



**NICOLE
KOLLROSS
(ORG.)**



**... OF COUNTY
DISCUSSED AT INTER-
ESTING MEETING WED.**

**TAKE HISTORICAL SO-
REVIVING ITEMS
ETS OF**

Judge Hooper to the historical so-
ciety of Iroquois county.
D. P. Cleghorn presented the so-
ciety with two pictures of ancient
Kankakee. One picture is a view at
Schuyler avenue and Station street,
taken in 1857, and shows a part of
the court house in use at that time.
Another is a photograph of the Illi-
nois central depot as it looked in
the Child.



LINGUAGENS E PROCESSOS COMUNICATIVOS



...PAPER
...EMBER 21, 1916

SMALL BOX BREAK

HER ECTION

**... OF COUNTY
DISCUSSED AT INTER-
ESTING MEETING WED.**

...AKE HISTORICAL SO-
...OVING ITEMS
... OF

...to the historical na-
... of ...
... announced the in-
... with new pictures of ...
... One ... in a view of
... and ...
... in 1912, and ... a part of
... to ...
... of the ...
... as it ...



Capa > Jéssica Reis
Diagramação > Jéssica Reis
Coordenação Editorial > Celso Moreira Mattos
Revisão > Ms. Josemara Stefaniczen
Produção Eletrônica > Syntagma Editores

Avaliação > Textos avaliados às cegas e aos pares

Conselho Científico Editorial:

Dr. Antonio Lemes Guerra Junior (UNOPAR)
Dr. Aryovaldo de Castro Azevedo Junior (UFPR)
Dra. Beatriz Helena Dal Molin (UNIOESTE)
Dr. José Ângelo Ferreira (UTFPR-Londrina)
Dr. José de Arimatheia Custódio (UEL)
Dra. Pollyana Mustaro (Mackenzie)
Dra. Vanina Belén Canavire (UNJU-Argentina)
Dra. Elza Kioko Nakayama Murata (UFG)
Dr. Ricardo Desidério da Silva (UNESPAR-Apucarana)
Dra. Ana Claudia Bortolozzi (UNESP-Bauru)
Dra. Denise Machado Cardoso (UFPA)
Dr. Marcio Macedo (UFPA)

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

L755 Linguagens e processos comunicativos. / Organizado por Nicole Kollross. –
Londrina : Syntagma Editores, 2018.
356 p.

ISBN: 978-85-62592-45-4

1. Linguagens. 2. Comunicação. 3. Processos. 4. Mídia. I. Título. II. Kollross, Nicole.

CDD: 070
CDU - 301



SYNTAGMA

Copyright © 2018, Syntagma Editores Ltda., Londrina (PR), 28 de dezembro de 2018.
www.syntagmaeditores.com.br



PAPER

SEPTEMBER 21, 1916

BREAKS O

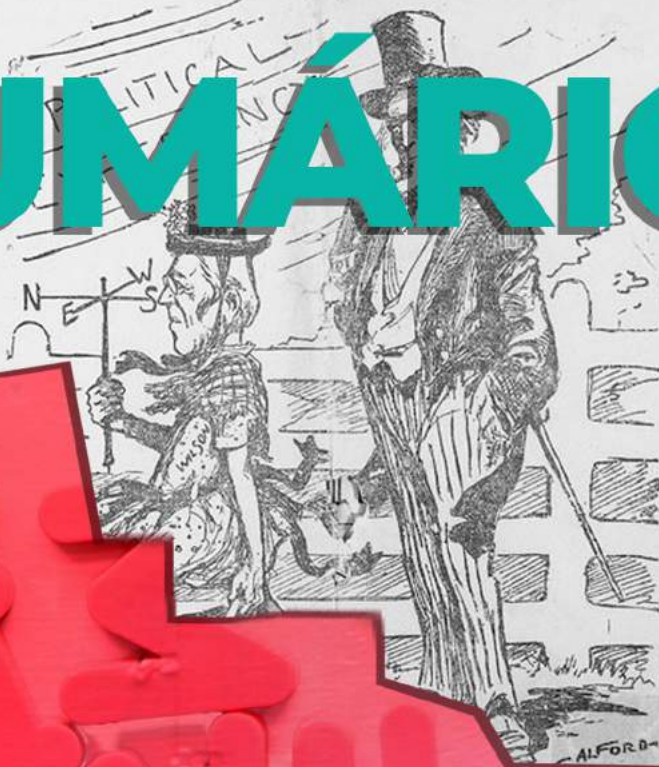
HER TION

COUNTY
D AT INTER-
MEETINGS

SUMÁRIO

STATE
CIAL C
SCHOOL
AT LE

Judge H...
society of...
D. P. Ciesborn presented the so-
ciety with two pictures of ancient
Kankakee. One picture is a view at
Schuyler avenue and Station street,
taken in 1857, and shows a part of
the court house in use at that time.
The other is a photograph of the Illi-
nois central depot as it looked in
... Child.



SEVEN CASES
WEST KANKAKEE
EPIDEMIC THE
END.

DR. CRAWFORD
TO LOCAL O

Orders Three Schools
Says Citizens Have
son to Fear An Ep
In Kankakee

Seven cases of
discovered in West K
day and the city has
epidemic of the dise

LETTERS

PREFÁCIO 8

AUTORES 346

1 **DIGA-ME TEU NOME E TE DIREI QUEM ÉS:
ANÁLISE ENUNCIATIVA DOS NOMES
PRÓPRIOS NA MINISSÉRIE *JUSTIÇA***

Ana Maria de Souza Valle Teixeira
Julianne Rosy do Valle Satil

13

2 **REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS SOBRE
FIGURAS PÚBLICAS AO TEREM SUAS VIDAS
EXPOSTAS EM NOTÍCIAS E COMENTÁRIOS
CIRCULADOS NO *FACEBOOK***

Conceição Maria Alves de Araújo Guisardi
Anísio Batista Pereira
Layane Campos Soares

43

3 **DEUSES NA ERA DO CGI: FILMES,
SUPER-HERÓIS E A IMAGÉTICA DA
GRANDIOSIDADE**

Vilson André Moreira Gonçalves

72

4 **ROMAN GRAPHIQUE E O PROCESSO DE
LEGITIMAÇÃO DOS QUADRINHOS
FRANCO-BELGAS**

Danielle Fullan

90

5

**OS ESTUDOS PRAGMÁTICOS E OS
MAL-ENTENDIDOS DA/NA LINGUAGEM
EM CONTEXTO HUMORÍSTICO**

Luana Vitoriano-Gonçalves

112

6

**UMA TEORIA PARA A LEITURA DO EU,
EM GRACILIANO RAMOS**

Aline Ferreira Bastos

137

7

**FORMAÇÃO DISCURSIVA NO AMBIENTE
ORGANIZACIONAL: A APROPRIAÇÃO DA
LINGUAGEM DOS QUADRINHOS NA
COMUNICAÇÃO INSTITUCIONAL**

Marlene Ferreira Royer

165

8

**A TELENOVELA COMO COMPONENTE
CULTURAL BRASILEIRO NA
CONTEMPORANEIDADE**

Rondinele Aparecido Ribeiro

183

9

**“REPLICAÇÃO DISCURSIVA”:
MOVIMENTOS DO DISCURSO NO ESPAÇO VIRTUAL**

Denikid Araújo Albino

201

10

**A CONQUISTA NORMANDA DA
INGLATERRA PELA TAPEÇARIA DE BAYEUX**

José de Arimathéia Codeiro Custódio

227

11 SEMIÓTICA E SUA APLICAÇÃO AO TEXTO LITERÁRIO: UMA PROPOSTA INTERDISCIPLINAR DE USAR A TEORIA E PRÁTICA PARA FORMAÇÃO LEITORA – UMA NOVA PERSPECTIVA PARA EDUCAÇÃO BRASILEIRA: FORMAÇÃO PARA CIDADANIA

Ricardo David

248

12 UM MEME À LUZ DA ANÁLISE DE DISCURSO: IMAGENS CONSERVADORAS E A EDUCAÇÃO DOS FILHOS NO FACEBOOK

Evelyn Mayer

Nicole Kollross

Hertz Wendel de Camargo

263

13 MEMÓRIAS DO CEMITÉRIO: AS REFORMAS E A IDEIA DE ORDEM E PROGRESSO NA CIDADE DE MARINGÁ/PR NA DÉCADA DE 1960

Tatiane Gonçalves Damasceno

Maristela Carneiro

286

14 CHÁ DE REVELAÇÃO: A FESTA DA DESCOBERTA DO SEXO E A SEXUALIDADE

Solange A. de Souza Monteiro

Paulo Rennes Marçal Ribeiro

316





PAPER

SEPTEMBER 21, 1916

BREAKS O

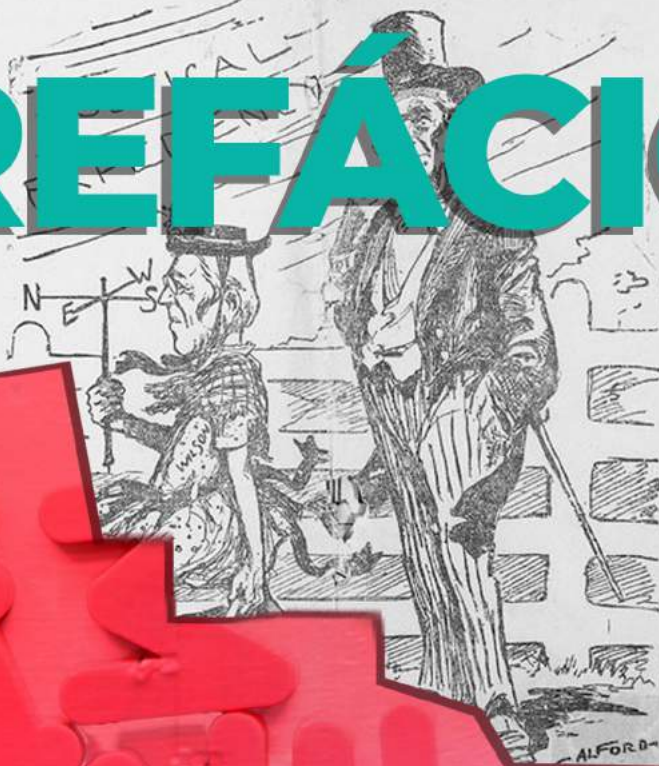
HER TION

COUNTY
D AT INTER-
MEET

STATE
SIAL C
SCHOOL
AT LE

PREFÁCIO

Judge... to the histo
society... quois county.
D. P. Cleghorn presented the
society with two pictures of ancient
Kankakee. One picture is a view at
Schuyler avenue and Station street,
taken in 1857, and shows a part of
the court house in use at that time.
The other is a photograph of the Illi-
nois central depot as it looked in
1857.
... Child.



SEVEN CASES
WEST KANKAKEE
EPIDEMIC THE
END.

DR. CRAWFORD
TO LOCAL O

Orders Three Schools
Says Citizens Have
son to Fear An Ep
In Kankakee

Seven cases of
discovered in West K
day and the city has
epidemic of the dise

ALFORD

STREET

PREFÁCIO



LINGUAGENS E PROCESSOS COMUNICATIVOS

A língua já não é agora livre, porque o tempo permitirá às forças sociais que atuam sobre ela desenvolver seus efeitos, e chega-se assim ao princípio de continuidade, que anula a liberdade. A continuidade, porém, implica necessariamente a alteração, o deslocamento mais ou menos considerável das relações (SAUSSURE, 2012, p. 119).

A presente coletânea busca desenvolver o diálogo entre pesquisas cujo eixo temático esteja na intersecção entre os estudos das linguagens, e os seus processos comunicativos relacionados. Reconhecemos como importante, para tanto, elucidar a escolha dos termos usados – “linguagens e processos comunicativos” – e, também, a motivação que baseou a sua conjugação no plural, e não no singular.

Já de início, reconhecemos que não há apenas uma linguagem, mas pelo menos duas: verbal e não-verbal. A primeira diz respeito, como implícito na própria denominação, em quaisquer textos que dependem do “verbo”; por exemplo, da língua portuguesa (brasileira) usada no texto que você está lendo. Interessantemente, a própria língua já foi igualmente dicotomizada, em



langue e *parole*, pelo linguista Ferdinand de Saussure, em seu livro póstumo *Curso de Linguística Geral*, publicado na Europa na primeira metade do século XX.

Langue seria, para ele, o sistema cujas partes têm seu sentido estabelecido em relação, por meio da diferença; no exemplo citado, teríamos o dicionário da língua portuguesa, cujas palavras são diferentes umas das outras, e cada uma tem significado próprio apenas a partir de sua relação com as demais. A *parole*, por sua vez, é o uso da *langue* pela comunidade falante; ou seja, brasileiros e brasileiras que, ao falarem o português (brasileiro), encarnam em seu usufruto comum, ideias até então abstratas.

Temos na *parole*, então, a base para os processos comunicacionais, necessariamente conjunturais e relacionados com outros afins, como os socioculturais, históricos, políticos e econômicos. De qualquer modo, é por meio da comunicação (mediada e, também, midiaticizada por veículos) que reconhecemos que as linguagens verbais e não-verbais constroem representações, que compõem (dentre outras) o repertório pessoal dos indivíduos, dentro do qual eles entendem a si mesmos, aos outros e ao seu entorno.

As linguagens, e os processos comunicacionais relacionados, instauram mundos possíveis e, também, os indivíduos e os jeitos de os viver; aí está, então, a responsabilidade tanto daqueles que usufruem dos textos e de suas potencialidades, na produção de conteúdos culturais, jornalísticos e publicitários, quanto daqueles – como os pesquisadores e as pesquisadoras selecionados –, que se propõem a os entender e explicitar, em suas relações de poder e disputas por espaço.

Dentro de seus objetivos gerais e *corpus*, cada uma das pesquisas tende a desenvolver o entendimento de que tais produtos e representações são sempre produzidas a partir de determinados pontos de vista e juízos de valor. Noutras palavras, há o reconhecimento tácito de que as linguagens, verbais e não-verbais, por meio dos processos comunicacionais, está sempre “encarnada” em indivíduos, os quais são classificados e hierarquizados entre si.



Tais processos de “encarnação” (da *langue* em *parole*) podem ser facilmente reconhecidos no nível discursivo, amplamente debatido na presente coletânea; até porque, para Fiorin (1988), “o conjunto de elementos semânticos habitualmente usado nos discursos de uma dada época constitui a maneira de ver o mundo numa dada formação social.” Reconhecemos como objetivo geral, então, debater a produção e a circulação de discursos, a partir dos quais buscamos explicitar “maneiras de ver o mundo” e, a partir delas, formações sociais.

O debate é feito a partir de várias abordagens e linhas de pesquisa que, na presente coletânea, trazem à tona o enriquecimento da troca entre pesquisadores; o qual é pressuposto no próprio desenvolvimento da ciência, como um todo. Dentre alguns dos programas de pós-graduação cujos textos foram selecionados, temos a colaboração das Universidades Federais do Paraná (UFPR), de Minas Gerais (UFMG), Goiás (UFG), Uberlândia (UFU), dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM); e, também, das Universidades Estaduais de Ponta Grossa (UEPG), de Londrina (UEL), de Maringá (UEM) e do Centro-Oeste (Unicentro).

REFERÊNCIAS

FIORIN, José Luiz. **O regime de 1964: discurso e ideologia**. Atual Editora, 1988.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2012.





1

DIGA-ME TEU NOME E TE DIREI QUEM ÉS: ANÁLISE ENUNCIATIVA DOS NOMES PRÓPRIOS NA MINISSÉRIE *JUSTIÇA*

Ana Maria de Souza Valle Teixeira¹
Julianne Rosy do Valle Satil²

Neste estudo, voltamo-nos para a minissérie *Justiça* (2016), produzida pelo canal Globo de televisão, em que investigamos os nomes próprios de pessoa, por meio da Semântica do Acontecimento (GUIMARÃES, 2005; ELIAS DE OLIVEIRA, 2006; JOANILHO, 2005, 2014), teoria enunciativa que se articula à Análise de Discurso Francesa (ORLANDI, 2003; ORLANDI, 2005; PÊCHEUX, 2014). Esses pressupostos teóricos compõem o quadro de perspectivas intelectuais que investigam a linguagem em uma proposta materialista.

Minisséries são narrativas audiovisuais televisivas seriadas, que acontecem em período de tempo mais curto quando comparadas às telenovelas, durando, em média, de quatro a doze se-

1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UEL. E-mail: amsvalle@gmail.com

2 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UEL. E-mail: juliannerosydovallesatil@gmail.com



manas. Ainda contrapondo às telenovelas, observamos que tais narrativas são construídas por enredo predeterminado. Como produto comercial, as minisséries procuram alcançar um público maior ou, ademais, diverso daquele que assiste às telenovelas, que, dentre outras razões, não desejam assistir durante meses a uma narrativa televisiva e/ou demonstram maior interesse pelos temas propostos nas minisséries.

A televisão brasileira tem produzido minisséries de bastante prestígio junto ao público. Como exemplos de sucesso podemos citar *Lampião e Maria-bonita* (1982); *Marquesa de Santos* (1984); *Grande Sertão: Veredas* (1985) da obra de Guimarães Rosa; *O Primo Basílio* (1988), organizada sob a obra homônima de Eça de Queiroz; *A Muralha* (2000); *Presença de Anita* (2001); *A Casa das Sete Mulheres* (2003); *O Canto da Sereia* (2013), produzida sob a obra de Nelson Motta; *Dois Irmãos* (2016), da obra de Milton Hatoum; e *Ligações Perigosas* (2016) inspirada em *As Ligações Perigosas*, de Choderlos de Laclos, literatura francesa.

A minissérie *Justiça* (2016), escolhida para este estudo, compõe-se por quatro histórias independentes que se entrelaçam no enredo. As histórias são ambientadas na cidade de Recife, capital do estado de Pernambuco, e desenvolvem-se por meio de situações que exploram situações de violência – especialmente contra a mulher – de delito e/ou de feminicídio. Tais incidentes ocorrem em dois momentos na narrativa, que são separados por sete anos. No primeiro momento, temos um cenário dramático em que se observam situações de crime, violência, injustiça e preconceito. E, depois, de sete anos, o desfecho dessas histórias.

Como acontece em outras narrativas ficcionais, na referida minissérie, o nome próprio de pessoa participa da composição da personagem e busca a verossimilhança. Nesse sentido, tais nomes não são aleatórios, pois são perpassados pela ideologia. Sob esse foco, neste estudo, selecionamos para análise alguns nomes próprios das personagens da minissérie, observando como esses enunciados (nomes) influenciam a composição das personagens e repercutem sentidos pelo processo de designação (GUIMARÃES, 2002).



REFLETINDO SOBRE O NOME

Desde os filósofos gregos, temos discutido o nome. Para eles, essa questão se dá por meio da oposição de dois conceitos: *thesi*, princípio pelo qual a criação de um nome acontece de modo arbitrário; e *physei*, concepção que esclarece a criação de palavras mediante motivações naturais (Lages, 2002, p. 122).

Em *Crátilo*, Platão (2001) discute com Hermógenes, Crátilo e Sócrates sobre a natureza dos nomes próprios. Durante o embate, Sócrates opõe-se a Hermógenes, cujas pressuposições mostram-se mais convencionalistas, enquanto as suas baseiam-se nas prescrições naturalistas de Crátilo, em que a nomeação é motivada, e, esse processo, compreende a conotação dos nomes. Desse modo, os seres e as coisas no mundo são encarregados por imprimirem, naturalmente, a sua nomeação.

As ideias de que os nomes são inspirados pelos seres do mundo por meio de uma relação motivada dá lugar às noções de arbitrariedade e convencionalidade na linguística moderna, apresentadas por Saussure (2006), no Curso de Linguística Geral, em que observa que o signo é arbitrário, ou seja, não há relação entre o signo e aquilo que representa, o significante e o significado.

Benveniste (2005) defende a concepção de que existe uma ligação entre significante e significado, assim, o signo linguístico se estabelece por meio da relação entre o objeto real, o ser no mundo e sua atribuição linguística na nomeação.

