as origens, tanto em prosa quanto em poesia: a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras... (PELEGRINI, 2005, p. 134).

No entanto, a partir da década de 1960, principalmente durante o período da ditadura militar, o temário da violência toma conta da ficção brasileira urbana, explicitando o que Pelegrini chamou de "cidade cindida", isto é, uma cidade "dividida em 'centro' e 'periferia', em 'favela' e 'asfalto', em 'cidade' e 'subúrbio', em 'bairro' e 'orla', dependendo o uso desses termos da região do país." (PELEGRINI, 2005, p. 137, grifos da autora). A expressão dessa crescente exclusão social era representada pelos escritores praticantes do "realismo feroz", termo cunhado por Antonio Candido, para descrever aqueles que exerciam um "ultrarrealismo sem preconceitos" (CANDIDO, 1989, p. 211-212), que corresponderia

> [...] à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social — tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. (CANDIDO, 1989, p. 212).

Pelegrini chama a atenção para a "industrialização crescente" destes anos, que dá "força à ficção centrada na vida dos grandes centros, que incham e se deterioram, daí a ênfase em todos os problemas sociais e existenciais decorrentes, entre eles a violência ascendente" (PELEGRINI, 2005, p. 137). Para Santiago, a literatura brasileira a partir de 1964 passou a perceber e a problematizar o fato "de que a tão reclamada modernização e industrialização do Brasil [...] estava sendo feita, mas à custa de tiros de metralhadoras e golpes de cassetete,

espancamentos e mortes, numa escalada de violência militar e policial sem precedentes na história deste país [...]" (SANTIAGO, 2002, p. 20).

Sobre o conceito cunhado por Antonio Candido, Pelegrini afirma que os "ferozes" "apontam para a torpeza e a degradação que norteiam a vida de setores enormes da população, em que se cruzam a barbárie existencial e a sofisticação tecnológica, produzindo frutos específicos." (PELEGRINI, 2005, p. 138). Ainda nas palavras de Pelegrini, "esse novo realismo caracteriza-se acima de tudo pela descrição da violência entre bandidos, delinquentes, policiais corruptos, mendigos, prostitutas, todos habitantes do 'baixo mundo'" (PELEGRINI, 2005, p. 137, grifos da autora).

Nessa linha encontra-se Wander Piroli, mineiro de Belo Horizonte. Na biografia *Wander Piroli: uma manada de búfalos dentro do peito*, Fabrício Marques faz um levantamento da vida e obra do escritor e jornalista a partir de vários depoimentos. Em um deles, Sebastião Nunes relaciona a escrita de Wander Piroli à de Dalton Trevisan, dizendo que os "dois conseguiram incluir o submundo urbano na categoria de literatura maior", protagonizando "a vida estreita dos pobres e infelizes da periferia, com seus problemas miúdos, suas mazelas rotineiras, seu quase desespero constante." (NUNES apud MARQUES, 2018, p. 18-19).

A narrativa de Piroli é, segundo ele mesmo, baseada em sua vivência na Lagoinha, bairro marginal de Belo Horizonte: "a Lagoinha está em tudo. A minha visão do mundo é a visão da Lagoinha", onde o escritor adquiriu "uma visão primária, substantiva da coisa. Uma visão operária e marginal". (PIROLI apud MARQUES, 2018, p. 43). Sua experiência como jornalista e editor do caderno de Polícia do jornal *Estado de Minas* também contribuiu para a forma e conteúdo de sua narrativa. Segundo ele, "a ração do escritor é a vida, e na editoria de Polícia a vida está descarnada, todo dia, jogada todo dia na sua cara, não tinha jeito de enganar. E eu não ia beber daquilo tudo, tanto fel amargo?". (PIROLI apud MARQUES, 2018, p. 181).

Cilene Pereira, no artigo ainda em prelo "Uma poética da violência: considerações sobre a narrativa de Wander Piroli", afirma que "o tratamento literário do ser marginal em Piroli é amoroso, delicado, compreensível, circunscrito numa relação de humanização de seus atos, na qual estão ausentes juízos de valor." (PEREIRA, no prelo). Diante essas considerações, é possível dizer que a literatura de Piroli traz uma realidade crua, elíptica, com

pouquíssimos adjetivos, mas que ao retratá-la, buscando sua materialidade nas ruas, bares, e viadutos, o escritor o faz com sutileza, com zelo, sem espetacularizar a violência da vida urbana, e tratando com respeito e ética os seres marginais que se revelam em sua obra.

Entre a peixeira, a faca, a arma e a palavra, o letal nos contos está na representação de uma realidade que pode ser de muitas pessoas. A intenção não é fazer uma denúncia, mas tornar visíveis aqueles que estampavam o caderno de polícia. Vejamos alguns exemplos disso.

No conto "Sangria desatada", o narrador construído por Piroli conta a história do filho do carroceiro Elpídio que começa a pôr sangue pelo nariz, descontroladamente. Nas falhas tentativas de estancar o sangue do menino, Elpídio e sua esposa, Maria, levam o Zé para o posto de saúde. Mesmo sendo domingo, o carroceiro afirma que o posto não fecha. Conforme a situação se desenrola, Piroli vai construindo o espaço físico de seus personagens: "a coberta do quintal", "barraco", "chão cru da coberta", "o morro". Sutilmente, vamos sendo introduzidos no espaço social das personagens: trata-se de uma família pobre, que mora em um barraco na favela. Contudo, antes dos três saírem de casa às presas, Elpídio pega os documentos, algum dinheiro, inclusive a peixeira "que usava sempre ao sair de casa" (PIROLI, 2006, p. 38). Ou seja, esse hábito sugere que o ambiente em que vive é hostil, e que por isso precisa se proteger.

Quando chegam ao posto, o narrador anuncia que "felizmente, estava aberto e vazio. Não teriam de esperar." (PIROLI, 2006, p. 38). Dessa forma, ele acena para um possível final feliz, que logo se perde ao se depararem com a recepcionista, que os atende com descaso: "Ela custou a levantar da revista a cara pintada. Os médicos estavam almoçando." (PIROLI, 2006, p. 38). Com a insistência de Elpídio para que os médicos os atendam, e a relutância da recepcionista em largar sua revista, esta acaba cedendo, entra no interior do posto e retorna dizendo que "tinham de esperar só mais um instante", "os médicos não iam demorar. Já haviam almoçado." (PIROLI, 2006, p. 39). O carroceiro já impaciente e desesperado perante a situação de seu filho irrompe posto adentro à procura dos médicos, e encontra "dois homens vestidos de médico, sentados na poltrona, vendo futebol na televisão." (PIROLI, 2006, p. 39). Um dos homens chama a atenção da recepcionista, pois ela não podia deixá-lo entrar. Nesse momento o menino desfalece nos braços do pai, que olha para os médicos, passa o corpo do filho para Maria e tira a peixeira da cintura para começar a segunda sangria desatada.

Apesar das páginas negras do livro, este conto é vermelho. É interessante como Piroli vai pontuando a morte do menino, enquanto a situação entre Elpídio, a recepcionista e os médicos se desenrola: "[...] vendo o sangue colorir sua camisinha branca, abriu o bué.", "[...] o sangue passou a correr com mais vontade, molhando de vermelho o vestido verde-claro da mulher.", "Ele sentou-se com o menino no colo, cujo choro se transformara num gemido intermitente.", "O menino deixou de gemer e fechou os olhos.", "O menino já tá ficando mole.", "o menino deu um grunhido e aquietou-se nos braços de Elpídio.", "A cabeça dele pendeu para trás". (PIROLI, 2006, p. 37-39). Até que com o fim do sangramento do filho, culminado em sua morte, o carroceiro começa a sangrar os médicos.

Diante disso é possível pensar na representação de uma violência física, marcada no corpo, e de uma "violência social", institucionalizada, tendo como agentes os médicos e a recepcionista, que negligenciaram a condição daqueles que procuraram seus serviços como uma instituição de saúde pública. Essa violência institucional leva à reação violenta de Elpídio. Nesse sentido, Piroli evidencia o descaso do sistema público de saúde para com os cidadãos invisíveis, (ou o próprio sistema que os deixa invisíveis?) as "Marias", os "Zés" e os "Elpídios". De acordo com Pereira, a violência

> [...] pode emergir, na obra de Piroli, de maneira não tão óbvia, de outra, associada à exclusão social ou à ideia de cisão social. Nesse caso, as condições de uma dada realidade histórico-social excludente promoveriam uma violência maior, menos visível, porque institucionalizada, inscrita no nosso modelo econômico capitalista [...] (PEREIRA, no prelo).