Ainda sob este aspecto – a arbitrariedade do signo linguístico – outros estudiosos também trataram da questão, dentre eles, Barthes (1972) que ao discutir os nomes próprios de personagens, na obra de Proust, evidencia sua aflição ao observar uma tendência ao pensamento de Crátilo, que, como vimos, tende a pensar que os nomes são motivados. Para Barthes, pensar os nomes por meio de uma tendência motivacionista não impede que, em diferentes momentos, os sentidos, que os motivaram inicialmente, desapareçam por completo, dando lugar à mobilização de outros sentidos.



Diversas teorias ocuparam-se dos estudos dos nomes. A Filosofia da Linguagem, por exemplo, propôs estudos que se voltaram para o processo de nomeação, não especificamente do nome próprio de pessoa. Tais estudos desenvolveram-se em línguas artificiais, criadas especialmente para o desenvolvimento de tais pesquisas. Pesquisadores como Frege e Russell participaram desses estudos. Para Michel Pêcheux:

Não se pode negar que a lógica como teoria das línguas artificiais, tenha de fato desenvolvido tomando como matéria prima a linguagem “natural”, mas é preciso acrescentar, de imediato, que esse trabalho sempre teve exclusivamente por fim liberar as matemáticas dos efeitos da linguagem “natural” (de modo que a lógica tem se tornado progressivamente uma parte do domínio das matemáticas) mas nunca pretendeu liberar a própria linguagem “natural” de suas ilusões em geral (PÊCHEUX, 1997, p. 97).

Nesse sentido, o autor entende que mesmo com a utilização de termos próprios das ciências linguísticas, os estudos da Filosofia da Linguagem não incluíram as relações que se processam na linguística. E, ainda, temos o fato de que embora os interesses teóricos tenham partido de uma linguagem, esta era idealizada, e, por isso, não levava em consideração a relação entre as coisas e os seres do mundo.

Mill, dando continuidade aos estudos de Frege e Russell, no século XX, com base em um projeto logicista baseado em sistemas formais da linguagem, analisa a relação entre a língua e as coisas, matematicamente (HOBBS, 1882, p. 30). Ele entende a nomeação como um processo de denotação. Desse modo, ao nomearmos as coisas, elencamos um nome para um amontado de objetos que possuam evidências equivalentes.

Posteriormente, vieram as investigações ligadas ao neodescritivismo, em que se destacam nomes como Wittgenstein, Strawson e Searle. O primeiro estuda a linguagem por meio de esquematizações, semelhantes a um jogo. Para Wittgenstein, é



importante constatar que a palavra “significação” é usada incorretamente quando se designa com ela a coisa a que “corresponde” à palavra. Isto é, confunde-se significação de um nome com o portador do nome. Por exemplo, se o Sr. N. N. morre, diz que morre o portador do nome e não que morre a significação do nome. Seria absurdo falar assim, pois se o nome deixasse de ter significação, não haveria nenhum sentido em dizer: “O Sr, N, N. morreu” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 31).

Desse modo, o autor entende que o sentido de um nome só pode configurar-se em seu uso, sendo que mesmo que o correspondente de um nome não se encontre, o nome continua a fazer sentido.

Strawson (1980) procura novas abordagens para a análise do nome próprio, explorando propostas analíticas divididas em categorias. Ao fazer isso, o pesquisador aproxima seu projeto logicista de verdades mínimas que se relacionam ao funcionamento da língua, considerando o contexto e a inconstância das línguas naturais.

Já para Searle (2002), o nome próprio é como um “cabide”, servindo-nos de seus próprios termos, nos quais penduramos suas descrições.

Pesquisadores como Kripke (2012), voltaram sua atenção para a teoria causal no estudo do nome próprio e o referente no mundo.

Para tais estudiosos, os nomes próprios de pessoa são designadores rígidos dos quais o uso se dá por meio de cadeias usuais.

A LINGUÍSTICA E O NOME PRÓPRIO

Assim como aconteceu nas teorias descritivistas e causais, diversas teorias linguísticas ocuparam-se do nome próprio de pessoa. A princípio, tivemos os estudos gramaticais de Marie-Noëlle Gary-Prieur (1994), que objetivavam analisar o nome próprio de acordo com categorias de análise específicas, observando aspectos formais, tais como: fonéticos, fonológicos, sintáticos e semânticos. A autora criou uma gramática do nome próprio, observando que até então a natureza linguística do nome havia sido negligenciada.



Uma das grandes contribuições da pesquisadora é a inclusão da noção de enunciação para o empreendimento de análises.

Outros linguistas e semanticistas concentraram seus esforços na compreensão semântica e do funcionamento linguístico do nome próprio, tais como: Émile Benveniste, Michel Bréal, Michel Pêcheux e, no Brasil, Eduardo Guimarães.

Benveniste tem seu ponto de vista voltado para a enunciação, e um dos aspectos de seus estudos é o nome próprio como uma marca convencional de identificação, que designa o indivíduo de maneira singular. Na enunciação, o nome próprio tem a mesma função que os pronomes pessoais. Nesse sentido, ao refletir o nome próprio como identificação, Benveniste interessa-se na definição referencial do nome. O autor aponta ainda três funções básicas para o nome, sendo elas, convencionalidade, tratar o nome próprio como algo estabelecido na linguagem e sustentado pelos aspectos social e linguístico; a função identificadora, voltada para o fato de sempre se abordar o mesmo indivíduo por seu nome, e pela possibilidade de identificação que remete ao um mesmo referente; e a singularidade, que trata da individualidade do sujeito nomeado. O autor explica que, nesta função, mesmo havendo muitas pessoas com um mesmo nome, para cada um deles existe a singularização de seu nome.

Pêcheux observa que a representação do nome próprio sob o ponto de vista da determinação e da existência, ao que ele chama de pré-construído. No entanto, ao perceber que nenhuma determinação pode ser aplicada ao nome, o analista sugere que devem existir termos que não sejam nomes próprios, mas que “a partir dos quais, precisamente, os nomes próprios, ou antes, as construções parafrásicas que lhe correspondem, possam ser construídos por determinação” (PÊCHEUX, 1997, p. 100). O estudioso, ainda, escreve:

O sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc. [...], não existe “em si mesmo” (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que



estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas. [...] Poderíamos resumir essa tese dizendo: as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam (PÊCHEUX, [1975] 1988, p. 160).

Dito de outra maneira, o sujeito mobiliza formas lexicais para salientar uma tomada de posição enunciativa, sendo assim, as palavras adquirem seu sentido em referência a essas posições, ou seja, em referência às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem (PÊCHEUX, [1975] 1988, p. 160).

Michel Bréal explora as questões basilares a respeito da nomeação e dos componentes de valor semântico relacionados. Ao analisar tais questões, o autor escreve que “se tomo de um ser real, um objeto existente na natureza, será impossível à linguagem fazer entrar na palavra todas as noções que esse ser ou esse objeto desperta no espírito” (BRÉAL, 1992, p. 123). Ele complementa que a linguagem seleciona entre criar um nome que será em breve um signo (BRÉAL, 1992).

Outra teoria dentro dos estudos da linguagem que nos importa é a Análise de Discurso (AD, daqui em diante): “a Análise de Discurso, como seu próprio nome indica, não trata da língua, não trata da gramática, embora todas as coisas lhe interessem. Ela trata do discurso” (ORLANDI, 2005, p. 15).

Por meio da AD, entendemos que o discurso construído pela mídia é atravessado pela ideologia, e integra o conjunto de organizações apresentadas por Althusser (1970) como um dos Aparelhos Ideológicos do Estado.

Nesse sentido, Pêcheux (apud Orlandi, 2003, p. 49) explica que o mundo não é diretamente apreensível quando se refere à significação, constitui-se por meio da ideologia, que nos possibilita assimilar não só os efeitos de sentido do acontecimento discursivo, mas também os efeitos de textualização coletiva característicos dos tempos atuais. Para Orlandi (1999), o dizer é sempre argumentação, e seu lugar na AD implica que a observemos na relação com os sujeitos, o político, a história e a ideologia.



A AD interessa-se pela língua em funcionamento para a produção de sentidos. Desta forma, observamos que as relações entre o produto histórico e a língua acompanham a evolução da humanidade. Por esse ângulo, em qualquer momento histórico, podemos observar a ação linguística e sua relação com tais acontecimentos. Sendo assim, podemos perceber que a história tem sido definida, perpassada, interpretada pela linguagem, afinal sua difusão, produção e elaboração, bem como os olhares sob a história são basicamente reconstruídas pela linguagem. Nessa perspectiva:

Bem antes de servir para comunicar, a linguagem serve para viver. Se nós colocamos que à falta de linguagem não haveria nem possibilidade de sociedade, nem possibilidade de humanidade, é precisamente porque o próprio da linguagem é, antes de tudo, significar (BENVENISTE, 2006, p. 222).

Refletindo, por exemplo, sobre concepções da palavra *justiça*, entendemos por meio da AD (Orlandi, 2005) que a língua fazendo sentido, como trabalho simbólico, partindo do trabalho social, constitutivo do homem e da sua história. Pensando assim, a AD “concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social” (ORLANDI, 2003, p.15).

Dentre outras teorias, a AD mantém um diálogo com a Semântica do Acontecimento, área de estudos da significação que investiga como a enunciação “deve se dar num espaço em que seja possível considerar a constituição histórica do sentido” (GUIMARÃES, 2005, p. 8), a qual expomos a seguir.

Indo ao encontro das afirmações propostas pela AD, na perspectiva da Semântica do Acontecimento, temos o enunciado que é tomado como lugar de observação, unidade de análise, do sentido em que o acontecimento de linguagem se realiza porque, ao funcionar, a linguagem produz sentidos (Guimarães, 2005).

Pêcheux (2014) complementa as colocações anteriores, ao afirmar que a linguagem é pensada em sua prática, conferindo valor ao trabalho com o simbólico, com a divisão política dos sentidos, visto que o sentido é movente e instável. De acordo com



o filósofo, a opacidade da língua produz deslizos de sentidos, ou seja, um mesmo enunciado pode significar diferentemente em acontecimentos diferentes:

[...] as mesmas palavras, expressões e proposições mudam de sentido ao passar de uma formação discursiva a uma outra, é necessário também admitir que palavras, expressões e proposições *literalmente diferentes* podem no interior de uma forma discursiva dada, “ter o mesmo sentido”, o que – se estamos bem compreendido – representa, na verdade, a condição para que cada elemento (palavra, expressão, proposição) seja dotado de sentido (PÊCHEUX, 2014, p. 148).

Desse modo, o sentido depende das formações discursivas às quais o sujeito do discurso se filia. Isso nos mostra, mais uma vez, que o sentido não é literal, único ou predeterminado.

A SEMÂNTICA DO ACONTECIMENTO

No Brasil, a preocupação da semântica em fundamentar os modos que operam os nomes próprios obteve destaque nas pesquisas de Eduardo Guimarães. Suas contribuições para o processo de nomeação estão na perspectiva da relação que o fenômeno estabelece com a memória da língua, com base no agenciamento enunciativo.

No entendimento da Semântica do Acontecimento, o enunciado é tomado como lugar de observação, unidade de análise, do sentido. E o acontecimento da linguagem se dá porque a linguagem produz sentido.

Rasia (2006, p. 1) escreve que a semântica do acontecimento “não está a tratar nem de nomeação e nem de referência, o que equivaleria a denotação, mas sim de designação como significação de um nome, própria de uma relação linguística tecida pelo real, porque tomada pela história.” Assim, são delineados conceitos como *enunciação, espaço de enunciação, cena enunciativa, referência, nomeação, designação, sentido e memória*.



Ana Maria Machado (2003) – em sua tese sobre os nomes, baseada na obra de Guimarães Rosa, sob a orientação de Roland Barthes – escreve que “um nome não é apenas um nome.” A autora explica que “o Nome, em Guimarães Rosa, não atribui ao personagem uma característica marcante que o acompanha em todas as situações vividas, mas ao contrário, vai recebendo em cada novo momento um novo significado e, freqüentemente, um novo significante, num processo de permanente mutação do signo” (MACHADO, 2003, p. 50) Ao encontro dos estudos literários de Machado (2003) sobre a obra roseana, Guimarães (2005, p. 23), na Semântica do Acontecimento, ao tratar do estudo do nome próprio de pessoa esclarece:

Pensar o nome próprio de pessoa nos coloca diante da relação nome/coisa, na qual se considera que se está diante dos casos em que se tem um nome único para um objeto único. Por outro lado se coloca a questão de que há uma relação particular: o nome único é nome de uma pessoa única. Ou seja, estamos na situação em que o nome está em relação com aqueles que falam, que são sujeito no dizer. Isto por si só ressignifica a questão da relação nome/coisa na medida em que a relação é nome/pessoa, nome/falante, nome/sujeito (GUIMARÃES, 2005, p. 33).

Nesse sentido, mesmo que tenhamos uma relação específica, pessoa e nome, o nome é usado por outras pessoas que interagem com o “proprietário” do nome, “aqueles que falam”, em situações diversas, ou seja, para Guimarães “o sujeito no dizer”, e, nesse sentido, temos uma ressignificação, sendo que o nome para o indivíduo a quem pertence, tem uma relação díspar daquele(s) que proferem, usa(m) o nome.

Então, as nomeações mostram-se como recortes de mundo, e, assim, dão sentido à coisa existente. Um nome vai além de uma simples denominação, ele é um enunciado que carrega significação e historicidade.



Ao tratar de designação, Guimarães (2005) esclarece a “relação” entre designar e nomear dizendo:

O modo de nomear, o agenciamento enunciativo específico da nomeação é elemento constitutivo da designação de um nome. Da mesma maneira que as referências feitas com um nome, ou as referências feitas por outros nomes, como substitutivos do nome, em um texto, são também elementos constitutivos da designação (GUIMARÃES, 2005, p. 26- 27).

Ele explica que o estudo da *designação* e da *nomeação* deve levar em conta “a relação entre enunciadores, entre acontecimentos da linguagem. Pois num acontecimento em que certo nome funciona a nomeação é recortada como memorável por temporalidades específicas” (GUIMARÃES, 2005, p. 27).

O semanticista, também, ao observar a relação entre *designação* e *referência*, aponta que se faz necessário investigar como um nome aparece referido no texto em que ocorre, verificando como esse nome está relacionado pela textualidade a outros nomes: “Neste caso os conjuntos de modos de referir organizados em torno de um nome são um modo de determiná-lo, de predicá-lo. E nesse sentido é que constituem a designação do nome em questão” (GUIMARÃES, 2005, p. 27).

Foucault (2002) ao explorar o nome próprio e sua função no interior da linguagem trata dos eixos ortogonais, um que se dirige do indivíduo singular ao geral e outro que parte da substância à qualidade. Para ele, “no seu cruzamento é que está o nome comum, sendo que numa extremidade encontra-se no nome próprio e na outra o adjetivo” (FOUCAULT, 2002, p. 137). Para o teórico:

A palavra designa o que quer dizer que, em sua natureza, é nome. Nome próprio, pois que aponta para tal representação e mais nenhuma. Assim é que, em face da uniformidade do verbo – que nunca é mais que o enunciado universal da atribuição – os nomes pululam e ao infinito. Deveria haver tantos nomes quantas coisas a nomear. Mas então cada nome seria tão fortemente vinculado à única representação que ele designa, que não se poderia sequer formular a menor atribui-



ção; e a linguagem recairia abaixo de si mesma [...] Os nomes podem funcionar na frase e permitir a atribuição somente se um dos dois (o atributo ao menos) designar algum elemento comum a várias representações. A generalidade do nome é tão necessária às partes do discurso quanto à designação do ser; à forma da proposição (FOUCAULT, 2002, p. 136).

Ao reconhecer que os nomes deveriam ser tantos quantos às coisas que recebem um nome, Foucault, justamente, estabelece os diferentes sentidos que um nome recebe, de acordo com acontecimento em que se apresenta. Pensando desse modo, a seguir, propomo-nos a analisar alguns dos nomes das personagens, em *Justiça* (2016), observando o funcionamento desses enunciados, bem como se configuram aspectos como *designação*, *nomeação* e *referência*, conforme a Semântica do Acontecimento (GUIMARÃES, 2005). *Designação*, para Guimarães, diz respeito à significação de um nome, não como algo abstrato, mas como algo comum das relações linguísticas (simbólico), “remetida ao real, exposta ao real, ou seja, enquanto uma relação tomada pela história”; *nomeação* “é o funcionamento semântico pelo qual recebe um nome”. A *referência*, por sua vez, é vista como a particularização de algo pela enunciação (GUIMARÃES, 2005, p. 9).

“DIGA-ME TEU NOME E TE DIREI QUEM ÉS”: ANÁLISE

Como temos afirmado, nossa investigação centra-se na relação entre os processos de nomeação (escolha) e designação (significação), analisando os efeitos de sentido movimentados por nomes de personagens na minissérie *Justiça*, exibida pela Rede Globo, em 2016.

Buscamos, assim, compreender os nomes próprios de pessoa como enunciados que conferem identidade e existência histórica aos elementos nomeados. O processo de nomeação não é neutro nem aleatório, mas perpassado pela ideologia, argumento que se fortalece quando reconhecemos, ao longo da minissérie, que os



nomes das personagens interferem diretamente em sua caracterização e participação na trama.

No percurso de semantização dessas nomeações, observamos o rememorar e o presentificar de sentidos, constituindo-lhes enquanto produtos de enunciações anteriores, que continuaram a repercutir na história e instauraram significações outras: “o processo enunciativo da nomeação pode, então, envolver lugares do dizer diferentes, o que diz respeito ao fato de que uma enunciação que nomeia pode estar citando enunciações diversas” (GUIMARÃES, 2005, p. 37)

Uma personagem fictícia, por exemplo, pode caracterizar-se por diversos processos de significação de acordo com o que a sua presença na obra pretende expressar. Ítalo Calvino, importante escritor do século XX, apresenta:

Uma personagem pode ter diversos nomes, conforme o caso, pode ser designada pelo primeiro nome, pelo apelido, pelo sobrenome ou pelo patronímico e, também, por coisas como “a viúva de Jan” ou “o atendente do cerealista”. Mas o que importa são os detalhes físicos que o romance sublinha, as unhas ruídas de Bronko, a pelugem nas faces de Brigd, assim como os gestos, os utensílios manejados por um e outro, o martelo de carne, o escorredor de agrião, a espátula de manteiga, de modo que toda personagem receba uma primeira definição segundo seu gesto ou atributo, ou melhor, é sobre isso que se deseja obter mais informações, como se a espátula de manteiga já determinasse o caráter e o destino de quem no primeiro capítulo manipula um utensílio desses, e como se, a cada vez que a personagem reaparecesse no curso do romance, você, Leitor, se preparasse para exclamar: “Ah, é aquela da espátula de manteiga!” forçando assim o autor a atribuir-lhe atos e eventos relacionados a essa espátula inicial (CALVINO, 1999, n.p.).

Dentre os mais variados elementos mobilizados em *Justiça*, para a construção das personagens, olhamos para os nomes próprios das personagens em relação a sua função dentro do audiovisual



sual, mas também como tais nomes relacionam-se com a memória da língua, no processo de nomeação, observando, desse modo, como a língua fornece elementos semânticos imbricados nos nomes próprios, por meio de sua inserção na história.

Assim, na minissérie, há personagens que são apresentados por nome e sobrenome, outros, apenas pelo primeiro nome e, ainda, há aqueles em que sabemos apenas seus apelidos. Nesse sentido, Guimarães (2005, p. 35) escreve: “um nome de pessoa é uma construção com determinações de certo tipo. A questão interessante é procurar saber o que significa esta construção de unicidade do nome próprio.”

A seguir, elencamos alguns nomes de personagens, procurando pensá-los enquanto enunciados que participam da construção das personagens na narrativa, movimentando sentidos que podem ser lidos e interpretados.

O NOME QUE REZA

Sobre o processo de produção de sentido das nomeações, entendemos que há outras relações entre os nomes próprios de pessoa e a memória, que são conservados pela/na língua. Destarte, nossa intenção é expor como as relações, com outras enunciações, acabam por gerar possibilidades de atualização de sentidos na minissérie.

Por isso, em alguns momentos, observamos que o nome próprio da personagem refere-se a outras instâncias significativas, na conjuntura em que se inscreve, desempenhando papel fundamental na apreensão de caráter e da disposição da personagem em relação às funções que exerce na minissérie. Como temos visto, o nome próprio de pessoa é um individualizador, no entanto, esse mesmo nome se liga às características específicas da personagem e, desse modo, introduz novos sentidos para o sujeito nomeado.