Esta violência diz respeito, conforme entende Rogério Amoretti, no texto "Bases para leitura da violência", "à miséria dos favelados, despossuídos e retirantes, são as crianças morrendo de fome e desnutrição, o analfabetismo, a prostituição, o desemprego em massa, os baixos salários, a falta de saneamento que coloca as pessoas à mercê de doenças infectocontagiosas, a falta completa de atenção à saúde etc." (AMORETTI, 1982, p. 42). Nesse caso, completa o psicólogo, "não há o sujeito visível da violência, não se constata o ato violento de imediato e direto, pode-se apenas supor uma violência mascarada ou invisível."

(AMORETTI, 1982, p. 42). Ou seja, os invisíveis seriam invisibilizados por uma violência também invisível.

No conto "Na velha Guaicurus", os invisíveis são João de Deus, o aplicador de injeção, e Etevilna, a prostituta. Piroli os descreve – o que não costuma fazer em sua escrita – para destacar a diferença entre os dois:

> Um tipo de meia-idade, calvo, pálido, seco, sério, de bigode fino, João de Deus não devia ter mais de metro e meio de altura. Não cumprimentava ninguém, respondia com monossílabos e consta que jamais tenha usado nenhuma mulher da zona [...]. Etelvina era uma mulher escura troncuda, de bumbum generoso e um pouco arrebitado, braços e pernas roliços. Tinha boa experiência de profissão corporal na Oiapoque. Sonhava com um quarto na Guaicurus. Conseguira-o ali no Magestic. (PIROLI, 2006, p. 95).

Os dois se conhecem quando Etelvina vai "ter um particular" (PIROLI, 2006, p. 96) com João de Deus na farmácia. Não é dito oque os dois conversaram, talvez nem seja preciso. Os dois saem da farmácia, se dirigem a um botequim na Rua São Paulo bebem, comem, e retornam para o quarto de Etelvina no Magestic. "Etelvina deixou o botequim primeiro e João de Deus veio caminhando um pouco atrás." (PIROLI, 2006, p. 96).

No outro dia, os dois deixam o Magestic juntos, e "embora caminhassem agora um lado do outro, ali estava um casal que tinha pouco em comum." (PIROLI, 2006, p. 97). O tempo todo o narrador insiste em marcar as diferenças entre os dois, mas que apesar disso estavam juntos, e que agora eram um casal, quebrando todo o imaginário de relacionamento perfeito.

O aplicador de injeção e a prostituta passam a morar juntos no barraco de João de Deus, que fica nos fundos de um açougue. Seu Deco, o açougueiro e proprietário do imóvel indigna-se com a figura feminina que acompanha o seu inquilino: "Um homem reservado e de aparência distinta levar para a casa, em pleno dia, uma mulher ostensivamente da zona?" (PIROLI, 2006, p. 97). A imagem do açougueiro é a imagem da moral e dos bons costumes. É

a imagem que reflete o julgamento patriarcal que institui um modelo, um manual de como ser mulher.

Contudo, no decorrer da rotina do casal retratada pelo conto, em um certo dia, "lá pelas três da tarde [...] uma mulher de sandálias havaianas, vestido de chita no meio da canela e lenço no cabelo" entra na padaria. Seu Deco, que a observa, se surpreende ao reconhecer que era Etevilna, agora a figura decente. "Era uma mulher normal, como a maioria das mulheres do bairro. Uma dona de casa simples." (PIROLI, 2006, p. 99).

Assim é possível pensar que Piroli, ao desmontar a visão do açougueiro sobre a prostituta – reflexo da moral – desmonta também os preconceitos sobre ela, pois no dia-a-dia, quando não trabalha Etelvina tem uma vida "ostensivamente" normal.

João de Deus, por sua vez quebra todo estereótipo de homem, principalmente na percepção de Seu Deco, que já aceita a nova inquilina, mas "achava mesmo inconcebível que ele, João de Deus, a levasse para batalhar a noite toda no Magestic, ao lado da farmácia." (PIROLI, 2006, p. 100). Mais uma vez Piroli questiona os padrões, dessa vez evidenciando como deve ser um homem: um homem "respeitável", "de verdade", não deve aceitar que sua mulher trabalhe em uma zona, principalmente quando a zona é ao lado do seu local de trabalho. Mas João de Deus respeita o trabalho de Etelvina e gosta que ela respeite o seu, pois "não gostava de misturar as coisas. Cada um no seu serviço" (PIROLI, 2006, p. 100).

Todos os dias os dois se encontram depois do expediente na porta do Magestic, até que um dia Etevilna não estava lá. E aqui, mais uma vez, Piroli quebra a expectativa do leitor acabando com as possibilidades de um final feliz. João de Deus, preocupado com a companheira, mas na dúvida se devia invadir seu local trabalho, decide verificar o que aconteceu, e a encontra "esparramada de bruços na cama em desordem. Havia roupas no chão, um par de chinelos e sangue espirrado até nas paredes." (PIROLI, 2006, p. 101). Com esse final, Piroli escancara a tragicidade da vida, a imprevisibilidade a que todos estamos sujeitos simplesmente por viver, mas que incide com força maior sobre os marginais. Diante disso é possível pensar que o conto representa, além de uma violência física, – que culmina na morte de Etelvina, e que também está presente no conto anterior –, uma violência social, consequência de uma exclusão social que designa os espaços e lugares, nos quais os suburbanos devem se assujeitar.

Apesar de o tema da violência ser bastante explorado por nossa literatura recente (e por isso mesmo), a obra de Piroli, autor sobre o qual nos debruçaremos, conta ainda com poucos estudos monográficos. Em pesquisa no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, foi encontrada apenas uma dissertação de mestrado sobre a obra de Piroli, destacando seu único romance, *Eles estão aí fora*, escrita por Thaís Lopes Reis, sob orientação da Prof.ª Dr.ª Cilene Margarete Pereira: *Entre dois mundos: uma leitura de Eles estão aí fora, de Wander Piroli*.[4] Fora este estudo, podemos citar outros dois materiais bibliográficos: (1) uma edição do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, publicada em novembro de 2011, a respeito do autor, pautada em depoimentos de amigos e escritores e na exposição de alguns de seus contos; (2) o capítulo "Memórias da família e da violência: algumas considerações sobre a narrativa brasileira contemporânea", publicado no livro *Memória e discurso(s): representações literárias e linguísticas nos séculos XX e XXI*, de Cilene Pereira, no qual a ensaísta traça uma relação entre dois contos de Piroli, de *É proibido comer a grama*, e o romance *Reunião de família*, de Lya Luft, a partir de uma memória da violência familiar. Além disso, a pesquisadora tem no prelo um artigo, utilizado neste projeto, que aprofunda os aspectos tratados na Palestra "Por uma poética da violência: considerações sobre a narrativa de Wander Piroli", realizada na abertura do IV Colóquio Transdisciplinar de Literatura Brasileira, Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES-JF), em julho de 2018.

Considerando o exposto, faz-se necessário não só um estudo da obra citada, inserida dentro de um contexto literário maior, no qual a violência ganha destaque, como se torna objetivo também dessa pesquisa contribuir para a retomada do nome de Piroli e de sua entrada em nosso cânone, que tanto espaço reserva a outro mineiro, Rubem Fonseca. Além disso, este estudo se junta aos esforços do Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogos, que tem por objetivo o descortinamento e a valorização da obra de autores pouco estudados.

REFERÊNCIAS

[4] Originário da pesquisa citada, foram publicados os artigos "A duplicidade (espacial e patológica) em *Eles estão aí fora*, de Wander Piroli" e "Família e violência em *Eles estão aí fora*, de Wander Piroli", este tem coautoria com Cilene Margarete Pereira, orientadora da dissertação.

AMORETTI, Rogério. Bases para leitura da violência. In: AMORETTI, Rogério (Org.). *Psicanálise e violência:* metapsicologia, clínica, cultura. Petrópolis: Vozes, 1992, cap. 4. p. 36-46.

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

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

MOREIRA, Rafael de Almeida. *Babilônia 2000*: a "poética do invisível" no cinema documentário de Eduardo Coutinho. 2018. 119f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), Três Corações. 2018. Disponível em: <http://www.UninCor.br/images/imagens/2018/mestrado_letras/dissertacao_rafael_de_almeida.pdf >. Acesso em: 11 set. 2018

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica marxista*, v. 21, p. 132-153, 2005. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo124critica21-A-pelegrini.pdf>. Acesso em: 11 set. 2018.