Nessa perspectiva, o nome próprio de pessoa passa a ser um nome comum, tendo em vista que traz consigo dados, a respeito da relação de sentido que estão mais além da individualização da personagem.



Pensando assim, podemos dizer que o nome próprio de pessoa funciona como enunciado argumentativo porque carrega um enunciado (E1), mas que passa a veicular outro enunciado (E2) (Ducrot, 1988). Então, temos nomes culturalmente possíveis, por meio das possibilidades do memorável instaurado pela temporalidade, mas, além disso, também perfaz características de um nome qualquer, comum.

Existe motivação para a escolha do nome próprio para as personagens da minissérie, assim, tais personagens são tomados, inicialmente, pela essência que seus nomes carregam, por meio de sentidos de sua nomeação. A princípio, o escritor e depois o leitor/espectador estabelecerão as ligações semânticas.

Para que observemos o modo como as relações entre memória da língua se estabelecem no processo de nomeação das personagens da narrativa audiovisual *Justiça*, selecionamos os nomes próprios de pessoa, provindos do discurso religioso, como: *Vicente*, *Fátima*, *Jesus* e *Beatriz*.

Observemos, a seguir, como esses personagens são apresentados em textos descritivos relacionados à minissérie:

FIGURA 01- VICENTE MENEZES (JESUÍTA BARBOSA)



FONTE: GSHOW. Disponível em <http://gshow.globo.com>. Acesso em: 20 ago. 2018.

Na época do crime, era um machista, típico filhinho de papai e apaixonado por Isabela, a quem pediu em casamento. Tem sua identidade abalada pela falência do pai. Em plena crise, flagra Isabela transando com Otto e mata a namorada com tiros à queima roupa. Arrependido e transformado na prisão, conhece Regina, a prima de um detento, com quem se casa e tem uma filha que batiza como Isabela.



**FIGURA 02 - FÁTIMA LIBÉRIA
DO NASCIMENTO
(ADRIANA ESTEVES)**



FONTE: GSHOW. Disponível em <http://gshow.globo.com>. Acesso em: 20 ago. 2018.

Trabalha como doméstica na casa de Elisa e vive bem com o marido, Waldir, com quem tem dois filhos: Mayara e Jesus. Mora com a família em um sítio na periferia. Sua vida é perfeita até a chegada de seus novos vizinhos: o policial Douglas, sua namorada Kellen e o cachorro Furacão. Após ver o cão ferir seu filho pequeno, ela mata o animal em um ato de desespero e desperta a fúria de Douglas, que planta drogas em sua casa. Fica sete anos presa e, quando sai da cadeia, não pensa em vingança. Seu único desejo é reencontrar a família que se dispersou nesse período.

**FIGURA 03 - JESUS LIBÉRIA
DO NASCIMENTO
(BERNARDO BERRUESO/
TOBIAS CARRIERES)**



FONTE: GSHOW. Disponível em <http://gshow.globo.com>. Acesso em: 20 ago. 2018.

Xodó da família, viu a mãe ser presa quando tinha apenas três anos. Durante a prisão de Fátima, se perde no mundo e passa a viver pelas ruas da cidade como trombadinha, formando um bando com Igor e Dez Porcento.



**FIGURA 04 -
BEATRIZ PUGLIESI
(MARJORIE ESTIANO)**



FONTE: GSHOW. Disponível em
<http://gshow.globo.com>. Acesso
em: 20 ago. 2018.

Casada com Maurício, é obsessiva e talentosa. É a primeira bailarina de um grupo de dança moderno, mas, após ser atropelada por Antenor, fica tetraplégica por falta de socorro imediato. Não suporta a ideia de viver paralisada e convence o marido a matá-la.

À vista disso, os sentidos dos nomes se estabelecem pelo memorável recortado, o qual remete ao domínio religioso, aos santos da igreja católica. O funcionamento das personagens no enredo serve para fins específicos e seus nomes próprios promovem sentidos. Nessa perspectiva, as personagens caracterizadas na trama evocam a santidade, por conta de seus nomes de cunho religioso, e apresentam comportamentos que em algum momento da narrativa evidenciarão ideias relacionadas a esse aspecto, tais como: bondade, caridade, desprendimento, retidão etc.

Assim, o nome *Jesus* – que, na doutrina cristã, rememora o nome do próprio Deus encarnado, senhor e salvador da humanidade, que se importou com os pobres e humildes – designa, na minissérie, um menino, morador de rua, filho de presidiária. A nomeação *Vicente* remete ao santo católico que tirava dos ricos para dar aos pobres, na minissérie, o nome identifica um rapaz que atira na noiva, após flagrá-la traindo-o. *Beatriz*, na narrativa, é a bailarina que, após atropelamento, fica tetraplégica e pede que marido cometa eutanásia, negando-se



a viver na nova condição física. Esse enunciado refere-se, historicamente, à santa católica, mulher de rara beleza física, carismática, simpática e virtuosa.

Observamos, com o passar das cenas, que a significação do nome *Jesus* desliza para os sentidos de abandono e tristeza, tendo em vista que o menino *Jesus*, cujo sobrenome é *Libério do Nascimento*, viveu nas ruas, enquanto sua mãe cumpria pena. Entretanto, *Jesus* rememora, também, o sentido bíblico, de humildade e pobreza.

Ao desenvolver estudos focados no nome próprio, Guimarães (2005, p. 37) explora “a memorialidade de nomes célebres enunciada de uma posição de sujeito religioso”. Assim, em *Jesus Libério do Nascimento*, temos nome próprio e sobrenomes que remetem ao campo do religioso, sendo que *Jesus* e *Nascimento* rememoram *Jesus Cristo* em figura de menino. No caso do sobrenome *Libéria*, cruzam-se dois memoráveis: um religioso (nome de um santo católico, Libério, o 36º Papa, que foi acusado injustamente e sofreu desterro) e, o outro, que remete à *liberdade*, sentido provindo do latim *libere*. É relevante apontarmos que as significações promovidas pelo sobrenome *Libéria*, também, reforçam a ideia da figura de *Jesus Cristo*, como aquele que liberta a humanidade dos pecados.

Fátima, rememora à santa Nossa Senhora de Fátima, famosa no catolicismo como invocação à Virgem Maria. O sobrenome *Libéria* promove uma relação irônica ao se relacionar com a história de vida de personagem, uma vez que, no decorrer do enredo, ela é privada de sua liberdade, sendo acusada injustamente por crime que não cometeu.

Guimarães explica que o sujeito não é quem define o acontecimento enunciativo, mas sim a temporalidade, desse modo, não se investiga um acontecimento pensando na ordem sequencial. Mas, é o acontecimento quem vai determinar o que necessita ser retomado do passado, ou mesmo o que é presente e o como se define o futuro. Sendo assim, presente e futuro só podem significar por meio de sua relação com o passado, este marcado não por um tempo, mas como uma memória, o *memorável*:



[...] algo é acontecimento enquanto diferença na sua própria ordem. E o que caracteriza a diferença é que o acontecimento não é um fato no tempo. Ou seja, não é um fato novo enquanto distinto de qualquer outro ocorrido antes no tempo. O que o caracteriza como diferença é que o acontecimento temporaliza. Ele não está no presente de um antes e um depois no tempo. O acontecimento instala sua própria temporalidade: essa é a sua diferença (GUIMARÃES, 2002, p. 11-12).

O *memorável* é recortado pelo acontecimento de enunciação, e, assim, há uma rememoração de enunciações que indicam questões, como: a) como se dá a rememoração no acontecimento de enunciação? b) Como o que é rememorado pelo presente do acontecimento enunciativo atua na produção de uma futuridade?

Levando em consideração os questionamentos levantados por Guimarães acerca do *memorável*, entendemos que em *a*, temos inicialmente, a retomada dos significados mais primitivos dos enunciados em questão. Em *b*, na produção da futuridade, o nome próprio de pessoa.



NOMES MADE IN USA

<p style="text-align: center;">FIGURA 05 - KELLEN (LEANDRA LEAL)</p> <p>Jovem, linda, gostosa e sabe disso. Adora arrancar encrenca e sempre coloca “seu macho”, Douglas, pra resolver a história. Com sua própria filosofia de vida, é esperta, charmosa e sabe dançar de acordo com a música. Por isso abandona Douglas, trocando-o por Celso.</p> 	<p style="text-align: center;">FIGURA 06 - MAYARA LIBÉRIA DO NASCIMENTO (LETÍCIA BRAGA/ JULIA DALAVIA)</p> <p>Tinha apenas 11 anos quando Fátima foi presa. Durante os sete anos em que a mãe está atrás das grades, vira garota de programa na praia e é recrutada por Kellen, que não a reconhece como filha da antiga vizinha. Vai trabalhar na sauna de Maurício e Celso, sob a tutela de Kellen, com a intenção de se vingar pela prisão da mãe. Lá, é conhecida como Suzy.</p> 	<p style="text-align: center;">FIGURA 07 - DOUGLAS (ENRIQUE DIAZ)</p> <p>Machão, bonito e bastante bobo. É completamente dominado por Kellen, sua mulher, que manda e desmanda nele. Policial, Douglas abusa do uniforme e conta com propinas pra completar o salário. Ama seu cachorro Furação, um animal enfurecido. Por isso, quando Fátima mata o cão, Douglas faz de tudo para se vingar, mantendo-a o máximo de tempo presa.</p> 
<p>FONTE: GSHOW. Disponível em http://gshow.globo.com. Acesso em: 20 ago. 2018.</p>	<p>FONTE: GSHOW. Disponível em http://gshow.globo.com. Acesso em: 20 ago. 2018.</p>	<p>FONTE: GSHOW. Disponível em http://gshow.globo.com. Acesso em: 20 ago. 2018.</p>

Os nomes *Kellen*, *Suzy* e *Douglas* são enunciados provindos da língua inglesa, mas que funcionam no espaço de enunciação que é o português: língua oficial do Estado Brasileiro. Tais nomeações se constituem, remetendo a um lugar de prestígio na sociedade brasileira, e que por, outro lado, recortam a memorialidade dos nomes das celebridades, na contemporaneidade. Assim, os nomes *Kellen* e *Suzy*, rememoram à profissão das per-



sonagens, prostitutas, bem como nomes que anseiam por rememorar nomes de destaque.

A personagem *Mayara Libéria do Nascimento* é renomeada como *Suzy*, quando passa a se prostituir. Desse modo, por meio desse apelido, princípio diminutivo de Suzana, rememora, também, o nome da boneca brasileira *Susi*, a Barbie brasileira. A relação de “coisificação” do ser humano, que se torna um “bem de consumo”, está presente no enunciado *Suzy*, reforçada pela caracterização e trajetória pessoal da própria personagem no enredo da minissérie. Desse modo, “a construção do nome opera enunciativamente, no processo de identificação social do indivíduo” (GUILMARÃES, 2005, p. 37).

FIGURA 08 - MAYARA LIBÉRIA DO NASCIMENTO



FONTE: GSHOW. Disponível em <http://gshow.globo.com>. Acesso em: 20 ago. 2018.

FIGURA 09- BONECA SUZY



FONTE: FICOUPEQUENO. Disponível em <http://ficoupequeno.com>. Acesso em: 20 ago. 2018.

Observando, ainda, este processo de designação, a conexão entre a personagem *Suzy* e a boneca *Susi* instaura-se por meio do intercurso, condição que está intimamente ligada à memória. Assim:

[...] O fato é que há um já-dito que sustenta a possibilidade mesma de todo dizer, é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso, a sua reação com os sujeitos e



com a ideologia. A observação do interdiscurso nos permite remeter o dizer da faixa a toda uma filiação de dizeres, a uma memória, e a identificá-lo em sua historicidade, em sua significância, mostrando seus compromissos políticos e ideológicos (ORLANDI, 2005, p. 32).

Para Orlandi (2005), a memória é constitutiva do discurso, é condição que fala antes, que surge de um lugar independente: interdiscurso. Para a autora, os dois termos são equivalentes e, filiadas à essa perspectiva, desenvolvemos nosso trabalho. Por isso, devemos levar em consideração que o funcionamento enunciativo de *Suzy* – renomeação da personagem em acontecimento diferente do nome oficial, *Mayara Libéria do Nascimento* – mobiliza sentidos outros, cumprindo a função de representar e designar o sujeito no laço social em que se encontra, presentificando sentidos já construídos na história.



NOMES NOBRES

FIGURA 09 - HEITOR DINIZ (CÁSSIO GABUS MENDES)	FIGURA 10 - REGINA (CAMILA MÁRDILA)	FIGURA 11 - MAURÍCIO PEREIRA (CAUÃ REYMOND)
		
<p>Charmoso, culto e reitor da Universidade em que Elisa trabalha. Morou anos em Roma, até voltar ao Brasil, onde conhece e se apaixona por Elisa.</p>	<p>Mulher guerreira, de personalidade forte. Vive de vender empadinhas na praia e se casou com Vicente enquanto ele estava preso. Os dois têm uma filha.</p>	<p>Trabalha como contador da empresa GTransporte e é casado com Beatriz, uma bailarina talentosa e reconhecida. Apaixonado pela mulher, tinha vários planos para o futuro, mas tudo muda quando ela é atropelada por Antenor e fica tetraplégica. Após um apelo de Beatriz, e apesar do sofrimento que isso lhe traz, faz uma eutanásia nela. Após matá-la, vai preso e, na cadeia, suas habilidades de organização e contabilidade servem para os bandidos se organizarem. Usa o dinheiro que ganha na prisão para abrir um bordel com Celso.</p>
<p>FONTE: GSHOW. Disponível em http://gshow.globo.com. Acesso em: 20 ago. 2018.</p>	<p>FONTE: GSHOW. Disponível em http://gshow.globo.com. Acesso em: 20 ago. 2018.</p>	<p>FONTE: GSHOW. Disponível em http://gshow.globo.com. Acesso em: 20 ago. 2018.</p>

Ao analisarmos os nomes *Igor* e *Regina*, consideramos que se trata de enunciados que se relacionam, historicamente, a nomes advindos da nobreza. Sendo que *Igor* foi neto do *czar* Nicolau I, da Rússia, importante comandante durante a Primeira Guerra Mundial, que mais tarde foi canonizado pela igreja ortodoxa russa. O nome próprio *Igor*:



Significa “o que trabalha a terra”, “agricultor” ou “guerreiro do deus Yngvi”. Igor é considerado uma variante russa de Jorge, nome de origem grega. O nome Igor foi levado à Rússia pelos Vikings no século X e foi popularizado através da ópera “O Príncipe Igor”, do compositor russo Aleksandr Borodin (DICCIONARIO DE NOMES PROPRIOS, 2018).

Observamos, a seguir, a personagem de nome *Maurício*. E ao seu lado, uma descrição, encontrada em sítio da internet, a qual trata da definição do “mauricinho”:

FIGURA 12 - MAURÍCIO



FONTE: FAMOSOS NA WEB.
Disponível em <http://famososnaweb.com>. Acesso em: 20 ago. 2018.

FIGURA 13 - MAURICINHO



FONTE: PORTAL GALEGO DA LÍNGUA. Disponível em <http://pgl.gal>. Acesso em: 20 ago. 2018.

A significação do nome *Maurício* envolve os sentidos deslizados pela expressão “mauricinho”, a qual tem sido usada, na sociedade brasileira atual, para designar um homem jovem considerado exageradamente arrumado pela forma de se vestir. Gui-



marães (2005, p. 37) disserta que questões como essa mostram, “ao mesmo tempo, que nas nomeações podem-se cruzar regiões diferentes do interdiscurso (posições de sujeito diferentes)”. Neste caso, essa relação entre o nome Maurício (Mauricinho) e a personagem *Maurício*, não se restringe a nomeação, ao memorável, pois se mantém também na caracterização da personagem.

Guimarães (2005), lembra-nos de que o percurso social do nome não é homogêneo. Para ele, o acontecimento enunciativo tem um passado de enunciações, que é presentificado e ressignificado, e latência de futuro, pois continuará repercutindo sentidos ao longo da história. Nos enunciados (nomes próprios de pessoa) que investigamos, foi possível verificar esses movimentos propostos por Guimarães.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, operamos recorte que elencou nomes próprios de pessoa presentes na minissérie *Justiça* (2016). Nosso objetivo foi enfocar a relação entre os processos de nomeação (escolha) e designação (significação), investigando os efeitos de sentido movimentados por esses nomes ao longo da produção televisiva.

Procuramos entendê-los enquanto enunciados que conferem identidade e existência história aos elementos nomeados. Neste processo, vimos que mesmo em narrativas audiovisuais, o processo de nomeação não é neutro nem aleatório, mas perpassado pela ideologia. Esse argumento ganha corpo ao identificarmos que os nomes das personagens associam-se a sua caracterização e participação na trama. No percurso de semantização dessas nomeações, o rememorar e o presentificar de sentidos constituem-se como produtos de enunciações anteriores, que avançam na história, instaurando novas/diferentes significações.

Sendo assim, entendemos que o espaço significativo instaurado por meio desta investigação leva à reflexão sobre a linguagem e à compreensão da prática enunciativa de nomear, trabalhando a complexidade de seu *corpus*.



Detemo-nos no estudo da composição imagética das personagens, em seus trajetos de memória, em que se poderia explorar no procedimento de descrição dessa materialidade que mobiliza o olhar em composições equívocas. Assim, o estudo em questão configurou-se em um espaço significativo para a reflexão da linguagem e para a compreensão da prática enunciativa de nomear em narrativas audiovisuais, como a minissérie *Justiça*.

No entanto, compreendemos que nosso objeto de estudo é inesgotável, pois se trata de muitas materialidades passíveis de análise. Nesse contexto, vamos ao encontro das afirmações de Orlandi (2005, p.62), ao postular que, por conta da sua incompletude, “todo discurso se constitui na relação com um discurso anterior e aponta para outro.”

REFERÊNCIAS

- AGUIAR FILHO, Wilson. **Marquesa de Santos**, ficção, seriado da Rede Manchete, 1984.
- ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Lisboa: Presença, 1970.
- AMARAL, Maria Adelaide. **A Muralha**, ficção, seriado da Rede Globo, 2000.
- AMARAL, Maria Adelaide; NEGRÃO, Walter. **A Casa das Sete Mulheres**, ficção, seriado da Rede Globo, 2003.
- AVANCINI, Walter (Direção e Roteiro) **Grande sertão: veredas**. DVDs – Globo Filmes – Vitórias Produções Cinematográficas Ltda, 2010.
- BARTHES, Ronald. **Mitologias**. São Paulo: Difusão Européia do Livro. 1972.
- BENVENISTE, Émile (1970). O aparelho formal da enunciação. In: _____. **Problemas de linguística geral II**. Campinas: Pontes, 2006.
- _____. Natureza do signo lingüístico [1939]. In: **Problemas de Linguística Geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes Editores, 2005.
- _____. A forma e o sentido na linguagem [1966]. In: Problemas de Linguística Geral I. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes Editores, 2005.



_____. Estrutura da língua e estrutura da sociedade [1968]. In: **Problemas de Linguística Geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes Editores, 2005.

_____. O aparelho formal da enunciação [1970]. In: **Problemas de Linguística Geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes Editores, 2005.

BRAGA, Gilberto; BASSÈRES, Leonor. **O Primo Basílio**, ficção, seriado da Rede Globo, 1988.

BRÉAL, Michel. **Ensaio de semântica: ciência das significações**. São Paulo: EDUC, 1992.

CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAMARGO, Maria. **Dois Irmãos**, ficção, seriado da Rede Globo, 2016.

CARLOS, Manoel. **Presença de Anita**, ficção, seriado da Rede Globo, 2001.

DIAS, Manuela. **Ligações Perigosas**, ficção, seriado da Rede Globo, 2016.

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Campinas: Pontes, 1988.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad.: Selma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREGE Gottlob. Sobre o sentido e a referência. In: *Lógica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1978.

GARY-PRIEUR, Marie Noëlle. **Grammaire du nom propre**. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

GSHOW. Caracterização de personagens da **Minissérie Justiça** (2106). Disponível em: <http://gshow.com>. Acesso em 20 ago. 2018.

GUIMARÃES, Eduardo. **Semântica do acontecimento: um estudo enunciativo da designação**. 2. Ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

_____. **Semântica do Acontecimento**. Campinas: Pontes Editores, 2002.

HOBBS, Thomas. **Leviatã**. Matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil (Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva). 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Col. Os Pensadores.

IGOR (personagem). Dicionário de Nomes Próprios. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/>. Acesso em 20 ago. 2018.



JOANILHO, Mariângela Peccioli Galli. **As metáforas da língua nacional**. Instituto de Estudos da Linguagem. UNICAMP: Campinas. Tese de Doutorado (inédita), 2005.

JOANILHO, Mariângela Peccioli Galli. **Das relações de sentido na linguagem ou sobre como a metáfora produz o acontecimento, 2014**. Disponível em: <http://www.revistalinguas.com/edicao33/artigo10.pdf>. Acesso em 10/06/2018.

KRIPKE, Saul. **O Nomear e a necessidade**. Tradução de Ricardo Santos e Teresa Filipe. Gradiva, Lisboa. 2012.

LAGES, Susana. Kampff. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia. São Paulo. São Paulo: Edusp, 2002.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome**: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MAURÍCIO (personagem). Disponível em <https://famososnaweb.com/>. Acesso em 20/08/2018.

MAURICINHO (personagem). Portal Galego da Língua. Disponível em: <<http://pgl.gal/>>. Acesso em 20/08/2018.

MINISSÉRIE JUSTIÇA. Criação: Manuela Dias. Brasil, 2016.

MOURA, George; ANDRADE, Patrícia. **Canto da Sereia**, ficção, seriado da Rede Globo, 2013.

OLIVEIRA, Sheila Elias de. **Cidadania**: história e política de uma palavra. Campinas, SP: Pontes, 2006.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 5 ed. Campinas: Pontes, 2003.

_____. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas, SP: UNICAMP, 2014.

_____. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. São Paulo: Pontes, 2012.

_____. (1975). **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni P. Orlandi [et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.



_____. **Semântica e discurso**. Campinas: Pontes, 1988.

_____. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Puccineli Orlandi. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

PLATÃO. **Crátilo**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

RASIA, Gesualda. **Semântica do Acontecimento**: um olhar sobre a cidade, seus nomes e suas práticas. *Conexão das Letras, Caxias do Sul*, v. 2. p. 179-182, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Organização de Charles Bally e Albert Sechehaye com a colaboração de Albert Riedlinger. 24ª ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2006.

SEARLE, John. R. **Expressão e significado**. Rio de Janeiro: Editora Martins Fontes, 2002.

SILVA, Aguinaldo. **Lampião e Maria Bonita**, ficção, seriado da Rede Globo, 1982.

STRAWSON, Peter F. **Escritos lógico-linguísticos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Coleção Os Pensadores).

SUZI, Boneca. **Ficou Pequeno**. Disponível em <http://ficoupequeno.com>. Acesso em: 20 ago. 2018.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. Tradução: José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999 (Coleção Os Pensadores: Wittgenstein).





2

REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS SOBRE FIGURAS PÚBLICAS AO TEREM SUAS VIDAS EXPOSTAS EM NOTÍCIAS E COMENTÁRIOS CIRCULADOS NO *FACEBOOK*

Conceição Maria Alves de Araújo Guisardi¹

Anísio Batista Pereira²

Layane Campos Soares³

Este capítulo apresenta uma análise reflexiva crítica de notícias e comentários sobre figuras públicas circulados na rede social *Facebook*. Para tanto, fizemos o intercruzamento da Análise de Discurso (AD), tomando os postulados de Michel Foucault (1981, 1996, 1995 e 2010) e da Análise de Discurso Crítica (ADC), adotando o modelo teórico-metodológico de Chouliaraki; Fair-

1 Doutoranda em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia, professora licenciada, para estudos, da rede pública de ensino do Distrito Federal, Bolsista Capes. Este trabalho foi realizado com o apoio da CAPES - Código do financiamento 001. Membro do Grupo de Pesquisas e Estudos em Análise de Discurso Crítica e Linguística Sistemico-Funcional, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: conceicao.guisardi@ufu.br.

2 Doutorando em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia, Bolsista FAPEMIG. Membro Pesquisador do Laboratório de Estudos Discursivos Foucaultianos (LE-DIF-UFU/CNPq). E-mail: pereira.anisiobatista@ufu.br.

3 Mestra em Educação pela Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri - UFVJM e Membro do Grupo de Pesquisas e Estudos em Análise de Discurso Crítica e Linguística Sistemico-Funcional, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: layanecsoares@gmail.com



clough (1999); Fairclough (2003), porque acreditamos que essas duas teorias oferecem aportes que possibilitam uma reflexão de questões que envolvem as relações de poder e o debate sobre os diferentes modos de constituição do sujeito (FOUCAULT, 2010), de maneira a permitir uma compreensão acerca dos modos de ação, interação e representação desse sujeito em uma esfera social (CHOULIARAKI; FAIRCLOUGH, 1999; FAIRCLOUGH, 2003).

Fundamentados nessas teorias do discurso que estão preocupadas com a relação entre as questões linguísticas, conjuntamente com as sociais, importa-nos explicitar que, no caso específico desta investigação, tecemos uma análise sobre um problema social (CHOULIARAKI; FAIRCLOUGH, 1999): a influência da velocidade da informação, favorecendo a exposição de figuras públicas em redes sociais. O problema social analisado está relacionado a notícias que circulam na rede social *Facebook*, acerca de situações polêmicas que envolvem figuras públicas, que são submetidas a uma espécie de júri da internet, sendo julgadas, devido suas posições ideológicas. Isso incide em uma representação discursiva acerca dessas pessoas que têm suas vidas expostas nas redes sociais.

A partir da explanação desse problema social, torna-se relevante, elaborarmos uma contextualização histórica, sobretudo, das redes sociais e da interação do sujeito por meio dela. Assim, vale a pena mencionarmos que o *Facebook* é uma rede social que proporciona interação, compartilhamento de interesses e conexões em tempo real (HIRATA, 2014). Além disso, essa rede permite a divulgação de opiniões, de imagens, de notícias, de eventos, dentre outros.

Do ponto de vista histórico, podemos afirmar que o *Facebook*, na condição de espaço digital, “surgiu a partir de uma experiência de um jovem, em Harvard, que na ocasião, desenvolvia em um site (*software*) que media a popularidade das pessoas, por meio de comparações entre perfis”, conforme salienta Pereira (2017, p. 18). Percebemos, então, que desde sua origem, o *Facebook* está relacionado à projeção de perfis que, de certa forma, constroem imagens de sujeitos, retratando aspectos reais ou pretendidos (imaginários).



No âmbito dessa construção simbólica, podemos apontar o uso da linguagem como algo fundamental, tendo em vista que é por meio dela que os sujeitos agem, interagem e representam aspectos do mundo, do outro e de si mesmo (FAIRCLOUGH, 2003). Com base nessa percepção, intentamos investigar as representações discursivas presentes em três notícias envolvendo as seguintes figuras públicas: Fábio Assunção (ator da emissora Globo), Bruna Marquezine (atriz da emissora Globo) e Neymar Júnior (jogador de futebol que atua no Paris Saint-Germain e na seleção brasileira). A primeira notícia tem como manchete: *Ator Fábio Assunção é detido após se envolver em acidente em São Paulo*. A segunda, por sua vez, tem a seguinte manchete: *Bruna Marquezine rebate crítica nas redes sociais*. No que tange a terceira, a sua manchete é: *Após críticas, Neymar muda visual e vira piada novamente*. Apesar de serem textos publicados em sites diferentes, todos eles foram divulgados/compartilhados por sujeitos, no *Facebook*.

Por fim, conscientes do papel da linguagem em todas as atividades da vida no mundo (FAIRCLOUGH, 2003) e de sua influência nas relações de saber e de poder que transformam discursos (FOUCAULT, 2010), propomos, neste capítulo, apresentar uma análise de postagens (materializadas em notícias e comentários sobre elas), que circulam na rede social *Facebook*, acerca de situações polêmicas que envolvem figuras públicas, evidenciando, assim, como essas pessoas têm sido representadas discursivamente.

AS RELAÇÕES DE PODER EM MICHEL FOUCAULT

O referencial teórico-metodológico adotado para este trabalho apresenta, dentre outros, o teórico Michel Foucault, filósofo cuja obra é trazida para a análise do discurso e que, para este estudo, importa-nos destacar as relações de poder como aspecto operacional para a leitura do *corpus* selecionado. O referido filósofo apresenta suas formulações divididas basicamente em três fases: arqueológica, genealógica e as técnicas de si, que se traduzem na subjetividade do sujeito. Para esse estudioso, portanto, a denomi-



nação de sujeito se confunde com a própria abordagem sobre discurso, em que o sujeito fala de um lugar, efeito discursivo, tomando o enunciado como definição de unidade discursiva.

Como nossa fundamentação não se restringe aos postulados foucaultianos, e que outros teóricos foram acionados, o que interessa para este capítulo se vincula a segunda fase do estudo supracitado, tendo em vista sua relevância para a análise do recorte no contexto das constituições subjetivas vigente. Nesse contexto, tomar a genealogia como suporte teórico é mergulhar nos modos pelos quais o sujeito se constitui, que, para as considerações desse filósofo, a constituição se dá, basicamente, pelas relações de saber (discursivas) e de poder, esse sendo um dos pontos fundamentais para esta pesquisa.

No contexto da esfera social, os sujeitos se organizam de forma tal a manter relações uns com os outros, a partir de preceitos morais, regras de convivência e modos de organização que acabam por estabelecer modos de subjetivação. A partir desses preceitos, o que se percebe na sociedade, sobretudo, na atual, é a instauração dessas relações que objetivam criar uma sociedade disciplinar, tendo em vista vários dispositivos relacionados ao controle da convivência, das relações sociais que produzem sujeitos denominados, por esse filósofo, como dóceis. Ressaltamos que há grupos que rumam em direção a oposições, formas estabelecidas, cujas relações de poder resultam em resistências (FOUCAULT, 1995).

Vale destacar que o poder é algo que funciona, não sendo propriedade de um ou outro sujeito que o exerce sobre outro sua força, seu domínio, mas que se encontra em condição de dispersão, já que todos exercem forças entre si, pelas relações de poder. No entanto, é válido considerar que as instituições exercem influência em relação ao exercício dessas lutas e que, embora hajam domínios estabilizados, é preciso tomá-lo como algo que é exercido no interior da sociedade e do qual ninguém se isenta. De acordo com as formulações foucaultianas, nenhum discurso é produzido de modo a se escapar das relações de forças, o que traduz essa exis-



tência em todos os lugares e discursos produzidos em todos os momentos na história.

Considerar a tese de que ninguém concentra em si o poder, é lançar um olhar sobre as relações de microforças sociais, em que os sujeitos estão sempre regidos e regem essa força, essas micro-lutas. Essa característica é explicitada em *Microfísicas do poder* (1981), no qual Foucault descarta a possibilidade de concentração, tomando-o como algo que é exercido entre todos os indivíduos. Assim, ninguém escapa das relações cotidianas, a partir das quais se produzem sujeitos e discursos. Essas relações, portanto, não apresentam caráter negativo, pois são colocadas no jogo de exercícios que resulta na produção discursiva e, conseqüentemente, de sujeitos que se subjetivam a partir desses contatos na sociedade.

Essa forma de poder aplica-se à vida cotidiana imediata que categoriza o indivíduo, marca-o com sua própria individualidade, liga-o à sua própria identidade, impõe-lhe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele. É uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos (FOUCAULT, 1995, p. 235).

Destacamos que o sujeito se constitui por meio das relações de saber e de poder, ou seja, relações discursivas que determinam modos de subjetivação a partir das organizações sociais vigentes, em certo período na história. O exercício do poder em uma sociedade encontra um elemento relevante como base para seu sustento e funciona como um jogo: a verdade. Os jogos de verdade se baseiam no que é considerado como verdadeiro para uma época e, nesse contexto, a dimensão institucional, com destaque para a mídia digital em nível de exemplo, exerce considerável influência sobre os sujeitos, como estratégia de controle e que induz à subjetivação a partir de seus domínios.

Foucault (2010) aborda a problemática no que tange à estratégia poder-saber, considerando os saberes como instâncias que apresentam seu ponto de ligação com o exercício do poder. O que é considerado como verdade em um momento não tem validade em



outro e os regimes de verdade vão sofrendo mutações ao longo da história. Nesse contexto, vale ressaltar que o sujeito, na perspectiva foucaultiana, é regido por uma vontade de verdade e suas relações discursivas acabam por subjetivá-lo, de acordo com a complexidade do que é tomado como verdade em determinado ponto na história.

Há efeitos de verdade que uma sociedade como a sociedade ocidental, e hoje se pode dizer a sociedade mundial, produz a cada instante. Produz-se verdade. Essas produções de verdades não podem ser dissociadas do poder e dos mecanismos de poder, ao mesmo tempo porque esses últimos tornam possíveis, induzem essas produções de verdades, e porque essas produções de verdades têm, elas próprias, efeitos de poder que nos unem, nos atam (FOUCAULT, 2010, p. 229).

Os jogos de verdade entram nas formas de controle no funcionamento da sociedade, bem como existem mascaramento de uma verdade sobre outras, distintos discursos que entrecruzam e coexistem na produção de uma época. O que se pode sublinhar, nesse sistema de forças, é que o sujeito utiliza de verdades como formas de se exercer o poder, uma vez que os saberes influenciam-no, em relação ao seu exercício do controle, ao governo dos outros e de si próprio. Esse sujeito do conhecimento, por exemplo, que fala de um lugar social, tem seus exercícios de poder influenciados por suas verdades, por seus saberes. Vale destacar, também, a sociedade do consumo e a mídia digital como propagadora de verdades, como estratégias de modos de subjetivação de sujeitos ligados ao capitalismo, esse sustentado pelo consumismo que se verifica na contemporaneidade.

O sujeito produz discursos e se posiciona a partir de um lugar social, cujos saberes advêm de diversos lugares de verdade. Elencamos, nessa direção, a ordem do discurso defendida por Foucault (1996) que se liga ao sujeito, como aquilo que se pode dizer em determinado momento na história. Em uma sociedade de controle, ninguém possui a liberdade de dizer qualquer coisa e esse direito ou não é influenciado pelos saberes e regimes de



verdade instaurados em cada período. Nesse contexto, o discurso pode ser legitimado ou interdito, fruto das relações de poder, tendo os jogos de verdade como pano de fundo. “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 1996, p. 9).

Nessa dimensão da ordem discursiva, a resistência surge como fruto das relações de poder, em que instâncias distintas de verdades entram em cena e regimes de verdade contraditórios coexistem e exercem suas forças. No entanto, como mencionado, esses embates não são destrutíveis, pois produzem sujeitos que ocupam diferentes lugares sociais e que se subjetivam como efeito dessas relações ao longo da história.

A ideia de que um determinado discurso é tomado como verdadeiro e em outra época há diferença nesse contexto, traduz o pensamento foucaultiano de que, se as relações mudam, significam que os sujeitos não são fixos, mas que estão em constante processo de construção ao longo da história. As formas de controle, as relações de microforças e a produção discursiva não são fixas e o sujeito nada mais é do que o produto dessa complexidade social, historicamente marcada.

No que concerne às relações de poder, elas dão margem ao surgimento de resistência e interdições discursivas, mas que o sujeito sente prazer em entrar nesse jogo de forças. Em uma sociedade de controle, o sujeito quer tomá-lo como forma de exercer sua força e domínio, embate que resulta na constituição subjetiva desse sujeito. Por fim, em relação a essa questão do poder, outras vertentes da Análise do Discurso têm adotado essa concepção de Foucault, em seus estudos. É o que ocorre na vertente de linha inglesa, a ADC, e sobre a qual discorreremos a seguir.

CATEGORIAS DE ANÁLISE DA ADC

Com o intuito de empreendermos uma análise que abarque as representações discursivas sobre a vida de pessoas públicas, anco-



ramos nosso trabalho na ADC, que é definida como um conjunto de abordagens científicas de caráter transdisciplinar (MELO, 2018) que se dedica a analisar textos, eventos e práticas sociais (FAIRCLOUGH, 1989; 2003; 2009), em um contexto sócio-histórico. A ADC constitui um arcabouço teórico-metodológico que tem sido utilizado em pesquisas que objetivam uma transformação social, de forma a construir investigações que cotemplem elementos linguísticos e sociais.

Do ponto de vista histórico, podemos afirmar que a ADC é um modelo teórico-metodológico de linha inglesa, consolidado enquanto uma rede internacional de estudos em 1990, quando os linguistas “Theu van Dijk, Gunther Kress, Theu van Leeuwen, Ruth Wodak e Norman Fairclough se reuniram em um pequeno simpósio, realizado durante dois dias do mês de janeiro de 1991, em Amsterdam” (MELO, 2018, p. 29). Nesse simpósio, os linguistas envolvidos puderam discutir sobre questões linguístico-discursivas que auxiliam no desvelamento de elementos fundamentais da vida social, segundo afirma Melo (2018).

Assim, notamos que a ADC está preocupada em investigar os fenômenos sociais, de modo a perceber como o discurso, que se materializa pela linguagem em uso, colabora no sentido de construir distorções sociais (BATISTA JR; SATO; MELO, 2018). Esse cunho social se justifica em razão de a ADC, desde a sua gênese, ser fundamentada na Ciência Social Crítica (doravante CSC) e na Linguística, constituindo um modelo teórico-metodológico que propõe perquirir os problemas sociais em uma perspectiva dialógica e dinâmica com outras áreas do saber (OTTONI, 2007).

Nesse ínterim, cabe ressaltarmos que a ADC se constitui de diferentes abordagens de análise crítica da linguagem, tendo como principal expoente Norman Fairclough, “a ponto de ser convencionalizado chamar sua proposta de teórico-metodológica, a Teoria Social do Discurso, de ADC” (RESENDE; RAMALHO, 2006, p. 21). A abordagem de Fairclough é denominada por dialético-relacional, na qual o presente capítulo encontra-se, também, ancorado.



Essa abordagem contribui para investigações sobre as práticas sociais em sua relação dialética com as estruturas e os eventos sociais, sobretudo, no que se refere aos discursos e às representações. Assim, o termo discurso passa a ser concebido como um dos momentos da prática social, sendo uma construção coletiva e dialógica (FAIRCLOUGH, 2003). É por meio do discurso que o ser humano consegue, em suas práticas sociais, agir, interagir e representar os aspectos do mundo e de si mesmo, sustentando ou transformação as relações sociais, em conformidade com seus princípios ideológicos (FAIRCLOUGH, 2003).

Em relação à ideologia, que é uma das categorias de análise propostas pela ADC, ela tem uma “existência material, constitui sujeitos e funciona pela constituição e pelo funcionamento das pessoas como sujeitos sociais” (BARROS, 2018, p. 59). De acordo com Fairclough (2003), a ideologia pode ser compreendida como significações que são construídas a partir das práticas discursivas, corroborando para a produção, reprodução, naturalização ou transformação das relações de dominação. De modo complementar, citamos Barros (2018, p. 60) que afirma que:

[...] ideologias são representações a serem desveladas de modo a contribuir para as relações sociais de poder e de dominação é sugerir que a análise textual precisa ser enquadrada na análise social, que considera o *corpus* de textos em termos de seus efeitos sobre as relações de poder.