PEREIRA, Cilene Margarete. Memórias da família (e da violência): algumas considerações sobre a narrativa brasileira contemporânea. In: PORTO, Ana Paula Teixeira; PEREIRA, Cilene Margarete (Org.). *Memória e discurso(s):* representações literárias e linguísticas nos séculos XX e XXI. Frederico Westphanlen: URI, 2017. p. 163-179.

PEREIRA, Cilene Margarete Pereira. Uma poética da violência: considerações sobre a narrativa de Wander Piroli, no prelo.

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

REIS, Thaís Lopes; PEREIRA, Cilene Margarete. Família e violência em Eles estão aí fora, de Wander Piroli. *Revista Língua&Literatura*, v. 17, n. 28, p. 180-194, 2015. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/1625/1866>. Acesso em: 11 set. 2018.

REIS, Thaís Lopes. A duplicidade (espacial e patológica) em Eles estão aí fora, de Wander Piroli. *Memento*, v. 7, n. 1, p. 13-13, 2016. Disponível em: <http://periodicos.UninCor.br/index.php/memento/article/view/2973/2404>. Acesso em: 11 set. 2018.

REIS, Thaís Lopes. *Entres dois mundos*: uma leitura de Eles estão aí fora, de Wander Piroli. 2016. 90f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), Três Corações. 2016. Disponível em: <http://www.UninCor.br/images/imagens/2016/DISSERTACAO_THAIS.pdf >. Acesso em: 11 set. 2018.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: *Contemporâneos*: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da palavra; Biblioteca Nacional, 2008. p. 15-40.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria; Prosa literária atual no Brasil. *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 13-27; 28-43.

SUPLEMENTO LITERÁRIO DO ESTADO DE MINAS GERAIS. ed. especial. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2011.

O ITINERÁRIO PERCORRIDO POR MANUEL BANDEIRA

Vítor Hugo da Silva (PUC MINAS)[1]

RESUMO: O presente trabalho propõe analisar o estudo da memória em Manuel Bandeira, a fim de mostrar a possibilidade de recuperação e de recriação de sua poética. Percebe-se, assim, que os temas da memória estão intimamente ligados no resgate ao passado, assim como *Itinerário de Pasárgada*, autobiografia literária em que Bandeira demonstra o seu aprendizado e o seu fazer poético e que a poesia é um processo de releitura permanente que vai do *eu* ao outro, para retornar, repleta de significado. A obra foi impulsionada de um chamado dos companheiros escritores a fim de que o poeta fizesse a sua biografia, entretanto o tísico escreve uma autobiografia que vai da infância ao arcabouço poético, uma experiência adquirida ao longo da vida.

Palavras-chaves: *Itinerário de Pasárgada*. Bandeira. Memória. Autobiografia

Introdução

Itinerário de Pasárgada teve início em escritas reminiscentes de Bandeira quando três de seus amigos, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e João Condé, pediram-lhe insistentemente para que o escrevesse, e, assim, com a ajuda substancial de João Condé, o Itinerário se iniciou com sua publicação em capítulos. Depois de construída sua autobiografia, Bandeira, então, dedica a obra aos três grandes poetas.

Trata-se de um livro de memórias – especialmente de memórias poéticas, levando-se em consideração mais a historicidade da poesia de Bandeira do que da sua vida propriamente dita. Não se trata aqui, basicamente, de um livro de biografia, mas sim de uma biografia literária. Para Paulo Mendes Campos:

> Seguimos com Manuel Bandeira neste livro todo o caminho de sua experiência literária, até a sua tomada de contato com os maiores espíritos das letras internacionais. O livro nos mostra um homem que

[1] Dr. em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas e Mestre em Literatura Brasileira -Tradição e Ruptura (CES- Juiz de Fora – MG) - vilinteratura@gmail.com

> sente primeiramente as suas emoções, e vive-as, mesmo as que lhe chegaram através da literatura, e só depois as transformou em palavras (BANDEIRA, 1984).

Manuel Bandeira traça seus momentos de infância no Recife e juventude na cidade de Petrópolis (Rio de Janeiro) e no Rio de Janeiro propriamente dito, como também sua vivência marcante com a família e amigos da família: pais, irmãos, tios, avós, Rosa, Totônio Rodrigues, Tomásia e outros que ficaram na sua vida para sempre, assim como os amigos da juventude e da maturidade encontrados nas agremiações literárias do Rio de Janeiro.

Apresenta, assim, o contato íntimo com a poesia que tanto lhe incentivara o pai. Bandeira percorre os caminhos da Pasárgada tão sonhada, tão almejada, levando em frente "uma vida que poderia ter sido e que não foi" (BANDEIRA, 1984), contudo levou adiante através da evasão e do escapismo.

Em Pasárgada viveu tudo aquilo a que tinha direito, pois lá encontrou o seu paraíso preferido, inesquecível, diante do não realizado que "a vida madrasta não lhe ofereceu" (BANDEIRA, 1984): andou de bicicleta, tomou banho de mar, fez ginástica e teve a cama que preferiu, sendo assim um homem feliz.

Analisa-se, dessa maneira, a obra de Manuel Bandeira, procurando identificar a influência dos fatos reais na sua produção poética. Nesta pesquisa fez-se necessária a análise, através de certo conhecimento científico, da crítica biográfica que relata a vida do autor, a infância e fatos importantes, como também relatos dos seus familiares, enfim, sobre o seu cotidiano.

A fim de fundamentar o presente estudo, procura-se relembrar de um Bandeira, menino do Recife, e que por lá viveu a sua primeira infância; a mudança para o Rio de Janeiro, quando tinha seis anos; o retorno para Recife e, mais uma vez o Rio de Janeiro. A infância do poeta é marcada por inesquecíveis momentos como os vividos com Totônio Rodrigues, Rosa, sua ama de leite, seus avós, a negra Tomásia dentre outros.

O itinerário percorrido por Manuel Bandeira

> Ontem, hoje, amanhã: a vida inteira,
> teu nome é para nós, Manuel, Bandeira.

Carlos Drummond de Andrade

Segundo Maroso (2000), a autobiografia admite que sejam as mesmas identidades do autor, do narrador e do personagem a que se refere. Tal identidade se instaura de duas formas: na primeira, de maneira explícita, o título não deixa dúvida sobre o fato de que a primeira pessoa recai sobre o autor; já na segunda, de forma implícita, é quando o narrador, no ponto introdutório, marca compromisso com o leitor, ao conduzi-lo a tomar consciência de que o *eu* reporta-se ao nome colocado na capa, ainda que não se reproduza no texto.

Assim, Lejeune (2008, p. 259) define autobiografia na perspectiva daquele que a lê como um contrato social, cuja identidade é selada pelo nome próprio, sendo verdade também para aquele que a escreve. Esse conceito será utilizado neste trabalho para distinguir a autobiografia de outros gêneros.

As reminiscências, fenômeno de natureza subjetiva, constituem-se nas interações entre os sujeitos, com formas de produção dos meios materiais da vida, fazendo com que o sujeito submeta seu olhar ao passado, à psicodinâmica social que lhe indica o objeto, o ângulo, a maneira, a finalidade e os motivos para lembrá-las. Elaboradas nas trocas entre subjetividades, essas determinações presidem à elaboração de lembranças e a sua contraparte, o esquecimento.

O que se percebe se arquiva e se resgata do vivido – assim como o que se projeta para o futuro são os próprios modos de realizar essas operações mentais – está definido pela natureza social do homem, por suas formas de vida material e simbólica, produzidas nas práticas grupais e institucionais.

Itinerário de Pasárgada – um estudo reflexivo

Ao evocar a sua infância e juventude em *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira procura expor suas memórias de forma autobiográfica e biográfica, encaminhando-se para o relato de seu conhecimento sobre as formas técnicas da poesia, o desenvolvimento de sua aprendizagem como literato e as diversas formas de se “fazer poesia”.

Em seus estudos, deixa evidente a importância da experiência pessoal, da vida e da arte em sua vivência poética. Essa “memória” reproduz um autor que tenta inserir a sua obra

no panorama da literatura brasileira, contemplando o campo da poesia e a vivência nos seus conteúdos, fonte de inesgotável emoção.

Dessa forma, entende-se que *Itinerário de Pasárgada* é um exercício de metalinguagem, em que o *eu lírico* explica o seu fazer poético, discorrendo sobre a sua técnica de expressão, o aproveitamento que faz das técnicas tradicionais e a influência que sua obra exerceu sobre o Modernismo. Suas memórias poéticas se tornarão de fundamental importância para o estudo de sua obra, das fontes literárias e humanas da sua poesia, trazendo-nos depoimento sobre sua gênese e evolução.

Assim, o neologismo aos poucos vai sendo construído num jogo de palavras "Teadoro, Teodora", para além do jogo verbal, procurando, numa "intenção musical", expressar os seus versos:

> Beijo pouco, falo menos ainda.
> Mas invento palavras
> Que traduzem a ternura mais funda
> E mais cotidiana.
> Inventei, por exemplo, o verbo teadorar.
> Intransitivo:
> Teadoro, Teodora (BANDEIRA, 2007, p. 223).

Pode-se perceber, em *Itinerário*, que a intertextualidade deixa de ser um recurso literário para constituir-se na própria essência da obra; inteligência poética e não apenas relato de uma vida de poeta. *Itinerário de Pasárgada*, com efeito, é um repositório de um sem-número de artistas – arquitetos, músicos, pintores e escritores que entraram na formação poética e literária de Manuel Bandeira:

> As influências literárias que fui recebendo são incontáveis. Foram sucessivas, não simultâneas. Me lembro de uma fase Musset, de uma fase Verhaeren... Villon... Eugênio de Castro... Lenau... Heine... Charles Guérin...Sully Prudhomme (BANDEIRA, 1984, p. 35).

Dessa maneira perpassam a obra textos inteiros, ou fragmentos, em inglês, italiano, alemão, espanhol e, sobretudo, em francês.

Embora poeta modernista, cultor do *ritmo dissoluto* e da *libertinagem poética*, Manuel Bandeira, como se vê, achava fundamental a disciplina clássica na formação poética, como recomendava a seus alunos que lhe traziam poemas modernistas para apreciar. Mandava-lhes, também, que primeiro compusessem poemas clássicos, segundo as mais exigentes disciplinas de rimas e de ritmo. Só depois de se mostrarem capazes de disciplina teriam direito à liberdade.

O *Itinerário*, apesar de organizado em 21 partes bem distintas, é construído de forma meio desorganizada, em que as lembranças vão aflorando de acordo com a performance da memória. Assuntos diversos se misturam, em grande parte, no mesmo parágrafo, porque uma lembrança leva a outra. Nesse sentido, estão igualmente as frases nominais, obra de poeta que escreve em prosa, que são frequentes em Itinerário.

O *eu lírico*, movido pelas recordações que vêm sendo trazidas e pelo receio de escrever coisa que possa ser insignificante, se atém rigorosamente aos elementos pessoais ou literários que talvez, nele, possam explicar a natureza do fenômeno poético.

Assim, ao se tentar estabelecer uma correspondência entre a obra literária e a pessoa física que a produziu, é importante analisar a obra em uma dimensão social afastada de sua produção. Seria por demais sugerir que determinada obra foi escrita obedecendo a determinadas conveniências sociais vivenciadas pelo autor, incluindo certos espaços de projeção de sua figura.

Sabe-se que o autor se distingue do *eu lírico*, por produzir de acordo com certas conveniências que supõe dominar. Em alguns momentos, em certos lugares e espaços, o autor impera. Em outros, ele não consegue definir o que o conduz. Esse pensamento, essa forma de encarar o "escrever literário", parece ser o caso de Manuel Bandeira, em seu *Itinerário de Pasárgada*, no qual ele confere o amadurecimento de sua poesia à opinião de outros escritores como, por exemplo, a Rachel de Queiroz: "Uma tarde voltei para casa impressionado de ter ouvido, na livraria José Olímpio, Rachel de Queiroz dizer: 'você não sabe o que a sua poesia representa para nós'" (BANDEIRA, 1984, p. 131).

Esse posicionamento de Bandeira em relação à sua produção literária, certamente, levou-o a afirmar: "Não faço poesia quando quero e sim quando ela, a poesia, quer"

(BANDEIRA, 1984, p. 118). E, também, daí, tenha surgido a sua necessidade de procurar apoio em textos já existentes na literatura, inclusive de poetas estrangeiros e, obviamente, os poemas que ele escrevia em francês.

Na parte inicial de seu *Itinerário*, Manuel Bandeira imprime um tom autobiográfico, ao relembrar episódios de sua infância, evocando passagens que marcaram sua existência não só como figura física, mas como poeta. São lembranças que afloram num poeta já adulto, fazendo-o retornar ao Recife, Petrópolis, São Paulo, Suíça, à Rua do Curvelo, às histórias infantis, à influência de seu pai.

Natural de Recife, viveu a maior parte da sua infância em Petrópolis, pois saiu do Recife aos três anos de idade, lugar de onde emergem as suas mais antigas reminiscências. O poeta demonstra ser um mau memorialista, mencionando de forma breve, como breve é o livro e seus capítulos, a sua realidade cotidiana e seu primeiro interesse pela poesia, o culto aos seus, também primeiros heróis, especialmente o pai, com quem aprendeu a enxergar a poesia em tudo: "na companhia paterna ia-me eu embebendo dessa ideia que a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas" (BANDEIRA, 1984, p. 19).

Esse período, fonte de poesia que se tornaria inesgotável, será evocado na forma de poesia – "Evocação do Recife", "Profundamente" – como um tempo de felicidade e vida intensa ao lado dos seus familiares.

Do Recife à casa de Laranjeiras transcorrem-se quatro anos e, daí, uma nova realidade. A vida difícil, o contato com "o realismo da gente do povo", os professores do Colégio Pedro II, onde é aluno de José Veríssimo e de João Ribeiro, dois nomes importantes para a literatura brasileira do fim do século XIX e começo do século XX. Nesse mesmo tempo, é colega e amigo de dois estudiosos de nossa língua: Antenor Nascentes e Sousa da Silveira, descobre os autores clássicos, especialmente Camões, e os poetas parnasianos e simbolistas, produz os primeiros versos e publica o primeiro soneto. Paralelamente, descobre, também, ser portador de inexorável doença: a tuberculose.

Embora não fosse sua "ambição ser poeta e sim arquiteto", Manuel Bandeira ia desenvolvendo o gosto pela literatura e chegou, inclusive, a "experimentar o desejo de publicidade":

> Pouco tempo depois partia eu para São Paulo, onde ia matricular-me no curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica. Pensava que a idade dos versos estava definitivamente encerrada. Ia começar para mim outra vida. Começou de fato, mas durou pouco. No fim do ano letivo adoeci e tive que abandonar os estudos, sem saber que seria para sempre. Sem saber que os versos, que eu fizera em menino por divertimento, principiaria então a fazê-los por necessidade, por fatalidade (BANDEIRA, 1984, p. 28).

O poeta se declara, no *Itinerário*, arrependido de haver cedido às pressões de Fernando Sabino e Paulo Sérgio Mendes Campos, arrependimento este causado, principalmente, pela necessidade de evocar um período – de 1904 a 1917 - que, segundo o poeta, respira "mediocridade" e o faz reconhecer as suas limitações.

Já em São Paulo e, consciente tanto de suas limitações no tocante ao conceito clássico de poesia, que deveria ser elaborada de forma racional, "composta com toda lucidez", como também de que jamais chegaria às formas grandiosas da literatura tradicional, o poeta reconhece sua condição de "poeta menor":

> Tomei consciência de que era um poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas: o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias (BANDEIRA, 1984, p. 30).

Dessa forma, o poeta convenceu-se de que "a poesia está nas palavras" e, mediante tal comprovação, entendeu que elas deveriam ser trabalhadas nas suas potencialidades polissêmicas e fônicas. Ao estudar as técnicas de outros autores como Castro Alves, Raimundo Corrêa e Olavo Bilac, o poeta reitera: "a poesia é feita de pequeninos nadas e que,

por exemplo, uma dental em vez de uma labial pode estragar um verso" (BANDEIRA, 1984, p. 33).