Para a realização de estudos críticos de natureza ideológica, a ADC recorre a abordagem de Thompson (2011), que apresenta categorias de análises que objetivam significar formas textuais que estão atreladas aos modos específicos de representação, identificação e interação das práticas sociais. Fundamentado em aspectos da teoria marxista de ideologia, Thompson (2011) propõe cinco modos de operação da ideologia, que estão relacionados às estratégias de construção simbólica, conforme podemos observar no quadro 01:



QUADRO 1- MODOS DE OPERAÇÃO DA IDEOLOGIA

MODOS GERAIS DE OPERAÇÃO DA IDEOLOGIA	ESTRATÉGIAS CARACTERÍSTICAS DE CONSTRUÇÃO DE SENTIDO
<p>LEGITIMAÇÃO: relações de dominação são representadas como legítimas.</p>	<p>Racionalização: o produtor de uma forma simbólica constrói uma cadeia de raciocínios que procura justificar um conjunto de relações ou instituições sociais.</p>
	<p>Universalização: acordos institucionais que servem a interesses específicos são apresentados como interesses gerais.</p>
	<p>Narrativização: a legitimação se constrói por meio de histórias do passado que dão legitimidade ao presente.</p>
<p>DISSIMULAÇÃO: relações de dominação são ocultadas ou obscurecidas.</p>	<p>Deslocamento: termos e expressões são deslocados (deslocamento contextual).</p>
	<p>Eufemização: uma forma de valorização positiva em relação a ações, instituições ou relações sociais.</p>
	<p>Tropo: usar a linguagem de forma figurativa: sinédoque, metonímia, metáfora.</p>
<p>UNIFICAÇÃO: construção simbólica de identidade coletiva.</p>	<p>Padronização: formas simbólicas são adaptadas para um referencial padrão.</p>
	<p>Simbolização da unidade: refere-se à construção de símbolos de unidade e identificação coletiva.</p>
<p>FRAGMENTAÇÃO: segmentação de indivíduos e grupos que possam representar ameaças ao grupo dominante.</p>	<p>Diferenciação: destaca-se as distinções, diferenças e divisões entre pessoas e grupos. Ênfase em características que desunem e impedem a constituição de desafio afetivo. É dado um destaque a fim de ressaltar diferenças e gerar divisões entre grupos.</p>
	<p>Expurgo do outro: construção simbólica de um inimigo.</p>
<p>REIFICAÇÃO: retratação de uma situação transitória como permanente e natural.</p>	<p>Naturalização: criação social e histórica tratada como acontecimento natural.</p>
	<p>Eternalização: fenômenos sócio-históricos são apresentados como permanentes.</p>
	<p>Nominalização/Passivização: a nominalização acontece quando sentenças, ou parte delas, descrições da ação dos participantes nelas envolvidos, são transformados em nomes. A passivização ocorre quando verbos são colocados na voz passiva, apagando os atores sociais. A nominalização e a passivização concentram a atenção do ouvinte ou leitor em certos temas com prejuízo de outros.</p>

FONTE: Adaptado de THOMPSON (2011).



Esses modos de operação de ideologia constituem importantes categorias para ADC, uma vez que possibilita a significação de várias questões que permeiam o estabelecimento e a sustentação das relações de poder, que se dá a partir da legitimação de interesses específicos como gerais, de modo a universalizá-los. Em função de abordarmos essa categoria, em nossa análise, é que se torna relevante a sua discussão. Além da categoria ideologia, analisaremos, também, a categoria denominada por avaliação.

De acordo com Ramalho e Resende (2011, p. 119), a avaliação é aquilo que denota “apreciações ou perspectivas do locutor, mais ou menos explícitas, sobre aspectos do mundo, sobre o que considera bom ou ruim, ou o que deseja ou não, e assim por diante.” Nesse sentido, a avaliação pode ser ou não explícita, podendo ser identificada a partir de: “um verbo em processos materiais ou verbais; um advérbio avaliativo, um sinal de exclamação. Ou pode, ainda, ser menos explícito e estar pressuposto, isto é, inserido em frases e não afirmando” conforme salientam Ramalho e Resende (2011, p. 119).

Acreditamos que os julgamentos feitos às figuras públicas nas mídias têm relação intrínseca com suas posições ideológicas, fato que faz com que sujeitos avaliem suas condutas e posturas utilizando redes sociais para tal. Com base nessa percepção, desenvolvemos uma análise discursiva crítica, baseando-nos nas categorias de ideologia, de avaliação e de poder. Para emprendermos as duas primeiras análises, adotaremos os enquadres teórico-metodológico, propostos por Chouliaraki e Fairclough (1999) e por Fairclough (2003), mais adiante, teremos a análise ancorada nos preceitos de Foucault (1981, 1996, 1995 e 2010).

Antes de discutirmos sobre os enquadres teórico-metodológicos, importa mencionarmos o modelo tridimensional proposto por Fairclough em 1989 e aperfeiçoado em 1992 (2001). O modelo tridimensional formado pela dimensão do texto, da prática discursiva e da prática social, concebendo o discurso como uma prática social.

Entretanto, em pesquisas posteriores, Chouliaraki e Fairclough (1999) propõem uma reformulação na concepção de discurso como prática social e que esse passa a ser compreendido como um momen-



to de toda prática social, utilizando o texto para a realização de análises sobre essa prática. Nesse contexto, o texto passa a ser entendido como uma possibilidade de compreensão das estruturas de dominação, os modos de operação da ideologia e as relações de poder.

O enquadre proposto por Chouliaraki e Fairclough (1999) é um arcabouço teórico constituído por cinco passos: o primeiro compreende a identificação de um problema social; o segundo está relacionado à identificação de obstáculos para a superação do problema identificado; o terceiro está voltado para identificação da função do problema na prática; o quarto envolve a indicação de possíveis formas para a superação dos obstáculos; o último, por sua vez, engloba uma relação sobre a análise, conforme podemos visualizar no quadro 02.

QUADRO 02 - ENQUADRE DA ADC PROPOSTO POR CHOULIARAKI E FAIRCLOUGH (1999)

1. Identificação de um problema	
2. Obstáculos para superar o problema	<ul style="list-style-type: none"> a) análise da conjuntura b) análise da prática em particular <ul style="list-style-type: none"> (i) práticas relevantes (ii) relação do discurso com outros momentos <ul style="list-style-type: none"> - discurso como parte da atividade - discurso e reflexividade c) análise do discurso <ul style="list-style-type: none"> (i) análise estrutural: a ordem do discurso (ii) análise interacional <ul style="list-style-type: none"> - análise interdiscursiva - análise linguística e semiótica
3. Função do problema na prática	
4. Possíveis caminhos para ultrapassar os obstáculos	
5. Reflexão sobre a análise	

FONTE: Traduzido de CHOULIARAKI E FAIRCLOUGH (1999).



Em função de intentarmos realizar uma investigação sobre as representações discursivas interligadas aos julgamentos sofridos por sujeitos públicos, é que seguiremos o arcabouço teórico ilustrado pelo quadro 01. De modo a complementar a análise, empregaremos, também, o enquadre teórico proposto por Fairclough (2003), uma vez que nos debruçaremos sobre os aspectos textuais discursivos que estarão presentes, sobretudo, nas postagens vinculadas ao *Facebook*.

Em virtude disso, torna-se fundamental recorrermos ao enquadre de Fairclough (2003), tendo em vista que analisaremos gêneros discursivos que irão compor o nosso *corpus*. Diante disso, notamos que o autor apresenta, nesse enquadre, categorias analíticas para o estudo dos gêneros discursivos, estando atreladas a significados. De acordo com Fairclough (2003), podemos dizer que esses significados são de cunho acional/relacional, representacional e identificacional, sendo constituído a partir de uma relação dialética, em função da possibilidade de os discursos figurarem como representação (representacional), como gêneros (acional) e como estilos (identificacional) (RAMALHO; RESENDE, 2011).

ANÁLISE DISCURSIVA BASEADA NA AD E NA ADC TEXTUALMENTE ORIENTADA

A partir da apresentação do nosso *corpus*, debruçaremos a analisar os discursos vinculados às notícias e aos comentários, de modo a perceber as questões ideológicas, de poder e a avaliação realizada pelos sujeitos no âmbito dos enunciados. Nesse sentido, torna-se primordial apontarmos que a ordem do discurso presente nas notícias e comentários diz respeito à esfera jornalística midiática. Entendemos, aqui, por ordem do discurso “a articulação socialmente estruturada de práticas discursivas que constitui a faceta discursiva de um campo social” (CHOULIARAKI; FAIRCLOUGH, 1999, p. 114), ou seja, encontra-se relacionada às práticas discursivas de determinados grupos sociais. No caso



específico do nosso objeto de análise, podemos apontar que essa ordem está circunscrita na esfera jornalística midiática.

De forma a compreender melhor sobre o modo como o Fábio Assunção, a Bruna Marquezine e o Neymar foram representados discursivamente, recorreremos a Chouliaraki e Fairclough (1999) e a Fairclough (2003) para tecermos uma análise linguística e semiótica, baseando-nos nas seguintes categorias analíticas: avaliação, ideologia e poder. Vale destacar que se tratam de três sujeitos famosos, sendo dois atores e um jogador de futebol.

A representação discursiva se dá por meio dos enunciados que estão vinculados à mídia digital. Esses enunciados alcançam uma dimensão considerável, já que a conduta de um sujeito famoso, ligado à televisão, é muito vigiada. Nessa direção, vários sujeitos estão envolvidos: produtores das notícias, os próprios sujeitos artistas e seus espectadores que produzem comentários sobre esses discursos na mídia.

Começaremos, então, por analisar a categoria avaliação. Com base nessa categoria, é possível compreender a maneira particular de o sujeito se situar diante dos aspectos do mundo, de forma subjetiva, construindo posicionamentos de natureza ideológica, que podem estar vinculados a projetos de dominação. A avaliação, nesse contexto, pode ser “materializada em traços textuais como afirmações avaliativas, afirmações com modalidade deônticas, avaliações efetivas e presunções valorativas”, conforme apontam Ramalho e Resende (2011, p. 119). Para analisarmos essa categoria, procuramos entender as seguintes questões: a) Com que valores o(a) produtor(a) da notícia e o sujeito (leitor) se comprometem em seus posicionamentos discursivos?; b) Como esses valores são concretizados discursivamente (a partir de afirmações avaliativas, afirmações como processos mentais afetivos, valores presumidos, afirmações com modalidade deônticas)?

Baseados nessas questões e na materialidade discursiva é que tecemos a análise dessa categoria. Podemos visualizar todas essas questões a partir do posicionamento do(a) produtor(a) do texto, bem como em comentários tecidos pelo público leitor que estão



atrelados a divulgação e acesso das notícias via rede social, conforme veremos no quadro a seguir:

QUADRO 3 - REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS

CATEGORIA AVALIAÇÃO	REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS: ANÁLISE DAS NOTÍCIAS E DOS COMENTÁRIOS
<p style="text-align: center;">NOTÍCIA 1</p> <p><i>Ator Fábio Assunção é detido após se envolver em acidente em São Paulo⁴.</i></p>	<p>Posicionamento do(a) produtor(a) da notícia 1</p> <p>Comentário (1) do(a) produtor(a) da notícia (01): <i>O ator Fábio Assunção foi detido na manhã desta quinta-feira (3) após bater em dois carros (...). Ele foi levado para 78º Distrito Policial onde foi autuado por embriaguez ao volante. Ninguém ficou ferido (sic). (grifo nosso).</i></p> <p>Podemos notar, de acordo com o comentário 01, valores presumidos, uma vez que ocorre uma avaliação mais implícita. Isso fica em evidência quando o(a) produtor(a) da notícia faz a afirmação de que, mesmo sendo autuado por embriaguez, ninguém ficou ferido no acidente que envolveu dois carros, provocado pelo ator. A afirmação “ninguém ficou ferido”, que é realizada na sequência, denota uma postura que pode ser vista como positiva, tendo em vista que a notícia tem o intuito de informar sobre o acidente provocado pelo ator que apresentava sinais de embriaguez.</p> <p>Posicionamento do sujeito leitor (internauta) da notícia 1</p> <p>Comentário (2) de internauta: <i>VAGABUNDO!! Depois que virou o DEFENSOR NATO DO CHEFE DE QUADRILHA que assaltou a nação (o criminoso do LULA), depois que virou defensor nato do velho SISTEMA CORRUPTO que dizima o país a décadas esse cidadão escancarou mais ainda sua face de MAU CARÁTER e de BADERNEIRO !!! Mas pelo menos isso é coerente e normal, afinal ele esta apenas cumprindo os requisitos básicos para ser um PETISTA, ou seja, ser TODO ERRADO NA VIDA!!! (sic).</i></p> <p>Comentário (3) de internauta: <i>“Pois é! Esse artistinha esquerdopata, drogado, bêbado e irresponsável só irá parar quando acontecer uma tragédia com morte. A morte dele. Se a morte for de terceiros duvido que pare” (sic).</i></p> <p>Com base nos comentários 2 e 3, podemos notar avaliações explícitas de caráter afetivo, baseadas em percepções negativas expressas pelas palavras: <i>vagabundo, defensor nato de chefe de quadrilha, mau caráter, baderneiro, artistinha, esquerdopata, drogado, bêbado, irresponsável.</i> Todos esses termos estão relacionados a uma avaliação eminentemente negativa, baseada, também, em questões de cunho</p>

4 Notícia completa disponível em https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=2061926104045545&id=156387891718360.



	<p>ideológico, uma vez que o posicionamento político assumido pelo ator é enfatizado na avaliação. As avaliações tecidas acerca do fato noticiado se baseiam, por parte dos leitores/internautas, no fato de o ator ter declarado apoio a um político filiado, o partido de esquerda. Os leitores/internautas, que não são favoráveis a essa postura ideológica, constroem avaliações de modo argumentar que o acidente ocorreu em função, também, da postura política do ator.</p> <p>Comentário (4) de internauta: <i>Como o ser humano estar ficando a cada dia mais cruel. Vocês não sabem o que dizem, são criaturas perfeitas, não tem defeitos hem. Cobras venenosas, judas, julga e condena. Vão cuidar da vida de vocês. Vergonha dessa humanidade, não tem um pouco de compaixão. Vão orar pedir a Deus forças para não cair nos laços maléficos dos vícios.</i> (sic).</p> <p>Entretanto, percebemos que nem todas as avaliações feitas sobre o acidente envolvendo o ator teve uma conotação completamente negativa. Podemos observar isso no quarto comentário analisado. Esse comentário também diz respeito a uma avaliação explícita de natureza afetiva, em que o sujeito (leitor/internauta) constrói uma postura crítica em relação aos comentários realizados por outros leitores/internautas, na própria rede social. Com base nessa avaliação, notamos o emprego das seguintes palavras avaliativas: <i>cruel, cobras venenosas, judas, julga, condenado.</i></p> <p>Todas essas palavras englobam uma avaliação afetiva sobre a postura dos leitores, frente aos julgamentos e condenações realizadas acerca do ator. Além disso, o sujeito (leitor/internauta) que escreveu o comentário ressalta a necessidade de se ter compaixão no sentido de evitar comentários maldosos acerca de pessoas por meio de redes sociais.</p>
<p>NOTÍCIA 02</p> <p><i>Bruna Marqueline rebate crítica nas redes sociais</i>⁵.</p>	<p>Posicionamento do(a) produtor(a) da notícia 2</p> <p>Comentário (1) do(a) produtor(a) da notícia (2): <i>[...] cuja atuação já foi elogiada por José Fidalgo, seu par na trama [...] Querida pelos fãs, Brunna Marqueline recebeu apoio dos seguidores após rebater a crítica.</i> (sic).</p> <p>Podemos notar, de acordo com os comentários, uma avaliação afetiva explícita, expressa pelas palavras: <i>elogiada, querida, apoio.</i> Todas essas palavras compõem uma avaliação positiva acerca das críticas recebidas pela atriz em função do papel desempenhado por ela em uma trama da rede globo.</p> <p>Posicionamento do sujeito leitor (internauta da notícia 2)</p> <p>Comentário (1) de internauta: <i>Está muito mal neste papel!! Que pena! Esta é uma crítica construtiva. Brunna faz bem os papéis de menina boazinha... Não é culpa dela terem-na escolhido para ser má!</i> (sic).</p>

5 Notícia completa disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/gente/purepeople/bruna-marqueline-e-criticada-na-web-e-responde-tem-um-ser-humano-aqui,020816c1dd-1c8d37599749f487ac9b460tdm6ut3.html>.



	<p>Comentário (2) de internauta: <i>hahahaha Essa é sua opiniãozinha, talvez vc sinta essas coisas. A bruna é pessima atriz e nem pra mulher bonita ela serve.</i> (sic).</p> <p>Observamos, de acordo com os dois comentários, uma avaliação afetiva explícita, expressa pelas palavras: <i>mal, péssima atriz, nem pra mulher bonita serve.</i> Todas essas palavras constituem uma avaliação negativa sobre a atuação da atriz em uma novela global. Apesar das críticas de natureza negativa, notamos que o primeiro comentário se diz elaborar uma “crítica construtiva” e não culpabilizar a atriz pela sua atuação.</p> <p>Comentário (3) de internauta: <i>“Muita gente invejosa na internet aproveita qualquer oportunidade para demonstrar seu fracasso quando o assunto é sobre uma moça bonita, rica e noiva de um dos homens mais ricos do mundo!! Tem gente que não aguenta isso... Desejo mais sucesso pra vc Bruna.”</i> (sic).</p> <p>Em contrapartida, notamos uma avaliação afetiva explícita, de ordem positiva. O caráter positivo da avaliação foi expresso a partir do emprego das seguintes palavras: <i>muita gente invejosa na internet, moça bonita, rica, noiva de um dos homens mais ricos do mundo, desejo mais sucesso.</i> Todas essas palavras denotam uma avaliação que mantém uma postura diferente das demais, demonstrando solidariedade em relação a atriz, além de criticar explicitamente as avaliações negativas construídas em torno da atriz.</p>
<p style="text-align: center;">NOTÍCIA 3</p> <p style="text-align: center;"><i>Após críticas, Neymar muda visual e vira piada novamente⁶</i></p>	<p>Posicionamento do(a) produtor(a) da notícia 3</p> <p>Comentário (1) do(a) produtor(a) da notícia 3: <i>Neymar Jr causou na internet ao aparecer no jogo de estreia da Seleção Brasileira na Copa da Rússia, contra a Suíça, com um cabelo exótico.</i> (sic).</p> <p>Comentário (2) (a) produtor(a) da notícia (3): <i>Nada discreto, o corte de Neymar virou motivo de piada por parte dos seguidores que criaram uma série de memes.</i> (sic).</p> <p>Constatamos, de acordo com os trechos, uma avaliação afetiva explícita de cunho negativo em torno do cabelo corte de cabelo adotado pelo jogador de futebol. Essa avaliação foi expressa a partir do emprego das seguintes palavras: <i>cabelo exótico, motivo de piada, criaram uma série de memes.</i> Entendemos que esse conjunto de palavras constrói uma avaliação negativa, denotando certa ridicularização do jogador de futebol por partes dos seguidores em redes sociais.</p>

6 Notícia completa disponível em <https://rd1.com.br/apos-criticas-neymar-muda-visual-e-vira-piada-novamente>.



	<p>Posicionamento do sujeito leitor(internauta) da notícia Comentário (1) do internauta: <i>agora o visual é estilo TIRIRICA, KKKKKKKKKKKKKK</i>. (sic).</p> <p>Encontramos somente um comentário sobre a notícia circulada na internet, esse comentário possui valores presumidos, uma vez que ocorre uma avaliação mais implícita. Na avaliação feita por parte do leitor, o visual do jogador de futebol é comparado ao de uma figura pública, que já exerceu a função social de palhaço, em circo no Brasil. Essa avaliação é de natureza negativa, sobretudo, em função de estar associada a risos “kkkkk”, que demarcam certa ironia no comentário tecido.</p>
--	--

FONTE: Análise feita pelos autores (2018).

Todas essas avaliações circulam na internet, espaço que pode ser comparado a um tribunal, em que temos defensores que são favoráveis e outros que são contrários às avaliações realizadas.

A partir da análise, por meio da categoria avaliação, podemos observar a existência de posicionamentos ideológicos distintos, demarcados por avaliações positivas ou negativas acerca do fato noticiado. Partimos, então, para a segunda análise, utilizando os modos de operação da ideologia (THOMPSON, 2011). Devido ao fato de essa análise compor somente um capítulo da obra, restringiremos a apenas alguns modos de operação da ideologia. Ademais, vale destacar que esses modos apresentados por Thompson (2011), para análise da ideologia presentes nos diversos discursos, não pretendem ser estanques ou restritivos.