Ele destaca, em seguida, as grandes influências literárias que recebeu e que marcaram a sua trajetória poética, principalmente dos autores franceses, e passa a discorrer sobre os recursos métricos, especialmente a sinalefa, que une duas sílabas numa só, e, o hiato, que separa vogais em duas sílabas. Especificamente sobre o hiato, faz críticas à rigidez da metrificação parnasiana – que condenava o hiato, e aludindo aos versos de Camões que contrariava as formas parnasianas:

> Suponho que era pensando nesses hiatos que Afonso Lopes de Almeida me observou um dia: "Você já reparou como são fortes os versos fracos de Camões"? Camões me conciliou com os hiatos. A tal ponto que resolvi celebrar o acontecimento como num poema que intitulei "Hiato" e incluí depois em Carnaval (BANDEIRA, 1984, p. 38).

Durante a fase de sua produção poética, as grandes influências recebidas por Bandeira vieram do simbolismo francês, principalmente verlainianas, assim como as de Banvile e Laforgue, do belga Maeterlinck, do português Eugênio de Castro, de um certo romantismo alemão – Heine e Lenau – e também do lirismo quinhentista português, que inclui não apenas Camões e Sá de Miranda, mas também o verso do cancioneiro popular, pelos quais Manuel Bandeira desenvolveu o gosto dos octossílabos e das redondilhas que utilizou em *A Cinza das horas* e *Carnaval*.

Os primeiros poemas de Bandeira podem ser entendidos como elementos do processo literário da reação simbolista contra a rigidez métrica e o preciosismo vocabular do parnasianismo e essa reação é perceptível em poemas tidos como parnasianos. Pode-se perceber, ainda, em alguns esquemas métricos adotados inicialmente por Manuel Bandeira, a influência da polimetria de Verhaeren, Guérin. (BANDEIRA, 1984, p. 41). Cabe aqui ressaltar que as consideradas contribuições de Manuel Bandeira à poesia brasileira vêm desde o seu livro *Carnaval*. Assim, o poeta refluía-se cada vez mais à simplicidade e ao coloquial,

retirando da poesia oficial sua retórica que ecoava, sua marca elitista e sua dicção anacrônica, com grandes momentos de fascinante criação. (LOPEZ, 1987, p. 6).

Bandeira continua a discorrer sobre os recursos métricos, em especial a acentuação dos octossílabos, enfocando as rimas e outros elementos musicais da poesia, confessando que uma das coisas que aprendeu, durante a sua formação "foi não desdenhar das chamadas rimas pobres" (BANDEIRA, 1984, p. 40).

Na mesma seção, o poeta destaca, um concurso de poesia promovido pela Academia Brasileira de Letras, do qual participou com outros cinco concorrentes. Ao final, gerou-se uma grande polêmica, pois em alguns poemas surgiam determinadas novidades com pretensão de versos livres. Segundo a Comissão Julgadora: "nenhuma das poesias apresentadas preenchia as condições exigidas, por vícios de forma ou defeitos de ideia*"* (BANDEIRA, 1984, p. 41).

O poema "Carinho triste" foi a primeira tentativa de Bandeira de utilizar o verso livre, longe ainda do ideal, segundo declaração do próprio poeta, "o verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil. O hábito do ritmo metrificado, da construção redonda foi-se-me corrigindo lentamente" (BANDEIRA, 1984, p. 44).

O *eu lírico* busca uma expressão ideal, reconhece que, além das influências literárias, contou com duas outras de natureza extraliterária, que foram o desenho e a música, ambas decisivas para a sua formação poética. Em relação à pintura, Bandeira, assim, se manifestou:

> Sempre fui mais sensível ao desenho do que à pintura, lembro-me ainda de certos momentos de minha meninice em que me quedava maravilhado diante de certos desenhos dos grandes mestres do renascimento, especialmente de Leonardo (BANDEIRA, 1984, p. 49).

Quanto à importância da música para o seu "fazer poético", o autor disse: "Maior ainda foi em mim a influência da música. Não há nada no mundo de que eu goste mais do que de música. Sinto que na música é que conseguiria exprimir-me completamente" (BANDEIRA, 1984, p. 49).

Resultaram dessas "veleidades musicais" alguns poemas de *Carnaval* e de *A Cinza das horas*, como também o jogo vocálico de "Capibaribe" e "Capiberibe", presente em "Evocação

do Recife". Reflete uma certa intenção musical, como dizia o próprio Bandeira: "Capiberibe a primeira vez com 'e', e a segunda com 'a' me dava uma impressão de um acidente, como se a palavra fosse uma frase melódica dita da segunda vez com bemol na terceira nota" (BANDEIRA, 1984, p. 50-51).

Além da influência recebida, o autor escreve letras para as músicas de Villa-Lobos, Francisco Mignone, Jaime Ovalle, Lorenzo Fernandez – entre outros – todos de primeira categoria no cenário da moderna música brasileira. O próprio Manuel Bandeira, no *Itinerário de Pasárgada*, aborda com bastante lucidez a relação entre a música e a palavra, afirmando que:

> O bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectivo ou puramente musical e não serve senão a palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores (BANDEIRA, 1984, p. 49).

Bandeira insiste em afirmar que a palavra nunca "cantou por si", acrescentando ainda que "só com a música pode ele cantar verdadeiramente" (BANDEIRA, 1984, p. 80).

Admitia, entretanto, que na estrutura do poema podiam atuar o "ritmo, literalmente, e figuradamente aqueles efeitos que correspondem desse modo a orquestração na música". Essa orquestração, muitas vezes obtida a partir do paralelismo dos versos, somente acontece mediante o recurso da palavra, ou seja, de uma sequência inteligível de alguns signos expressivos, e não que valessem a pena por si sós.

Trata-se de um ritmo semântico que confere às palavras sons e sentidos, como o que aconteceu no poema "Berimbau", em que Bandeira utilizou uma sucessão de elementos fônicos, articulando-se independentemente e aparecendo como uma onomatopeia. Graças à formação literária do poeta, ao seu senso mítico, à sua sensibilidade musical e às raízes líricas de sua emoção, passou ao largo do engodo onomatopaico, sendo, "Berimbau" uma exceção à regra.

Em Bandeira, a música vem da palavra, do uso adequado da palavra, de linguagem poética presente na maioria quase absoluta dos seus poemas, onde tudo é poesia. O seu

crescimento como mestre da poesia segue o seu curso na Suíça, no sanatório de Clavadel, época em que conheceu dois poetas que marcaram sua vida e sua poesia: Paul Éluard – grande poeta da França e do mundo, e Charles Picker, poeta húngaro, este vencido pela doença. Foi durante a sua estadia em Clavadel que o poeta pensou, pela primeira vez, em publicar um livro de versos, segundo ele, "sob a mesma forma de Eugênio de Castro, ao qual enviou alguns poemas para serem analisados. Jamais obteve resposta ao seu pedido" (BANDEIRA, 1984, p. 56).

A emoção social surge, pela primeira vez, na poesia de Manuel Bandeira, em "*Chanson des petits esclaves*" e "Trucidaram o rio", tema que seria retornado em outros poemas como "O martelo", "Testamento", "No vosso e em meu coração" e "Lira do Brigadeiro". Entretanto, o poeta reconhece a sua pequenez diante de um valor mais alto que surgia em Minas Gerais – Carlos Drummond de Andrade, autor de *Sentimento do mundo* e *Rosa do povo*:

> Não se deve julgar por essas poucas e breves notas a minha carga emocional dessa espécie: intenso é o meu desejo de participação, mas sei, de ciência certa, que sou um poeta menor. Em tais altas paragens só respira à vontade entre nós, atualmente, o poeta que escreveu o *Sentimento do mundo* e *a Rosa do povo* (BANDEIRA, 1984, p. 102).

Ao completar cinquenta anos, em meio à "Homenagem a Manuel Bandeira", o poeta lamentou ainda não ter público que lhe proporcionasse editor para os versos de *Estrela da manhã.* Esta "saiu do lume em papel doado por meu amigo Luís Camilo de Oliveira Neto, e a sua impressão foi custeada por subscritores. Declarou-se uma tiragem de 57 exemplares, mas na verdade é que o papel só deu para 50" (BANDEIRA, 1984, p. 103).

O poeta confessa que não faz poesia quando quer e, sim, quando ela quer, explicando a agonia para a elaboração de "Última canção do beco". Quanto às traduções, afirma que gosta de fazê-las, mas apenas do que já se encontrava dentro de si, porém ainda não formulado.

Referindo-se à geração de 1945, que surgiu, conforme revela Bandeira "roncando bravura", o poeta afirma, ainda, a aversão que essa geração neoparnasiana tinha pelos

modernistas de 22: “há nela uma meia dúzia de talentos que não me toleram nem como poeta nem como homem” (BANDEIRA, 1984, p 130).