QUADRO 04- ESTRATÉGIAS DE CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA EM NOTÍCIAS E SEUS COMENTÁRIOS

MODOS DE OPERAÇÃO DA IDEOLOGIA	ESTRATÉGIAS DE CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA EM NOTÍCIAS E SEUS COMENTÁRIOS
NOTÍCIA 1 LEGITIMAÇÃO	<p>Manchete da Notícia 1: Ator Fábio Assunção é detido após se envolver em acidente em São Paulo.</p> <p>Comentário (1) de internauta: <i>A culpa é do capitalismo opressor. Se não fosse o capitalismo ele iria a pé, teria chegado em casa às 20:00h (toque de recolher) e não ficaria em um bar tomando umas..... esse capitalismo não alivia pra ninguém. Logicamente, precisando de acompanhamento médico irá a um dos hospitais públicos que a coria</i></p>



	<p><i>precisando de acompanhamento médico irá a um dos hospitais públicos que a corja defendida por ele diz serem tão bons. Muleke ducarai... (sic).</i></p> <p>Notamos a ideologia operando, por meio da legitimação, como se determinados interesses específicos fossem os mesmos para todos. A lógica do comentário é construída a partir da influência de fatores econômicos, em nossa sociedade. Toda essa questão que envolve um ator e o fato dele fazer parte de uma grande rede de televisão, que tem um grande poder econômico, faz com que internautas remetam a culpa para o sistema econômico adotado no Brasil, o capitalismo, que se pauta na legitimidade de bens privados e na liberdade comércio e indústria, que tem como objetivo principal de adquirir ganhos financeiros. Assim, o ator é representado como alguém que, porque tem uma condição financeira boa, pode envolver-se nas confusões relatadas pela mídia.</p>
FRAGMENTAÇÃO	<p>Comentário (2) de internauta: <i>tudo que não presta, mau-carater canalha mesmo é militante do PT, pode investigar qualquer um que apoia o PT vc vai achar desvio de conduta, isso é fato (sic).</i></p> <p>Percebemos, no comentário, que ocorreu o expurgo do outro. Todos os filiados ao partido dos trabalhadores (PT) são vistos como inimigos, como pessoas que se diferem de outros sujeitos, pertencentes aos vários grupos sociais, por serem representadas como aquelas que têm desvio de conduta. E isso é defendido como se fosse uma questão de causa e consequência. “Se você for petista, logo terá desvio de conduta”.</p> <p>Logo após, outro (a) internauta, nesse contexto de interação, responde:</p> <p>Comentário (3) de internauta: <i>MBL, com tanta coisa acontecendo nesse país e vocês ficam atacando todo mundo que defende ou já defendeu o PT, esse caso é de polícia e saúde pública como acontece com tantos outros a todo momento, é a vida particular do cara, deixa a justiça tomar conta disso, vocês devem é se preocuparem com o caminho que nosso país está tomando e não ficar destilando ódio contra pessoas em particular só pelo fato de defenderem posições contrárias as suas. Sinceramente isso é coisa de criança mimada, qual relevância isso tem diante de problemas estruturais que precisamos resolver? (sic).</i></p> <p>Os grupos sociais são fragmentados, há uma segmentação dos indivíduos, em que temos, de um lado, quem responsabiliza os petistas pela atitude do ator, utilizando a filiação política como justificativa: <i>tudo que não presta, mau caráter, canalha mesmo é militante do PT</i>, e, de outro lado, temos outro (a) internauta afirmando que é caso de polícia, de saúde pública, de justiça, tirando a responsabilidade dada aos petistas pelo outro internauta.</p> <p>É nisso que a análise do discurso está bem preocupada, com representações particulares que são criadas e que podem contribuir para fragmentação de grupos e para a distribuição desigual de poder.</p>
DISSIMULAÇÃO	<p>Manchete da Notícia 2: Após críticas, Neymar muda visual e vira piada novamente</p> <p>Comentário (1) do internauta: <i>Até que enfim colocaram ordem na bodega. Neymar cortou o madito cabelo que mais parecia uma suculenta macarronada. Narcisismo igual, impossível. Agora joga bola e para de cair... (sic).</i></p> <p>Percebemos uma crítica em relação à pintura de cabelo do Neymar, à época da Copa do Mundo de 2018. É possível, por meio do enunciado, construirmos o seguinte sentido: que o jogador está preocupado só com a sua própria imagem e que Neymar simula quedas em campo para não jogar: <i>Narcisismo igual, impossível. Agora joga bola e para de cair.</i></p>



	<p>Houve uma tentativa de um internauta em minimizar os efeitos dessa situação, notamos, então, a estratégia do eufemismo. Para isso, houve uma valoração positiva, ainda que com o uso da palavra “até”, denotando que não ficou “completamente” feio o cabelo do jogador.</p>
<p>NOTÍCIA 3</p> <p>DISSIMULAÇÃO</p> <p>FRAGMENTAÇÃO</p> <p>UNIFICAÇÃO</p>	<p>Manchete da notícia 3 : Bruna Marqueline rebate crítica nas redes sociais</p> <p>Comentário (1) do internauta: <i>A profissão dela e ser maria-chuteira, nisso el a boa mesmo, Neymar que o diga. De resto é mais uma atriz mediana como outra qualquer, nada de especial. A fama dela vem por ser namorada daquele pipoqueiro, que se diz jogador de futebol.</i> É possível perceber o uso da metáfora (estratégia usada- tropo).</p> <p>A atriz Bruna Marqueline é representada como uma mulher que tem interesses financeiros, pelo fato de namorar o jogador Neymar: “ <i>a profissão dela e ser maria chuteira. De resto é mais uma atriz mediana.</i> A atriz também é vista como inimiga (expurgo do outro), pelo fato de ser namorada de um jogador muito famoso, retirando dela sua competência, ao interpretar os papéis nas novelas.</p> <p>No entanto, logo depois, temos uma defesa feita por outro (a) internauta em relação à Bruna.</p> <p>Comentário (2) de internauta: <i>Bruna quando criança fez bem os papeis que lhe davam.. Hoje, uma moça bonitinha, graciosa, não convence como Princesa Catarina em Deus salve o rei. Talvez por ser tão cândida, este papel não lhe favoreça a interpretação. A personagem necessita de uma moça que tenha agressividade e Bruna é suave naturalmente! Está muito mal neste papel!! Que pena! Esta é uma crítica construtiva. Bruna faz bem os papeis de menina boazinha.... Não é culpa dela terem-na escolhido para ser má...!</i></p> <p>Vários atributos são dados à atriz. É feita uma espécie de comparação da atuação dela quando era criança, com sua atuação, no contexto atual. Como a Bruna sempre fez papéis da <i>moça bonitinha, graciosa</i>, o papel de antagonista não lhe caiu bem, segundo a internauta.</p> <p>A ideologia opera, também, como uma forma de padronização, como se a atriz não devesse representar novos papéis, com a intenção de manter a figura da menina graciosa que direciona para outras interpretações feitas por ela, quando criança.</p>
<p>REIFICAÇÃO</p>	<p>Comentário da atriz: <i>"Eu não sei vocês, mas eu estou vivendo em 2018. Em 2018, as mulheres não fazem esse tipo de coisa umas com as outras, pelo menos no mundo em que quero viver. Isso é tão absurdo que seria engraçado se não fosse trágico. Sororidade, meu povo! E amor e empatia também",</i> escreveu a atriz, usando a hashtag "apenas porem".</p> <p>A atriz responde as críticas recebidas, por meio da referência que faz ao passado, ressaltando que estamos em 2018 e que vivemos em uma época em que as mulheres deveriam apoiar umas as outras, e que precisamos parar de cristalizar atitudes do passado. Ela menciona o ano de 2018, na tentativa de evidenciar que muitos anos se passaram, em relação ao processo de transformação que ocorreu em relação da posição da mulher na sociedade.</p> <p>O discurso da Bruna nos permite entender que ela quer ressaltar que não podemos eternizar comportamentos que pertencem ao passado, que estamos vivendo em outra época (ao menos assim ela deseja) e que as pessoas precisam mudar, que nada é imutável, que precisam de: <i>sonoridade, meu povo! E amor e empatia também.</i></p>

FONTE: Análise feita pelos autores (2018).



Em consonância com a análise anterior que já fizemos (utilizando a categoria avaliação), acreditamos que foi possível apresentar os efeitos semióticos das notícias e comentários analisados em relação à representação de figuras públicas.

As duas análises apresentadas estão pautadas na ADC (linha inglesa). Dando continuidade, será apresentada, a seguir, a análise pautada nos estudos de Foucault (AD francesa).

Utilizando o mesmo *corpus*, notícias e comentários de notícias veiculados no *Facebook* e tomando, nesse momento, a AD francesa como uma das vertentes para análises, damos um destaque para as relações de poder defendidas por Michel Foucault e tecemos algumas considerações pertinentes a esses sujeitos, que são relevantes para problematizar os enunciados em questão.

No que se refere à Notícia 1, o ator Fábio Assunção é alvo de comentários no discurso que afirma sua conduta de embriaguez ao volante. Percebem-se dois comentários direcionados ao ator, em resposta ao texto veiculado. Os discursos apontam para a relação do sujeito ator e à esquerda política, subjetividade que acabam por chamar a atenção dos internautas, tendo em vista as suas condições de existência, na atualidade. Nesse sentido, a sua conduta de vida particular é percebida e transferida para sua posição política ligada ao PT (*Depois que virou o DEFENSOR NATO DO CHEFE DE QUADRILHA que assaltou a nação (o criminoso do LULA...)*). Essa relação de poder, considerando as palavras de Foucault (1981), demarcam constituições de dois sujeitos que se ligam por microforças, por meio do bombardeio da mídia, como canal que possibilita essa “vigia” da conduta do outro.

Nessa mesma direção, um segundo internauta também vai na direção do posicionamento político do artista, como estratégia para desconstruir a sua imagem: (*Pois é! Esse artistinha esquerdo-pata, drogado, bêbado e irresponsável só irá parar quando acontecer uma tragédia com morte...*). Esses enunciados revelam formações discursivas distintas da formação do sujeito artista e procuram convencer o público, a partir de seus pontos de vista, tendo em vista que, legitimamente falando, o artista, sendo um sujeito fa-



moso, possui o dom de dar exemplo de bons costumes e valores morais. Os internautas, então, uma vez revelando seus posicionamentos políticos ligados à direita, forjam a relação entre a má conduta e o ex-presidente Lula, apontando na conduta do ator como forma de desmoralizar a esquerda política.

Ao contrário, um terceiro internauta apresenta uma posição contrária e defende o artista (*Cobras venenosas, judas, julga e condena...*), cujas relações de poder, por meio de posicionamentos distintos, povoam também sobre os sujeitos observadores (vigiladores) do sujeito artista.

Esse contraste entre comentários presente na Notícia 1 pode ser percebida na Notícia 2, sendo o alvo, desta vez, a atriz Bruna Marquezine. Nesse contexto, ressaltamos que à época da veiculação da reportagem, a atriz interpretava uma vilã na novela das dezenove horas, da TV Globo, “Deus salve o rei”, em que ela foi muito criticada pelo seu desempenho nesse trabalho. Esses discursos de rejeição quanto à sua interpretação como atriz serve de pano de fundo para a emergência dos comentários materializados na notícia.

Assim como na 1, a Notícia 2 apresenta três comentários⁷, sendo dois de crítica e o último de defesa à atriz. O sujeito internauta 1 produz um enunciado com teor de crítica à atriz pelo seu desempenho na novela (*Está muito mal neste papel!! Que pena!...*), reforçando que só atua bem em papéis de mocinhas, assim como o sujeito internauta 2 (*A bruna é pessima atriz e nem pra mulher bonita ela serve*). Irônico, reforça o fracasso de sua atuação referindo-se à sua falta de beleza física. Contrário a esses comentários, o terceiro defende a atriz e resiste aos comentários anteriores, inclusive se direcionando à própria atriz: (*Desejo mais sucesso pra vc Bruna.*). O último comentarista citado, então, entra no jogo ao qual Foucault (1995) denomina de resistência, fruto das relações de poder que a provocam.

Esses comentários revelam a constituição de sujeitos com posições distintas, cujas relações de poder se dão por meio da in-

⁷ Há vários comentários nas notícias, porém escolhemos apenas estes para análises, como forma de representação desses sujeitos que vigiam a vida dos famosos.



ternet, cujos discursos são materializados na mídia digital. Essas contradições quanto às opiniões direcionadas ao sujeito atriz revelam ao que Foucault (1996) denomina de ordem do discurso, possibilitando afirmar, no contexto da rede social vigente, que nem todo mundo está autorizado a falar tudo, resultado na interdição dos discursos produzidos.

No que concerne à Notícia 3, essa refere-se ao jogador de futebol Neymar, objetivado pela mídia (sobretudo pela TV Globo), como o melhor jogador da seleção brasileira. À época da produção da reportagem, transcorria a copa do mundo na Rússia e o referido esportista era muito cobrado, como sendo a promessa para os tão sonhados gols. Assim como os artistas mencionados anteriormente, o jogador é bastante vigiado, sobretudo nas redes sociais que sempre veicula (principalmente no período da copa) memes e reportagens sobre seu desempenho e mudança de visual.

A Notícia apresenta como alvo o Neymar e seu visual ligado ao cabelo, cujo autor se posiciona na materialidade da notícia, bem como um leitor da reportagem (*agora o visual é estilo TIRIRICA, KKKKKKKKKKKKKK*). Lançando mão de uma estratégia comparativa, o sujeito internauta forja uma semelhança entre o visual do citado jogador e o cantor Tiririca, cuja ironia é percebida na materialidade do enunciado. O uso do *Agora*, advérbio de tempo, reforça a mudança rotineira do jogador quanto a seus cortes de cabelo ao longo da copa.

Quanto ao produtor da notícia, percebemos materialidades que apontam para posições em relação ao visual do jogador: (*causou, exótico, Nada discreto*). Esses termos revelam opiniões de um sujeito em relação ao outro, que, traduzindo para a concepção foucaultiana, seria interferir na conduta do outro. A palavra “causou” remete o enunciado para a explosão das redes sociais, cujo sujeito famoso é vigiado, cuja conduta mobiliza esses internautas que, por meio da rede, as relações de poder ganham sustento, em que ser famoso entra nesse jogo complexo de ter suas vidas expostas nas redes sociais.



REFLEXÃO SOBRE A ANÁLISE

Como *corpus* da análise empreendida, trabalhamos com os gêneros discursivos notícias e comentários. Sabemos que os gêneros são modos relativamente estáveis de agir e de se relacionar em práticas sociais (BAKHTIN, 2003) e que eles envolvem, de uma forma bem direta, atividades na vida no mundo, os sujeitos e a linguagem. Assim, por meio dos gêneros escolhidos, foi possível perceber a materialização de diferentes discursos que são usados como formas de legitimar o poder.

Com base na análise das notícias e comentários selecionados, é possível afirmar que, conforme há uma sofisticação dos meios tecnológicos, mais as figuras públicas ficarão expostas, afinal, as redes sociais deixam em aberto a possibilidade de inserção de comentários e tornam-se uma espécie de oportunidade de “livre expressão”: todos podem comentar, elogiar, ofender, etc.

Vale lembrar que uma análise discursiva crítica não pode, jamais, ser confundida com uma simples leitura e interpretação. Para Chouliaraki & Fairclough (1999, p. 67), a lógica da análise crítica é relacional/dialética, “orientada para mostrar como o momento discursivo trabalha na prática social, do ponto de vista de seus efeitos em lutas hegemônicas e relações de dominação.” Para interpretar características que estão presentes em um texto, é preciso considerar que outras escolhas podem ser feitas, isto é, dos sistemas de opções nos tipos de discurso de onde originam as características reais. Na análise de textos, o foco de uma pessoa está o tempo todo alternando entre o que está no texto e o tipo discursivo ao qual o texto está recorrendo (FAIRCLOUGH, 2012).

Assim, o objetivo dessa análise não foi apontar culpados, mas analisar, criticamente, como figuras públicas são representadas em notícias que circulam na rede social *Facebook*, mas especificamente, como ideologias, relações de poder são evidenciadas e como esses sujeitos são avaliados por diferentes internautas. Para nossa análise, partimos da identificação de um problema social



(CHOULIARAKI; FAIRCLOUGH, 1999), que está inserido em toda uma conjuntura que envolve a velocidade da divulgação da informação e as consequências disso, tal como os comentários imediatos que podem ser feitos em notícias que são circuladas na rede. Não existem regras severas para que comentários possam ser feitos, eles são bastante imediatos. Nesse ínterim, nos deparamos com contextos em que notamos a ideologia operando, que notamos as relações de poder e como as figuras públicas estão suscetíveis a diferentes avaliações.

Vale destacar que, além de teóricos da ADC, as análises se deram com base na AD francesa, em que as relações de poder defendidas por Michel Foucault nos deram base para problematizar sobre a produção discursiva das notícias e dos comentários. Esses discursos materializados resultam das relações de microlutas entre sujeitos, rumando em direção às formulações de Foucault (1981), em que esses sujeitos são produzidos e aparecem nos discursos como efeito dessas relações, no âmbito da rede social referida, o *Facebook*. Por fim, nesse contexto, na era das novas tecnologias digitais, esses recursos funcionam em favor das práticas de liberdade, mas ao mesmo tempo, como forma de governamentalidade e controle da vida do outro, sobretudo quando se trata de sujeito famoso, cuja conduta é vigiada pelas práticas discursivas em rede, por meio da linguagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os sujeitos tomados para análise integram o universo da fama, sendo dois atores e um jogador de futebol, que, pelas suas vidas de sujeitos públicos, são cobrados e vigiados por uma multidão. Atrélada a essa vigilância, está a rede social, para onde as notícias dos famosos se direcionam e que ganham uma dimensão incalculável, pela facilidade de acesso pelos internautas. Como são vários sujeitos envolvidos (famosos, autores de notícias e seus leitores/internautas), as relações de poder se dão pelas situações de acesso à tecnologia digital, são materializadas nos discursos e as quais se



dão pela linguagem, em que as figuras públicas sofrem tentativas de interferências nas suas condutas.

É importante destacar que a sociedade disciplinar, bem como se percebe no contexto da atualidade, tem desenvolvido dispositivos que favorecem para as relações de governamentalidade, isto é, as formas como o sujeito se relaciona consigo e com os outros. As relações de poder nada mais são do que entrar nesse jogo de poder, de influenciar no comportamento do outro, resultando em modos de subjetivação diversos. Com o advento das novas tecnologias da informação/comunicação, sobretudo pelas redes sociais, o que se percebe é que funciona como dispositivo, técnicas para exercício do controle do outro, que se dá por vias do discurso. Vale destacar, nesse contexto, os corpos que são transformados em objetos de vigilância na rede; porém, não apenas nos meios virtuais, mas também fisicamente. Essa ideia de vigiar e ser vigiado, como ocorre nos meios digitais de comunicação, nada mais é do que entrar no exercício do poder por meio da linguagem.

Enfim, os resultados apontam que, ao terem suas vidas pessoais expostas, muitos sujeitos acabam sendo submetidos a uma espécie de júri da internet, sendo julgados, devido suas posições ideológicas e acabam tornando-se réus/vítimas, em que primeiro eles são condenados, para depois tomarem “conhecimentos de provas”. Nessa perspectiva, o presente capítulo intentou apresentar como a linguagem e a vida social estão relacionados. Sem nos prestar ao papel de Juiz, seja dos internautas que postaram os comentários ou dos atores e jogador em questão, queremos apenas ressaltar como o poder é legitimado pelo discurso e, que, apesar disso, relações assimétricas de poder podem ser transformadas, no entanto as pessoas oprimidas não reconhecerão sua opressão só porque alguém se dá ao trabalho de apontar para elas; elas só virão a reconhecê-la por meio de sua própria experiência, e sua própria atividade em lutar contra ela (FAIRCLOUGH, 1989).



REFERÊNCIAS

- BARROS, Solange Maria de. Bases filosóficas da análise de discurso crítica. In: BATISTA JR, José Ribamar; SATO, Denise Tamaê Borges; MELO, Iran Ferreira de (Org.). **Análise de discurso crítica**: para linguistas e não linguistas. São Paulo: Parábola, 2018.
- BATISTA JR, José Ribamar; SATO, Denise Tamaê Borges; MELO, Iran Ferreira de (Org.). **Análise de discurso crítica**: para linguistas e não linguistas. São Paulo: Parábola, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.261-306.
- CHOULIARAKI, Lilie; FAIRCLOUGH, Norman. **Discourse in Late Modernity**: Rethinking Critical Discourse Analysis. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1999.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Language and Power**. Londres e Nova York: Longman, 1989.
- _____. **Discurso e Mudança Social**. Trad. I. Magalhães et al. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- _____. **Analysing Discourse**: textual analysis for social research. Londres e Nova York: Routledge, 2003.
- _____. Critical discourse analysis as a method in social scientific research. In: WODAK, R; MEYER, M (Org.). **Methods of critical discourse analysis**. Londres: Sage, 2009. p. 121-138.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. Estratégia, Poder-Saber. In: _____. **Ditos e Escritos IV**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2010, p. 222-305.
- _____. **Microfísica do Poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.
- _____. O Sujeito e o Poder. In: RABINOV, Paul; DREYFUS, Hubert. Michel Foucault: **Uma Trajetória Filosófica** – para além do estruturalismo e da hermenêutica. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 229-249.