Distante, agora, da agitação da semana Paulista, o poeta maduro e sereno, segue o seu caminho. Olha para trás, para o tempo em que caiu doente, certo de que iria morrer. Nessa expectativa, “esperando a morte para qualquer momento, vivendo sempre como que provisoriamente” (BANDEIRA, 1984, p. 130), o poeta passou a vida inteira e acabou dando a volta por cima.

Enfim, “a vida inteira que poderia ter sido e que não foi”, “acabou ficando cada vez mais cheia de tudo”, como ele diz em “Canção do vento e da minha vida” (BANDEIRA, 1984, p. 132). Sem dúvida, em cultuar a cidade mágica de Pasárgada, o poeta se sentiu útil e realizado, encontrando a paz de que fala no final de seu “Itinerário”: Agora a morte pode vir – “essa morte que espero desde os dezoito anos: tenho a impressão que ela encontrará, como em “Consoada” está dito, “a casa limpa, a mesa posta, com cada coisa em seu lugar” (BANDEIRA, 1984, p. 132).

Considerações finais

Em *Itinerário de Pasárgada* é evidente a preocupação do poeta com a métrica. Bandeira soube valorizar, como ele mesmo afirmava, “pequenos nadas” da microestrutura do poema e passar do velho ao novo através do verso, através de muitas experiências.

Nesse livro, Bandeira preocupa-se não apenas em produzir uma obra baseada em sua vida, mas em registrar o seu aprendizado, os ensinamentos que adquiriu, certo de poder contribuir para o aprofundamento da consciência poética daqueles que se entregassem ao fazer poético.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Bandeira, a vida inteira.* Brasília: INL; Rio de Janeiro: Alumbramento, 1986.

BANDEIRA, Manuel. *Berimbau e outros poemas.* 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira / Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rosseau à Internet. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. (Org.) *Manuel Bandeira*: verso e reverso. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

MAROSO, Luís. *Autobiografia em Manuel Bandeira*: o outro itinerário de Pasárgada. 2007. 100f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2007.

A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO ADOLESCENTE AUTOR DE ATO INFRACIONAL PELOS JORNAIS *ONLINE* MINEIROS

Viviane Ruiz Potma Gonçalves (UninCor - FCTE/PMTC)[1]

RESUMO: Sob a hipótese de que todo sujeito se define ao dirigir-se ao outro, problemática da alteridade discutida por Bakthin (2006), o presente projeto de pesquisa visa a investigar a imagem do adolescente autor de ato infracional construída por dois jornais online de maior popularidade no estado de Minas Gerais. O corpus será constituído por notícias e reportagens veiculadas nos sites dos periódicos O tempo e Estado de Minas, ao longo de 2015, ano em que a câmara dos deputados aprova a PEC 171/1993, acerca da redução da maioridade penal. À luz dos pressupostos teóricos do que se convencionou chamar de Teorias da Enunciação, cujos principais autores estudados serão Bakhtin e Volóshinov (2006, 2017), Benveniste (2006), Charaudeau (2018, 2014), Kerbrat-Orecchioni (1997), nossos objetivos serão descrever como, por meio de construções linguístico-discursivas, as instâncias midiáticas mineiras em tela constroem a imagem desse jovem. Para tanto, analisaremos as escolhas lexicais empregadas para nomear tal adolescente e identificaremos quais são as imagens formadas pelos jornais na representação desse sujeito, procurando explicitar de que maneira a formação discursiva transmite ideologias e forma opiniões. A pesquisa é de natureza qualitativo-quantitativa, fundamentada por uma revisão bibliográfica e por meio da análise documental.

Palavras-chaves: Adolescente autor de ato infracional. Enunciação. Jornais mineiros;

A presente pesquisa visa a investigar a imagem do adolescente autor de ato infracional construída por jornais do estado de Minas Gerais, em suas versões *online*. O *corpus* analisado para este artigo é constituído por duas notícias que relatam um confronto entre a polícia e um homem acompanhado de um adolescente, fato ocorrido no dia 23/05/2015 e noticiado nos *sites* dos jornais Estado de Minas e O Tempo, publicações, respectivamente da empresa Diários Associados e Sempre Editora. A seleção do ano de 2015 foi devido às discussões em relação à PEC 171/1993, popularmente conhecida como PEC da redução da maioridade penal, aprovada pela câmara dos deputados nesse mesmo ano. A razão da escolha desses jornais se

[1] Bolsistas FCTE/PMTC.

deve ao grande número de tiragem e de acessos virtuais dos mesmos, assim buscando retratar uma mídia que atinge um grande número de leitores.

Sob a hipótese norteadora de que todo ser se define ao dirigir-se ao outro, conhecida como problemática da alteridade de Bakthin (2006, p. 113), o problema a ser analisado nesta pesquisa é "Como os jornais online mineiros constroem a imagem do adolescente autor de ato infracional?". Nesse viés, vale ressaltar que as instâncias midiáticas, ao dirigirem-se aos leitores, buscam construir uma imagem de credibilidade e imparcialidade, instaurando um duplo contrato de comunicação que visa, ao mesmo tempo, informar e captar o leitor (CHARAUDEAU, 2014, p. 92), conforme será discutido a seguir.

O objetivo geral deste trabalho é analisar como os jornais *online* mineiros, por meio de formações discursivas e recursos paratextuais, criam a imagem do adolescente autor de ato infracional. Os objetivos específicos são:

a) analisar as escolhas lexicais empregadas para nomear o adolescente autor de ato infracional;

b) identificar quais são as imagens do adolescente autor de ato infracional formadas pelos jornais *online* analisados;

c) discutir qual a ideologia transmitida pelos jornais mineiros analisados.

Para a realização desta pesquisa, foi escolhida a abordagem qualitativa, fundamentada por uma revisão bibliográfica e análise documental. A análise comparativa das notícias sobre o mesmo fato veiculadas pelos dois periódicos supracitados será balizada pelos os pressupostos do que se convencionou chamar Teorias da Enunciação, cujos principais autores consultados serão Bakhtin e Volóshinov (2006, 2017), Benveniste (2006), Charaudeau (2018, 2014), Kerbrat-Orecchioni (1997), entre outros estudiosos que empregam os preceitos da Análise do Discurso, especialmente no que tange à Semiolinguística, no Brasil.

Charaudeau (2014, p. 24) acredita que o ato de linguagem possui dimensões implícita e explicita, ou seja, o falado explicitamente não corresponde a tudo o que é comunicado, o que o leva a definir a significação como o sentido que pode ser encontrado apenas em determinado contexto. "A finalidade do ato de linguagem (tanto para o sujeito enunciador quanto para o sujeito interpretante) não deve ser buscada apenas em sua configuração verbal, mas, no jogo que um dado sujeito vai estabelecer entre esta e seu sentido implícito" (CHARAUDEAU, p. 24, 2014).

Para o autor, a linguagem, ou o fenômeno linguageiro, possui um movimento exocêntrico e um endocêntrico: a linguagem tenta, ao mesmo tempo, abranger vários significados em um único signo e manter uma estrutura lexical fixa (CHARAUDEAU, p. 27, 2014). Um exemplo que podemos citar é o signo "palavra", que é um substantivo (estrutura lexical) e pode significar "algo escrito", "algo verdadeiro", "algo dito" etc., dependendo da forma que é utilizado em um contexto enunciativo.

Charaudeau (2014, p. 30) explica que "[…] nós, numa posição de sujeito interpretante, filtramos, no conjunto dos saberes possíveis sobre o intelectual, um subconjunto de saberes em função do que supomos ser o saber do enunciador". O autor explica que há uma interpretação tanto do sujeito enunciador quanto do sujeito interpretante, com relação ao que deve ser dito e ao que deve ser entendido (CHARAUDEAU, p. 44, 2014).

Para Charaudeau (2014, p. 52), há dois circuitos do ato de linguagem. O sujeito comunicante constrói, para si, uma imagem de enunciador para comunicar algo para um destinatário, este também construído pelo sujeito comunicante que idealiza uma imagem de destinatário, que, porém, pode não coincidir com o destinatário real. Por sua vez, o sujeito receptor constrói, por meio do discurso a ele direcionado, uma imagem do enunciador, conforme representado no esquema a seguir:

FIGURA 1: Situação de comunicação

Fonte: (CHARAUDEAU, 2014, p. 52.)

O autor também estabelece que, ao se comunicar, estabelecemos um contrato de comunicação com o outro – considerando para quem falamos, com qual objetivo, em que ambiente etc. (CHARAUDEAU, 2018, p. 68). A mídia estabelece o contrato com o propósito de, simultaneamente, informar o leitor e de captar sua atenção para oferecer a informação como objeto de consumo, assim assegurando a venda de seu produto e sobrevivendo à concorrência (CHARAUDEAU, 2018, p. 21). No entanto, a informação não é algo que exista em si, ela é pura enunciação, construída de maneira totalmente intencional (CHARAUDEAU, 2018, p. 36-39). Charaudeau (2018, p. 56) afirma, ainda, que os meios discursivos buscam convencer através da reconstituição, explicação e elucidação, sob o pretexto de fornecerem, ao leitor, uma informação. Os enunciados da mídia, no entanto, não são produzidos por um único indivíduo, mas por uma instância de produção que constrói um enunciador com a imagem de uma mídia e que se destina a uma instância de recepção, ou seja, a um público-alvo (CHARAUDEAU, 2018, p. 73). Para Sant'Anna (2010, p. 1320):

> O contrato de comunicação pode ser definido como o ritual sociolinguageiro do qual depende o implícito codificado (o implícito que resulta dos estatutos do EUc e do TUi e da relação imaginada que os inter-define), ou seja, o contrato é constituído pelo conjunto das restrições que codificam as práticas sociolinguageiras, lembrando que tais restrições resultam das condições de produção e interpretação (Circunstâncias de Discurso) do ato de linguagem.

Charaudeau (2018, p.86-87) explica que a finalidade do contrato midiático estabelecido é a de ter a maior credibilidade possível e, simultaneamente, atingir a um grande público, numa enunciação que utiliza tanto o "fazer saber" quanto o "fazer sentir", mas que mascara a existência de seu próprio mecanismo. Considerando que a mídia não é neutra, como supostamente procura apresentar-se (Charaudeau, 2014, p. 86-87), é necessário reconhecê-la como um instrumento de transmissão de ideologias e formadora de opiniões da população brasileira, e as consequências sociais, políticas e econômicas que essas visões de mundo transmitidas, cotidianamente, trazem para a nossa sociedade.

> Assim, o contrato de informação midiática é, em seu fundamento, marcado pela contradição: finalidade de fazer saber, que deve buscar um grau zero de espetacularização da informação, para satisfazer o princípio de seriedade ao produzir efeitos de credibilidade; finalidade de fazer sentir, que deve fazer escolhas estratégicas apropriadas à encenação da informação para satisfazer o princípio da emoção ao produzir efeitos de dramatização (CHARAUDEAU, 2018, p. 92).

Charaudeau (2018, p. 80), explica que, ao se dirigir ao público, a mídia pode atingir ao leitor como alvo intelectivo ou alvo afetivo:

> O alvo intelectivo é considerado capaz de avaliar seu interesse com relação àquilo que lhe é proposto, à credibilidade que confere ao organismo que informa, a sua própria aptidão para compreender a notícia, isto é, ter acesso a ela. Um alvo intelectivo é um alvo ao qual se atribui a capacidade de pensar. (CHARAUDEAU, 2018, p. 80)
>
> Um alvo afetivo é, diferentemente do precedente, aquele que se acredita não avaliar nada de maneira racional, mas sim de modo inconsciente através de reações de ordem emocional. Assim sendo, a instância midiática constrói hipóteses sobre o que é o mais apropriado para tocar a afetividade do sujeito alvo. (CHARAUDEAU, 2018, p. 81)

Analisando as estratégias linguageiras empregadas para nomear o adolescente infrator, na primeira notícia a ser analisada, publicada no site do jornal O tempo em 23/06/2015 às 19h19 min, é possível contar oito (08) formas distintas de nomeações, das quais, quatro (04) podemos entender como julgamentos valorativos, como as que encontram-se logo na manchete, quais seja: “criminosos” e “bandidos”.

EM CONTAGEM

Viatura da PF é cercada por criminosos e pede reforço da PM

Militares conseguiram prender duas pessoas, apreender uma arma e recuperar um celular de um policial federal que tinha ficado com os bandidos

Salvar no Facebook | Recomendar 0 | Compartilhar | Tweet | G+

Polícia Militar precisou de ser acionada para dar apoio aos policiais federais atacados

PUBLICADO EM 23/06/15 - 19h19

JOSÉ VÍTOR CAMILO

Após bandidos cercarem policiais federais, atirarem contra a viatura e roubarem um celular de um dos agentes na Vila Itaú, em Contagem, na região metropolitana de Belo Horizonte, a Polícia Militar (PM) conseguiu prender dois suspeitos do crime, apreender uma arma e recuperar o telefone do agente, na tarde desta terça-feira (23).

VEJA TAMBÉM

Segundo a corporação, uma viatura da Polícia Federal (PF) chegou ao local, que fica atrás do Itaú Power Shopping, na parte da manhã desta segunda-feira. O objetivo era entregar uma intimação. Porém, assim que foram percebidos, os policiais foram cercados e recebidos a tiros por homens fortemente armados.

Os policiais conseguiram fugir e solicitaram reforço da PM, que imediatamente deslocou diversas viaturas para a região. Entretanto, quando chegaram, os suspeitos já haviam conseguido fugir. "Já na parte da tarde, resolvemos fazer uma operação para dar uma resposta à altura da agressão feita por estes infratores. Com a incursão do Tático Móvel no local, conseguimos fazer a prisão de dois suspeitos, apreender uma arma e recuperar o celular o policial federal", explicou o tenente André Lopes, do 39° ° Batalhão.

Um adolescente identificado pelas iniciais E.C.D, de 15 anos, e o maior R.F, de 23, foram detidos em flagrante. Ainda de acordo com o tenente, ambos já são conhecidos da polícia por atuar no tráfico de drogas na região da Vila Itaú.

A ocorrência está sendo registrada no batalhão, em Contagem, e será repassada ainda nesta segunda para a sede da PF em Belo Horizonte, no bairro Gutierrez, na região Oeste da Capital.

Em nota, enviada à reportagem de **O TEMPO**, a Polícia Federal confirmou que houve o tiroteio durante a entrega de uma intimação na Vila da Itaú.

Os policiais federais contataram a Superintendência Regional da PF em Minas e tiveram o pronto apoio de cerca de 30 policiais federais. Ainda segundo a nota, a Polícia Federal contou, na sequência, com o auxílio da Polícia Militar de Minas Gerais e da Polícia Rodoviária Federal em buscas pela região.

"No início da noite, policiais militares que atuam na região apresentaram dois suspeitos de participação no crime de tentativa de homicídio, sendo um deles menor de idade, o que fez com que a ocorrência fosse encaminhada para a Delegacia Especializada de Proteção à Criança e Adolescentes (DOPCAD)", diz o comunicado.

As investigações prosseguirão tanto na PF quanto na Polícia Civil, em cooperação.

Atualizada às 10h43, de 24 de junho de 2015.

Fonte: Jornal *O Tempo*, 23 de junho de 2015.

As menções ao adolescente infrator encontradas no corpo do texto são: “suspeitos”; “homens fortemente armados”; “infratores” (forma como o policial se refere ao jovem); “um adolescente identificado como E.C.D., de 15 anos, conhecido da polícia por atuar no tráfico” e “menor de idade”.

Podemos observar que essas nomeações, inicialmente, são introduzidas, no texto, pelo termo “criminosos” e, a seguir, ora são retomadas por expressões que confirmam esse julgamento, ora a menção é, aparentemente, neutra, como quando retomadas por “suspeitos”, “um adolescente identificado como E. C. D., de 15 anos”, “menor de idade”. No entanto, a valoração negativa do jovem prevalece, o que nos leva a concluir que a instância midiática ressalta a visão de que esse homem e esse adolescente seriam criminosos, mesmo antes de serem, judicialmente, investigados e julgados.

O mesmo caso foi noticiado no *site* do jornal Estado de Minas, no dia 23 de junho de 2015, às 22h03min. Há uma notória diferença na maneira como o fato noticioso é apresentado, conforme observamos a seguir:

Dupla é detida em Contagem por atirar em policiais federais

Dois agentes da PF foram até a Vila Itaú para entregar intimações. PMs foram acionados e conseguiram identificar um homem e um adolescente, suspeitos de ter efetuados os disparos

Landercy Hemerson

postado em 23/06/2015 22:03

Um homem de 23 anos e um adolescente de 15 foram detidos na noite desta terça-feira, suspeitos de participar do ataque a dois agentes da Polícia Federal, no começo da tarde, na Vila Itaú, em Contagem, na Região Metropolitana de Belo Horizonte. De acordo com o tenente André Lopes, do Comando Tático do 39º Batalhão de Polícia Militar, com o adulto foi encontrado uma pistola 9 milímetros, um celular de um dos agentes e intimações que seriam entregues pelos federais na vila.