HIRATA, Alessandro. O facebook e o direito à privacidade. **Revista de Informação Legislativa**. Ano 51 Número 201 jan./mar. 2014. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/ril/edicoes/51/201/ril_v51_n201_p17.pdf>. Acesso em: 01 de set. de 2018.

MELO, Iran Ferreira de. Histórico da análise de discurso crítica. In: BATISTA JR, José Ribamar; SATO, Denise Tamaê Borges; MELO, Iran Ferreira de. (Orgs.) **Análise de discurso crítica: para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018.

OTTONI, Maria Aparecida Rezende. **Os gêneros do humor no ensino de Língua Portuguesa: uma abordagem discursiva crítica**. 2007. 400 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

PEREIRA, Diego Henrique. Sentidos de privacidade no facebook: o cadeado como perspectiva de poder de comando e ilusão de estar no controle. **Entremeios** [Revista de Estudos do Discurso, on-line], Seção Estudos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL), Universidade do Vale do Sapucaí (UNIVÁS), Pouso Alegre(MG), vol. 14, p.93-110, jan.-jun. 2017. Disponível em: <<http://www.entremeios.inf.br/published/430.pdf>> . Acesso em: 03 set. de 2018.

RAMALHO, Viviane; RESENDE, Viviane de Melo. **Análise de discurso (para a) crítica: o texto como material de pesquisa**. Campinas: Pontes, 2011.

RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane. **Análise de discurso crítica**. São Paulo: Contexto, 2006.

SITE G1. **Ator Fábio Assunção é detido após envolver em acidente em São Paulo**. Disponível em: < https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=2061926104045545&id=156387891718360>. Acesso em: 01 set. 2018.

SITE TERRA. **Após críticas, Neymar muda visual e vira piada novamente**. Disponível em: < <https://rd1.com.br/apos-criticas-neymar-muda-visual-e-vira-piada-novamente/>>. Acesso em: 01 set. 2018.

SITE TERRA. **Bruna Marquezine rebate crítica nas redes sociais**. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/gente/purepeople/bruna-marquezine-e-criticada-na-web-e-responde-tem-um-ser-humano-aqui,020816c1dd1c8d37599749f487ac9b460tdm6ut3.html>>. Acesso em: 01 set. 2018.

THOMPSON, John. B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Trad. Grupo de Estudos sobre Ideologia, Comunicação e Representações sociais da Pós-Graduação do Instituto de Psicologia da PUCRS. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.





3

DEUSES NA ERA DO CGI: FILMES, SUPER-HERÓIS E A IMAGÉTICA DA GRANDIOSIDADE

Vilson André Moreira Gonçalves¹

O BLOCKBUSTER, OS SUPER-HERÓIS E A DEMANDA POR ESPETÁCULO NA TELA

O cinema comercial hollywoodiano é amplamente reconhecido por seus pesados investimentos em recursos visuais. Através da criação progressivamente mais meticulosa de paisagens fantásticas, personagens insólitos e sequências de ação bombásticas, estes filmes buscam suprir uma demanda por espetáculo audiovisual. Proponho, no presente estudo, uma reflexão acerca do modo como esta demanda se relaciona ao modelo narrativo-estético dos filmes de super-herói.

Com seu volume e diversidade de produções, os anos 2000 marcaram a ascensão do filme de super-herói de um campo de entretenimento frequentemente tido como secundário ou infantil para um gênero cinematográfico viável. Embora exemplos prévios de sucesso existissem, como *Superman* (Richard Donner, 1978) e

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da UTP, professor do Departamento de Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). E-mail: wilson21st@hotmail.com.



Batman (Tim Burton, 1989), foi a partir da primeira década deste milênio que estes filmes se tornaram progressivamente mais comuns, até eventualmente se converterem em uma das peças centrais da máquina cinematográfica hollywoodiana.

Como outras figuras que se tornaram importantes para o imaginário do cinema comercial, o super-herói encontra suas origens em formas narrativas pré-existentes. Como aponta Liam Burke, é possível observar uma “linhagem” do herói hollywoodiano, a qual se iniciou com o *cowboy* do gênero *western*, passando pelo vigilante urbano da década de 1970 e pelo herói de ação das décadas de 1980 e 1990, culminando no *boom* de super-heróis nos anos 2000, justamente quando outros modelos de heróis de ação perderam proeminência nas telas (BURKE, 2015, p. 93-97).

Colaborou para este estado de coisas a consolidação dos “mega-filmes”, ou *blockbusters*, de que tratam Fernando Mascarello (2006, p. 336) e Geoff King (2013, p. 114), caracterizados pela amplitude de escala e pela imagética grandiosa, pelo uso intensificado de efeitos especiais e pela exploração de franquias e de mercadorias derivadas, como jogos eletrônicos. Produziu-se, assim, uma linguagem visual bem definida, dirigida para a potencialização da grandiosidade na tela e da amplitude de produtos associados ao filme.

Deste modo, produções de super-herói apresentam um compromisso com o espetáculo visual, visto que o fenômeno parte de uma geração de produções marcadas por sucessivos avanços tecnológicos no campo do audiovisual, bem como pelo intento de impressionar através da ostensiva exploração destes recursos. É válido notar, todavia, o gênero super-herói encontra suas raízes nas histórias em quadrinhos, meio no qual é caracterizado pela visualidade bombástica e por representações de feitos grandiosos.

Este compromisso, pode-se afirmar, se configurou como uma marca de estilo, afinal, os gêneros surgem da relação entre indústria cinematográfica e a recepção do público (ALTMAN, 1999, p. 15-16), constituindo-se, portanto, como categorias de inteligibilidade e reconhecimento mútuos, e, tanto quanto estes filmes



buscam impressionar, seus públicos buscam ser impressionados. Schatz (1981, p. 22) parece concordar com este princípio quando sugere que a narrativa genérica representa uma “gama de expressão” para os cineastas e uma “gama de experiência” para o público. Em vista da visualidade característica da narrativa fílmica, uma parte significativa dessa relação de expressão, experiência e inteligibilidade se baseia na iconografia de um gênero. Nos tópicos seguintes abordo caracteres visuais que podem ser associados a um código da grandiosidade no cinema de super-herói.

CGI, PINTURAS, ROBÔS E FANTOCHES: EM BUSCA DE UMA ICONOGRAFIA IMPACTANTE

O filme *Deadpool* (Tim Miller, 2016), notável por sua estrutura metalinguística, faz diversas referências, em tom de paródia, a elementos recorrentes em filmes de super-herói. Os créditos iniciais enumeram, entre outros, “A *Gratuitous Cameo*”², tratando das frequentes aparições do autor Stan Lee em adaptações de propriedades Marvel³ desde *X-Men* (Bryan Singer, 2000), e “*An Entirely CGI Character*”⁴, referindo-se ao coadjuvante Colossus, mas também à grande quantidade de personagens compostos parcial ou totalmente em CGI⁵ nos *blockbusters* das últimas duas décadas, como Kilowog em *Lanterna Verde* (Martin Campbell, 2011), Rocket Raccoon e Groot em *Guardiões da Galáxia* (James Gunn, 2014), Apocalipse em *Batman vs Superman* (Zack Snyder, 2016), Lagarto em *O Espetacular Homem-Aranha* (Mark Webb, 2012) e Hulk em diversos filmes do MCU.

2 Uma Participação Especial Gratuita [tradução minha].

3 Tanto em produções Marvel Studios, quanto em filmes da 20th Century Fox e da Sony Pictures.

4 Um personagem totalmente feito em computação gráfica [tradução minha].

5 Acrônimo de *Computer-Generated Imagery*, ou “Imagens Geradas por Computador”.



FIGURA 01- KILOWOG



FONTE: Filme *Lanterna Verde*

FIGURA 02- HULK



FONTE: Filme *Os Vingadores*

FIGURA 03- COLOSSUS



FONTE: Filme *Deadpool*

FIGURA 04 - ROCKET
RACoon E GROOT



FONTE: *Guardiões da Galáxia Vol. 2*

Ainda em *Deadpool*, o protagonista demonstra entusiasmo ao ver que uma antagonista, Pó de Anjo, está prestes a realizar um “pouso de super-herói”, saltando de um ponto mais alto e apoian-



do-se sobre um dos joelhos, uma ação frequente em vários filmes do gênero (FIGURA 5). Após a manobra, *Deadpool* comenta que o movimento é impraticável e tem uma função majoritariamente de impacto visual.

Como tratei anteriormente, para que uma paródia seja apreciável, é fundamental que a relação entre um gênero e seu público tenha atingido certo grau de saturação. O filme de Tim Miller recompensa o público já familiarizado às narrativas de super-herói com o prazer da ironia, soma de cumplicidade com um conteúdo pré-existente e distanciamento do mesmo, de que trata Hutcheon (1985, p. 48) em *Uma Teoria da Paródia*. Convém, deste modo, buscar as raízes das convenções visuais que *Deadpool* parodia com sucesso.

FIGURA 05 - POUSOS DE SUPER-HERÓI



FONTE: Filme *Deadpool*



FIGURA 06 - POUSOS DE SUPER-HERÓI



FONTE: Filme *Homem-Formiga*

FIGURA 07 - POUSOS DE SUPER-HERÓI



FONTE: Filme *Os Vingadores*

A primeira onda de *blockbusters* hollywoodianos apresentava uma imagética ousada, dirigida para o espetáculo, estabelecendo parâmetros que produções posteriores buscariam igualar ou superar. Conforme afirma Geoff King (2013, p. 114), amplitude de escala e imagens espetaculares são características centrais do *blockbuster*, independente do contexto. A questão temática também



é importante aqui. Segundo Scivally (2008, p. 90), superproduções como *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (Steven Spielberg, 1977), *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, 1977) e *Superman* consumaram a nova estratégia hollywoodiana de aplicar orçamentos dignos de filmes “A” a propostas até então associadas majoritariamente a produções “B”, como narrativas de super-heróis e aventuras espaciais – quando não ambas ao mesmo tempo.

Assim como ocorre em *Guerra nas Estrelas*, a estética de *Superman* se debate para representar, de forma visualmente impactante e com carga dramática, antes do advento do cinema digital, acontecimentos que tem lugar fora do planeta Terra. Por meio de uma combinação de maquetes, animações, *matte paintings*⁶, sets de filmagem amplos, cabos e *chroma-key* são apresentadas sequências de voo, edificações em colapso e o planeta natal de Superman, Krypton.

O *Batman* de Tim Burton agregaria efeitos visuais práticos⁷ semelhantes para criar sua ambientação sombria. É notável ainda a utilização de animação em *stop motion* em algumas sequências, como a que mostra o Batmóvel, veículo do protagonista, fechando-se completamente ao seu comando de voz em uma função de blindagem. O *stop motion*, já utilizado em conjunção com filmagens *live-action* desde *O Mundo Perdido* (Harry O. Hoyt, 1925) e *King Kong* (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1933), lançaria as bases para muitos dos recursos de animação computadorizada que se tornaram norma em Hollywood (SAWICKI, 2007, p. 51). Em *Batman, O Retorno* (Tim Burton, 1992), o efeito de blindagem seria criado com o auxílio de CGI, sinalizando a passagem para um novo modelo de criação de imagens.

A transição era parte de uma tendência tecnológica. O sucesso dos efeitos utilizados em filmes como *O Exterminador do Futuro 2: O Julgamento Final* (James Cameron, 1991) e *Jurassic Park: Parque dos Dinossauros* (Steven Spielberg, 1993), levou a uma assimilação cada vez mais intensa de recursos digitais em filmes

6 Imagens pintadas à mão e utilizadas como plano de fundo (GOULEKAS, 2001).

7 Embora os termos “efeito visual”, “efeito especial”, “trucagem”, entre outros, sejam intercambiáveis em determinadas bibliografias, optei por empregar neste trabalho a nomenclatura de “efeitos práticos” para artifícios como maquiagens e trajes especiais, fantoches e outros efeitos realizados diante das câmeras, em oposição a efeitos especiais construídos em computação gráfica.



hollywoodianos (ALLEN, 2013, p. 106-107). *Batman Eternamente* (Joel Schumacher, 1995) e *Batman e Robin* (Joel Schumacher, 1997) incorporaram cenários em computação gráfica e *X-Men* (2000), com um amplo elenco de heróis e vilões à sua disposição, fez uso desse recurso para representar uma variedade de superpoderes: as garras de Wolverine, a irradiação destrutiva dos olhos de Ciclope, a capacidade de Mística de mudar de forma, o controle de Tempestade sobre o clima, dentre outros.

FIGURA 08 - OS PODERES DE CICLOPE



FONTE: Filme *X-men*

FIGURA 09 - OS PODERES DE TEMPESTADE



FONTE: Filme *X-men*



Lançamentos subsequentes utilizariam estes recursos de forma cada vez mais intensa, incorporando às narrativas uma série de personagens, planos de fundo e elementos cenográficos em CGI, borrando os limites entre o *live-action* e a animação. Em algumas circunstâncias, os efeitos digitais se prestam à criação de personagens com contornos colossais, como o protagonista de *Hulk* (Ang Lee, 2003). Estes artifícios compõem uma imagem do insólito na tela, impressionante justamente por seu nível de afastamento da realidade. Em outros casos, como a inclusão de morcegos animados digitalmente em *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005), os efeitos são elaborados com a intenção de se dissolver de forma verossímil na visualidade do filme (MAGID, 2005, p. 6).

FIGURA 10- USOS DOS EFEITOS



FONTE: Filme *Hulk*



FIGURA 11- USOS DOS EFEITOS



FONTE: *Batman Begins*

Esta comparação é válida na medida em que aponta para um dos dilemas do filme narrativo clássico, que se debate entre ocultar ou expor os recursos do dispositivo. Ao contrário de formas fílmicas alternativas, como o cinema modernista, que utiliza o que Noël Burch (1973, p. 147) denomina “estruturas de agressão”, o cinema de ficção convencional busca oferecer uma “janela” para o espectador, uma trama sem “costuras visíveis” que oferece o relato de outra realidade sem quebras agressivas que salientem a natureza artificial do filme. Por outro lado, conforme aponta Bordwell, após a ascensão do *blockbuster* ao fim da década de 1970, ostentar estes recursos passou a ser um atrativo:

Special effects thereby became one of a film's attractions. Instead of hiding the technique, films flaunted it as a mark of big budgets and technological sophistication. The fantastic powers of superheroes cried out for CGI, and it may be that



convincing movies in the genre weren't really ready until the software matured.⁸ (BORDWELL, 2011, p. 27)

Todavia, seja qual for a intencionalidade por trás dos efeitos – destacarem-se como atração à parte ou dissolverem-se na trama visual narrativa; resta claro que é importante para o filme de super-herói que os elementos fantásticos sejam apresentados, guardadas as proporções, de forma crível. Assim, há uma apreciação pelo virtuosismo técnico observado no acabamento das imagens de indivíduos que voam e irradiam raios, ou seres alienígenas de dimensões colossais. Trata-se, segundo Carl Plantinga (2009, p. 113), de um esforço dirigido à criação de um realismo *perceptual*, para além dos elementos de carácter *referencial*, pois mesmo quando o que é apresentado ao espectador não é a imitação ou a reprodução de algo existente, espera-se que tenha um aspecto convincente.

Certamente a crescente disponibilidade de efeitos digitais encoraja sua utilização em *blockbusters* de super-herói, sobretudo se somada à busca por espetáculo e às possibilidades oferecidas pelas temáticas abordadas, o que em conjunto configura em uma reconhecível estética da grandiosidade. Críticas são frequentemente levantadas sobre o apelo do espetáculo em grandes produções, principalmente no que se refere ao uso de efeitos visuais para encobrir temáticas superficiais e tramas mal construídas (KING, 2000, p. 42).

Entretanto, é importante ressaltar que os efeitos especiais são uma ferramenta, como outros recursos, e sua utilização não é em si perniciosa para um filme. Pode-se partir do pressuposto de que há confiança excessiva em sua efetividade para atrair públicos, mas nada impede que o uso da tecnologia possa ser conciliado a narrativas de maior complexidade. Como exemplifiquei anteriormente, a franquia *X-Men* habitualmente alia sequências de ação e questões complexas; *Mulher Maravilha* (Patty Jenkins, 2017) re-

8 Efeitos especiais tornaram-se assim uma das atrações de um filme. Em vez de esconder a técnica, os filmes os ostentavam como uma marca de seus grandes orçamentos e sofisticação tecnológica. Os poderes fantásticos dos super-heróis clamavam por imagens geradas por computador, e pode ser que filmes convincentes do gênero não estivessem realmente protos até o amadurecimento do software [tradução minha].



examina a representação de personagens femininos na ficção de super-heróis; enquanto *Pantera Negra* (Ryan Coogler, 2018) lida com os traumas do colonialismo e da diáspora africana.

Um debate recorrente diz respeito ao uso excessivo ou canhestro de efeitos digitais, em ocasiões em que estes são mal elaborados, não contribuem diretamente para a narrativa ou poderiam ser substituídos por efeitos práticos. O uso de efeitos digitais em *Lanterna Verde*, filme em que muitos dos cenários e o próprio traje do herói foram completamente construídos em computação gráfica, também foi criticado por criar uma atmosfera “falsa” (BERARDINELLI, 2011). Sobre este caso específico, o crítico Matt Singer comenta:

Green Lantern is mostly Ryan Reynolds grimacing and flexing in a CGI suit on a green screen surrounded by CGI aliens on a CGI world. Almost nothing onscreen is real, up to and including the sense of adventure. It's just a bunch of digital stuff shooting other digital stuff. And some of that digital stuff looks really bad.⁹ (SINGER, 2016).

Crítica similar foi apontada ao vilão de *Liga da Justiça*, Lobo da Estepe, que chegou a ser qualificado como “uma bagunça insuportável de *design* digital” (CAVNA, 2017). O personagem, de contornos humanoides, apresenta uma aparência artificializada, que se destaca quando este contracenava com atores reais. Em outros casos, a artificialidade parece ser contornável, como se pode notar diante da popularidade de Groot, de *Guardiões da Galáxia* e a resposta majoritariamente positiva a *Thor Ragnarok*, filme com um elenco significativo de personagens animados: Hulk, Surtur, Korg e Miek. *Homem de Aço*, por sua vez, foi criticado pelo nível espetacular de destruição apresentado, possivelmente banalizando os danos materiais e a perda de vidas mostradas em favor da

⁹ *Lanterna* é principalmente Ryan Reynolds fazendo caretas flexionando músculos em um figurino de computação gráfica sobre uma tela verde cercado de alienígenas de computação gráfica em um mundo de computação gráfica. Quase nada na tela é real, incluindo o senso de aventura. É apenas um monte de coisas digitais sendo filmadas em cima de outras coisas digitais. E algumas dessas coisas digitais parecem muito ruins [tradução minha].



espetacularização da catástrofe e da exibição do virtuosismo das potencialidades técnicas contemporâneas. Essa circunstância implicaria em um esvaziamento temático face à necessidade de expor imagens impressionantes, algo descrito pelo quadrinista Mark Waid (2013) como *Disaster Porn*, ou “Pornô Catastrófico”.