Os agentes foram recebido a tiros quando chegavam na vila para entregar as intimações, mas não ficaram feridos. PMs foram chamados, estiveram no local e deram proteção aos colegas policiais. Os criminosos fugiram com a chegada dos militares. Porém, a equipe do Cabo Marques, do Tático Móvel do 39º BPM, com informações sobre um dos autores, seguiu para o Bairro Industrial, também em Contagem, onde prenderam o homem, conhecido pelo apelido Monstrinho. O tenente André disse que o acusado já foi preso pelo menos por três vezes, duas por envolvimento com o tráfico e uma por porte de arma.

"É um indivíduo considerado perigoso pelos moradores da vila, até mesmo pela disposição dele de trocar tiros com policiais. Porém, ao ser abordado por nossa equipe, ele não reagiu e ainda levou nosso pessoal ao adolescente, que afirmou ter sido o autor dos tiros contra os agentes da PF". Os dois suspeitos foram levados para a sede da PF, onde se reconhecidos, podem responder por tentativa de homicídio.

SAIBA MAIS

17:22 - 22/04/2015
Suspeito de tentativa de roubo morre em troca de tiros com policial civil em BH

09:11 - 26/05/2015
Assaltantes morrem em troca de tiros após explosão de caixa eletrônico em Moeda

09:17 - 29/04/2015
Policiais trocam tiros com suspeitos de assalto na BR-381, em Oliveira

MAIS LIDAS

1 13:11 - 27/09/2018 - Compartilhe
Medo de prescrição de ações de Mariana chega a Juizados Especiais

2 21:09 - 27/09/2018 - Compartilhe
Mulher é encontrada morta em Minas e ex-companheiro se torna suspeito

3 09:44 - 27/09/2018 - Compartilhe
Cadela evita assalto em sorveteria em São Sebastião do Paraíso

4 13:31 - 26/09/2018 - Compartilhe
Estudante mata padrasto de colega dentro de escola no interior de Minas

5 18:14 - 27/09/2018 - Compartilhe
Policiais militares ficam feridos após explosão em Betim

Fonte: Jornal *Estado de Minas*, 23 de junho de 2015.

Nesse caso, encontramos três nomeações que remetem ao jovem: “dupla”; “um adolescente de 15 anos” e “os criminosos”. Nessa notícia, parece haver uma preocupação maior em informar o que aconteceu do que em espetacularizar o fato.

Na manchete, lê-se: “Dupla é detida em contagem por atirar em policiais federais”. Nesse enunciado, o uso do termo “dupla” deixa claro o número de infratores, de forma bastante diferente do outro jornal, que emprega o termo “criminosos”, que, além de já condenar as pessoas envolvidas, não as quantifica, espetacularizando, pois, o fato ocorrido.

No subtítulo, temos: “Dois agentes da PF foram até a vila Itaú, para entregar intimações. PMs foram acionados e conseguiram identificar um homem e um adolescente, suspeitos de ter efetuado os disparos”. Novamente, há um texto mais informativo dos fatos. Na notícia anterior, parece haver um foco maior na dificuldade dos policiais em sua ação contra os infratores e no seu sucesso ser possível somente com a ajuda da polícia militar. Na

manchete da notícia do jornal O tempo, lê-se: “Viatura da PF é cercada por criminosos e pede reforço da PM” e no subtítulo, temos: “Militares conseguiram prender duas pessoas, apreender uma arma e recuperar um celular de um policial federal que tinha ficado com os bandidos”. A forma como a manchete e subtítulo do texto estão escritos não confirma a quantidade total de infratores envolvidos, apenas que dois foram presos, assim possibilitando a interpretação de que poderia haver mais do que dois, fato que pode causar espanto ao leitor.

Uma outra diferença observada nas notícias é a de que, no jornal O Estado de Minas, não foi publicada nenhuma foto. Na notícia do jornal O tempo, há uma foto da viatura da polícia militar estacionada. De acordo com Barthes (2000, p. 325-326), a foto de imprensa comunica uma mensagem com as outras estruturas textuais, que são a legenda, a manchete e o subtítulo da notícia. A foto traz uma conotação, ou seja, uma imposição de sentido sob uma máscara de denotação, já que ela é uma foto de uma cena da realidade (BARTHES, 2000, p. 329-330). A fotografia usada sugere a atuação da polícia federal em uma área de periferia da cidade, retratando o conflito noticiado. Ao fundo da foto, vemos uma viatura da polícia militar, apenas parcialmente, sugerindo que, apenas a ação conjunta entre essas duas polícias resolveu o problema, numa clara tentativa de atribuir gravidade ao fato.

FIGURA 2: Foto publicada no jornal O Tempo

Fonte: *Jornal O Tempo*, 23 de junho de 2015.

Podemos encontrar, nesses textos, informações que nos ajudam a refletir sobre quais alvos ambas as empresas acreditam atingir ao publicarem tais notícias. Concluímos, pelo

método de análise comparativa, que a primeira notícia, publicação do jornal O tempo, procura atingir o leitor como um alvo afetivo, que fará um julgamento baseado em suas emoções, conforme explica Charaudeau (2018, p. 80). Diferentemente, a notícia do jornal Estado de Minas parece ter uma postura mais próxima da imparcialidade, ainda que não totalmente imparcial, dirigindo-se a um leitor tido alvo intelectivo.

Por meio da análise realizada, podemos concluir que as duas instâncias midiáticas, mesmo noticiando o mesmo acontecimento, constroem seus textos de forma muito diferenciada.

O jornal O tempo busca atrair a atenção do público através de um certo exagero e espetacularização dos fatos narrados, o que pode ser observado na forma como o jornal omite a quantidade de infratores envolvidos e usa nominações que constroem a imagem desses infratores como criminosos perigosos e fortemente armados.

No caso do jornal Estado de Minas, há uma tentativa de narrar os fatos conforme ocorrem, mas o que se obtêm é também um relato sobre o confronto que constrói a imagem dos infratores como criminosos, incluindo o adolescente. A diferença é que o fato noticiado parece mais brando, se comparado ao noticiado pelo outro jornal, não só pelos processos de nomeação relacionados ao adolescente envolvido no conflito, mas também pela ausência de fotografias e pelo uso de apenas uma nominação de julgamento valorativo.

Diante do exposto, concluímos que somente ao compreendermos melhor como as instâncias midiáticas mascaram sua pseudo-neutralidade e constroem seus enunciados, poderemos fazer reflexões mais críticas em torno da mídia e do seu impacto social.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Câmara dos Deputados. *Projeto de Emenda à Constituição PEC 171/1993*. Altera a redação do art. 228 da Constituição Federal (imputabilidade penal do maior de dezesseis anos). Disponível em: <https://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=14493>. Acesso em 05/11/2018.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 323-338.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. 2. ed. Campinas: Pontes Editores, 2006.

CAMILO, José Vítor. Viatura da PF é cercada por criminosos e pede reforço da PM. *O TEMPO*. Belo Horizonte, 23 de junho de 2015. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/viatura-da-pf-%C3%A9-cercada-por-criminosos-e-pede-refor%C3%A7o-da-pm-1.1058949>. Acesso em: 15/10/2018.

CHARAUDEAU, Patrick. *O discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2007.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso*: modos de organização. São Paulo: Contexto, 2014.

HEMERSON, Landercy. Dupla é detida em Contagem por atirar em policiais federais. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 23 de junho de 2015. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2015/06/23/interna_gerais,661212/dupla-e-detida-em-contagem-por-atirar-em-policiais-federais.shtml>. Acesso em 15/10/2018.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *La enunciación*: *de la subjetividad en el lenguaje*. Tradução para o espanhol de Gladys Ânfora e Emma Gregores. Buenos Aires: Edicial, 1997.

SANT'ANNA, Simone. O modo descritivo em reportagens: operações discursivas e patemização. In: *II Fórum Internacional de Análise do Discurso*: Discurso, Texto e Enunciação. Rio de Janeiro, 2010. Anais...Rio de Janeiro: UFRJ, setembro de 2010. p. 1319-1324.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34. 2017.