É válido frisar que cenários de destruição em larga escala são frequentes em HQs de super-heróis, especialmente de personagens com poderes descomunais – Superman e Hulk, por exemplo. As ameaças enfrentadas por estes heróis costumam incluir seres capazes de causar danos monumentais, como Ego, de *Guardiões da Galáxia Vol. 2*, e o General Zod, de *Homem de Aço* (2013), e o dano colateral gerado por estes confrontos é parte da configuração da verossimilhança de um mundo onde superseres são possíveis. Com efeito, tanto *Batman vs Superman: A Origem da Justiça* (2016) quanto *Capitão América: Guerra Civil* (2016) colocam em questão os resultados destrutivos das ações dos super-heróis. É importante notar que *Hancock* (Peter Berg, 2008), filme protagonizado por um herói criado para o cinema – e, portanto, não adaptado de nenhuma história em quadrinhos – e lançado no início do *boom* dos anos 2000, lida constantemente com os resultados catastróficos das ações de super-heróis.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Críticas à parte, efeitos visuais são onipresentes nessa linha de produções e o filme de super-herói atual é profundamente dependente de tais recursos. Michele Pierson sugere que a história do filme de ficção científica é “a história de sua tecnologia de produção” (PIERSON, 1999, p. 165), ou seja, que a natureza da narrativa filmica depende de forma crucial daquilo que a produção é efetivamente capaz de mostrar. Compartilhando diversas características com o referido gênero, o filme de super-herói parece ter trilhado uma trajetória semelhante, tornando-se um modelo de produção dominante à medida que a caixa de ferramentas do cinema *mainstream* se tornava maior e mais variada.



Resta claro que o fenômeno do *boom* de filmes de super-herói é ao mesmo tempo uma consequência do desenvolvimento do *blockbuster*, ao mesmo tempo em que constitui um marco que pode alterá-lo estruturalmente de forma significativa, impregnando outros gêneros com suas visualidades e dinâmicas narrativas. Estudos posteriores acerca destas produções devem levar em consideração a trajetória histórica que levou à consolidação destas fórmulas, para além das intencionalidades e efeitos particulares a cada filme.

REFERÊNCIAS

- ALLEN, Michael. Talking about a revolution: the blockbuster as industrial advertisement. In: STRINGER, Julian. **Movie Blockbusters**. London: Routledge, 2013.
- ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. Londres: British Film Institute, 1999.
- BATMAN. Direção: Tim Burton. Warner Bros, 1989. 1 DVD (121 min), color.
- BATMAN & Robin. Direção: Joel Schumacher. Warner Bros, 1997. 1 DVD (130min), color.
- BATMAN Begins. Direção: Christopher Nolan. Warner Bros, 2005. 1 DVD (140 min), color.
- BATMAN Eternamente. Direção: Joel Schumacher. Warner Bros, 1995. 1 DVD (122min), color.
- BATMAN: O Retorno. Direção: Tim Burton. Warner Bros, 1992. 1 DVD (126 min), color.
- BATMAN Versus Superman: A Origem da Justiça. Direção: Zack Snyder. Warner Bros, 2016. 1 DVD (151 min), color.
- BERARDINELLI, James. **Green Lantern**: A movie review by James Berardinelli. 17 de junho de 2011. Disponível em <<http://www.reelviews.net/reelviews/green-lantern>>. Acesso em: 15 abr. 2018.
- BORDWELL, David. Superheroes for Sale. In: BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Minding Movies**: Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking, 2011.



- BURCH, Noël. **Práxis do Cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.
- BURKE, Liam. **The Comic Book Film Adaptation: Exploring Modern Hollywood's Leading Genre**. Jackson: University Press of Mississippi, 2015.
- CAPITÃO América: Guerra Civil. Direção: Anthony Russo, Joe Russo. Marvel Studios, 2016. 1 DVD (147 min), color.
- CAVNA, Michael. **Meet the 'Justice League' villain that does the most damage**: Mr. CGI. 17 de novembro de 2017. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/news/comic-riffs/wp/2017/11/17/meet-the-justice-league-villain-that-does-the-most-damage-mr-cgi/>>. Acesso em: 14 abr. 2018.
- CONTATOS Imediatos de Terceiro Grau. Direção: Steven Spielberg. Columbia Pictures, 1977. 1 DVD (137 min).
- DEADPOOL. Direção: Tim Miller. Twentieth Century Fox, 2016. 1 DVD (108 min), color.
- GOULEKAS, Karen E. **Visual Effects in A Digital World**. San Diego: Morgan Kauffman, 2001.
- GUARDIÕES da Galáxia. Direção: James Gunn. Marvel Studios, 2014. 1 DVD (121 min), color.
- GUARDIÕES da Galáxia Vol. 2. Direção: James Gunn. Marvel Studios, 2017. 1 DVD (137 min), color.
- GUERRA nas Estrelas. Direção: George Lucas. 20th Century Fox, 1977. 1 DVD (121 min).
- HANCOCK. Direção: Peter Berg. Columbia Pictures, 2008. 1 DVD (92 min), color.
- HOMEM de Aço. Direção: Zack Snyder. Warner Bros, 2013. 1 DVD (143 min), color.
- HOMEM Formiga. Direção: Peyton Reed. Marvel Studios, 2015. 1 DVD (117 min), color.
- HULK. Direção: Ang Lee. Universal Pictures, 2003. 1 DVD (138 min), color.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JURASSIC Park: O Parque dos Dinossauros. Direção: Steven Spielberg. Universal Pictures, 1993. 1 DVD (126 min), color.



KING, Geoff. *Spectacle, Narrative and The Spectacular Hollywood Blockbuster*. In: STRINGER, Julian. **Movie Blockbusters**. New York: Routledge, 2013.

_____. **Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster**. New York: I.B. Tauris, 2000.

KING Kong. Direção: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack. Radio Pictures, 1933, 1 DVD (138 min).

LANTERNA Verde. Direção: Martin Campbell. Warner Bros, 2011. 1 DVD (105 min), color.

LIGA da Justiça. Direção: Zack Snyder. Warner Bros, 2017. 1 DVD (120 min), color.

MAGID, Ron. *Batman Takes Wing: A Miniature Gotham*. In: **American Cinematographer**, 36 de junho de 2005.

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MULHER Maravilha. Direção: Patty Jenkins. Warner Bros, 2017. 1 DVD (141 min), color.

O ESPETACULAR Homem-Aranha. Direção: Marc Webb. Sony Pictures, 2012. 1 DVD (136 min), color.

O EXTERMINADOR do Futuro 2: O Julgamento Final. Direção: James Cameron. Carolco Pictures, 1991. 1 DVD (137 min), color.

O MUNDO Perdido. Direção: Harry O. Hoyt. First Nacional Pictures, 1925. 1 DVD (106 min).

OS VINGADORES. Direção: Joss Whedon. Marvel Studios, 2012. 1 DVD (143 min), color.

PANTERA Negra. Direção: Ryan Coogler. Marvel Studios, 2018. 1 DVD (134 min), color.

PIERSON, Michele. "CGI Effects in Hollywood Science-fiction Cinema 1989–95: The Wonder Years." **Screen** 40 (1999): 158–76.

PLANTINGA, Carl. **Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience**. Berkeley: University of California Press, 2009.

SAWICKI, Mark. **Filming the fantastic: a guide to visual effect cinematography**. Burlington: Focal Press, 2007.



SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System.** New York: Random House, 1981.

SCIVALLY, Bruce. **Superman on Film, Television, Radio and Broadway.** Jefferson: McFarland, 2008.

SINGER, Matt. **Cinemaautopsy: What Went Wrong With 'Green Lantern'?**. 27 de junho de 2016. Disponível em: <<http://screencrush.com/green-lantern-movie-what-went-wrong/>>. Acesso em: 14 abr. 2018.

SUPERMAN. Direção: Richard Donner. Warner Bros, 1978. 1 DVD (143 min).

THOR Ragnarok. Direção: Taika Waititi. Marvel Studios, 2017.1 DVD (130 min), color.

X-MEN. Bryan Direção: Singer. Twentieth Century Fox, 2000. 1 DVD (104 min), color.

WAID, Mark. **Man Of Steel, Since You Asked.** 14 Junho 2013. Disponível em: <<http://thrillbent.com/blog/man-of-steel-since-you-asked/>>. Acesso em: 14 abr. 2018.





4

ROMAN GRAPHIQUE E O PROCESSO DE LEGITIMAÇÃO DOS QUADRINHOS FRANCO-BELGAS

Danielle Fullan¹

« J'aurais aimé être dessinateur de bandes dessinées. C'est ça qui me plaisait vraiment. Parce que, dans la bande dessinée, il y a la littérature, les mots, [...] et puis il y a le dessin, qui permet d'échapper aux mots chaque fois que vous en avez envie. C'est vraiment une fusion. Je crois que les arts qui réalisent une fusion entre deux ou trois éléments sont particulièrement accomplis. »

Le Clézio

Berço de uma das literaturas mais influentes do mundo, a França também possui uma longa tradição na produção de histórias em quadrinhos, as *bande dessinées* (BDs)². Ao lado da Bélgica, o país ajudou a criar a escola franco-belga de publicações que fica-

1 Mestranda em Análise do Discurso junto ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Bolsista Capes. E-mail: danifullan@gmail.com.

2 A expressão, utilizada pela primeira vez em 1930, foi cunhada por Paul Winkler, criador do *Journal de Mickey* como uma tradução para o termo inglês *comic strip*. O termo *comic strip* era utilizado para designar os primeiros quadrinhos, surgidos nos jornais. Durante a semana, as histórias eram publicadas em uma única tira, em preto e branco. Aos domingos, os quadrinhos eram coloridos e publicados em uma página inteira. A expressão *bande dessinée* passou então a ser utilizada para separar os quadrinhos produzidos na França dos *comics* norte-americanos (GROENSTEEN, 1998, p. 32). Ao longo deste trabalho, optamos por utilizar os termo história em quadrinhos e *bande dessinée* (BD).



ram conhecidas em todo o mundo, por meio de alguns clássicos, como *Tintin e Astérix et Obélix*.

Surgiram livrarias especializadas em quadrinhos, festivais internacionais para discutir as produções e, desde 2008, a França conta também com a *Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, que reúne toda a história em quadrinhos franco-belga e americana, bem como as produções audiovisuais que de algum modo dialogam com os quadrinhos. A *Cité* tem também uma revista digital específica para discutir o gênero, a *neuvième art 2.0*, referência à expressão “nona arte”, utilizada no mundo francófono como referência às histórias em quadrinhos.

Entretanto, a respeitabilidade conquistada pelos quadrinhos tem sido um processo lento e gradual. Em seus primeiros anos, à medida que se tornava mais popular, essas produções eram vistas com descrédito no meio acadêmico. Sua origem atrelada ao jornal, além do fato dos quadrinhos serem considerados menores e voltados para o público iletrado ou infantil, fizeram com que a análise desta mídia fosse negligenciada até o final dos anos 1960.

A partir desse período, surgiram histórias em quadrinhos que se diferenciavam daquilo que era produzido até então, que começaram a ser reconhecidas como *graphic novel*. O termo traduzido para o francês (*roman graphique*) e para o português (romance gráfico) designa um tipo de produção com características gráficas e textuais diferentes dos trabalhos de quadrinhos tradicionais. Esses trabalhos agradaram não só ao público e à crítica, como também à indústria cinematográfica levando a produção de muitas adaptações.

Neste trabalho, pretendemos apresentar a construção do *roman graphique* como um novo gênero dentro dos quadrinhos e como seu percurso acabou contribuindo para legitimar esse tipo de produto textual/imagético. Traçamos esta trajetória de reconhecimento do *roman graphique* franco-belga a partir do conceito de intermedialidade de Rajewsky (2012) e dos pontos de aproximação e afastamento dessas produções com os quadrinhos por



meio das contribuições de Groesnteen (2012), Rhéault (2010), Hangmann (2010) e Paltani-Sargologos (2011).

INTERMIDIADIALIDADE E QUADRINHOS: UMA COMBINAÇÃO DE MÍDIAS

Por muitos anos, as relações envolvendo duas ou mais mídias eram analisadas nos departamentos de Arte Comparada ou Estudos Interartes. Os teóricos diferenciavam então as “belas artes”, já legitimadas pela academia, das “artes aplicadas”. Além disso, essa classificação considerava as características intrínsecas das artes e propunha um estudo específico para cada arte analisada. Com o surgimento de fenômenos culturais resultantes da relação entre diferentes mídias, como a ópera, as histórias em quadrinhos e o cinema, fez-se cada vez mais necessária a constituição de uma teoria preocupada com as relações efetuadas entre os discursos artísticos produzidos em diferentes plataformas midiáticas. Tem início, então, no âmbito dos estudos de Literatura Comparada, uma primeira tentativa de se estudar as relações entre as artes, suas semelhanças e diferenças.

Ao longo do tempo foram apresentadas outras formas de aproximação e métodos para os estudos entre mídias, como a semiótica, que analisa cada mídia como uma estrutura de signos a serem lidos, sem distinção de valor artístico. Apesar dos méritos dos métodos anteriores, ainda era necessário um estudo das relações intermediáticas que compõem uma única mídia, como é o caso da história em quadrinhos.

Por isso, antes de iniciarmos nosso trabalho sobre o *roman graphique*, acreditamos que é necessário compreender o caráter intermediático desse tipo de mídia, para que seja possível assimilar as fronteiras e delimitações traçadas entre ele, os quadrinhos e a literatura. Além disso, como lembra Rajewsky (2012, p.57) “as estratégias intermediáticas, se implementadas de modo apropriado, podem constituir uma ferramenta importante, através da qual



vai ser possível apreender, analisar criticamente, e até desarranjar e questionar as crenças relativas a uma mídia determinada.”

INTERMIDIALIDADE EM SENTIDO AMPLO E SENTIDO RESTRITO

O conceito de intermedialidade proposto pela autora amplia o escopo dos estudos para além das “artes” permitindo que os produtos culturais da modernidade possam ser também objeto de estudo do campo literário. Para Rajewsky (2012) é necessária uma definição mais ampla, capaz de acomodar as diferentes concepções de intermedialidade. A autora propõe então uma definição para o conceito em um sentido amplo, que serviria como:

[...] um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo *inter*) de alguma maneira acontecem entre as mídias. ‘Intermediático’, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos intramediáticos assim como dos fenômenos transmediáticos (por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes) (RAJEWSKY, 2012, p.18).

Apesar de permitir a distinção entre os fenômenos intra-, inter e transmediáticos, esse conceito mais amplo de intermedialidade, segundo a autora não oferece uma teoria capaz de ser aplicada de maneira uniforme aos produtos de mídia mais heterogêneos, como no caso das histórias em quadrinhos, por exemplo. Assim, Rajewsky (2012) propõe um conceito de intermedialidade em um sentido mais restrito, de modo que a intermedialidade em um sentido amplo funcione como uma “condição ou categoria fundamental”, enquanto seu sentido restrito sirva como uma “categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas” (RAJEWSKY, 2012, p.18).



Para a correta descrição e análise dos fenômenos intermediários particulares, a autora apresenta três subcategorias individuais de intermedialidade, considerando que essa não “é uma função fixa uniforme. Ela analisa exemplos individuais em termos de sua especificidade, levando em consideração possibilidades historicamente mutantes para a funcionalização das práticas intermediárias” (RAJEWSKY, 2012, p.21). São elas: a transposição midiática, a combinação de mídias e as referências intermediárias. A supracitada autora ressalta que um produto intermediário pode preencher os critérios de duas ou todas as subcategorias propostas.

Devido à possibilidade de abordar diferentes estratégias intermediárias em um mesmo produto, essa subdivisão é interessante para entendermos a construção dos produtos midiáticos que serão apresentados ao longo deste trabalho, especialmente a partir da subcategoria de combinação de mídias. Nesta categoria estão os produtos de mídias formadas a partir da combinação de “pelo menos duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação” (RAJEWSKY, 2012, p.22), presentes em sua própria materialidade, contribuindo a formação do produto.

O resultado da combinação de mídias dá origem a produtos midiáticos híbridos. Entre os exemplos de mídias formadas a partir da combinação de diferentes formas midiáticas estão a ópera, o teatro, a performance, os manuscritos com iluminuras, as instalações em computador e arte sonora, os filmes e as histórias em quadrinhos, já que se formam a partir da combinação entre imagem e texto.

ROMAN GRAPHIQUE: QUANDO OS QUADRINHOS REIVINDICAM SEU RECONHECIMENTO

A partir dos anos 1960, um movimento surgido nos Estados Unidos pregava uma mudança na produção das histórias em quadrinhos, contrária àquela apresentada pelas grandes editoras, até então voltadas para a produção de histórias infantis ou conteúdo



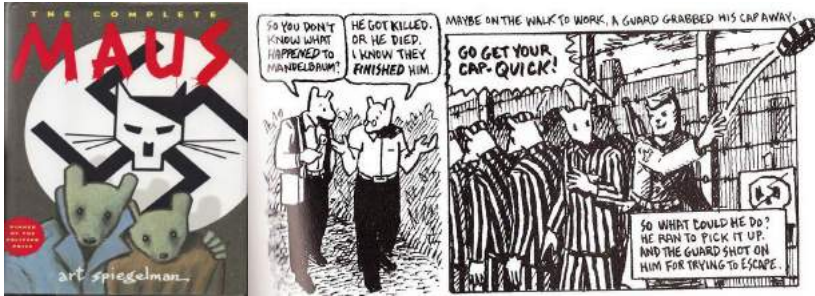
de humor voltado para um público mais popular. Esta proposta, nascida no meio *underground*, “sopra um vento de liberdade na segunda metade da década de 1960, trazendo a expressão individual para a performance artística” (GROENSTEEN, 1998, p.171).

Foi nesse período que os ilustradores de história em quadrinhos norte-americanos começaram a produzir um conteúdo voltado para o público adulto, em editoras alternativas, na contramão da produção desse gênero encontrada no país até aquele momento. Nasce o termo *graphic novel*, empregado pela primeira vez em 1964 pelo crítico literário do fanzine *Capa-Alpha*, Richard Kyle, que considerava importante a utilização de outra nomenclatura em substituição à palavra *comics*, para tornar ainda mais evidente a diferenciação daquilo que estava sendo produzido dos *comics* tradicionais: obras com maior número de páginas, com um enredo mais sério e artisticamente mais desenvolvido. Will Eisner, em *A contact with God and other tenement stories*, em 1978, ajudará a popularizar esse novo termo e as principais características dessa produção.

Seguindo a ideia de maior liberdade de criação, surgiram na década de 1980 outros trabalhos que acrescentaram novos elementos ao *graphic novel*, como a utilização de relatos pessoais para a elaboração das histórias. Um marco desse período é *Maus: A Survivor's Tale*, lançado em 1986, por Art Spiegelman, e publicado em duas partes, a primeira em 1986 e a segunda em 1991. *Maus* (“rato”, em alemão) é a história do pai de Spiegelman, Vladek, um judeu polonês sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz. A obra é considerada um clássico contemporâneo do *graphic novel* e rendeu a Spiegelman o prêmio Pulitzer de literatura.



FIGURA 01 - MAUS



FONTE: AMAZON. Disponível em: < <http://www.amazon.co.uk/The-Complete-Maus-Art-Spiegelman/dp/0141014083>>. Acesso em 12 abr. 2018.

Em *Maus* (1986), Spiegelman substitui a representação humana pelos animais: os judeus são desenhados como ratos, os nazistas ganham feições de gatos, os poloneses não-judeus são porcos e os americanos, cachorros, como podemos ver na Figura 1, que mostra ainda a capa da edição integral. Além da zomorfização dos personagens, a ausência de cor dos quadrinhos de Spiegelman, ajudam a refletir a atmosfera do livro centrada na brutalidade do Holocausto.

Na França, até os anos 1970, a produção de quadrinhos seguia basicamente duas vertentes. A primeira voltada principalmente para crianças, com histórias de heróis, seguindo um formato editorial iniciado por Hergé ainda nos anos 1930, e outra, voltada para o público adulto, com uma vertente de produção erótica. É em meio a essa produção pouco diversificada que começam a aparecer histórias em quadrinhos diferentes das tradicionais, como destaca Groensteen (2012, p. 2), “trazendo um sopro de literatura ao rígido sistema de produção da *bande dessinée* francesa”. Em 1975, é publicada a tradução do trabalho do italiano Hugo Pratt, *Una ballata del mare salato*, traduzida na França como *La Ballade de la mer salée*, em uma coleção denominada *Les grands romans de la bande dessinée*. Inspirada pelo trabalho de Hugo Pratt, a revista (*À SUIVRE*) chega às bancas com intenções bastante ambiciosas,



como indica o editorial de Jean-Paul Mougín na primeira edição em fevereiro de 1978 da revista lançada pela editora Casterman:

A narrativa começa com a história da humanidade. Não existe povo sem narrativa e as narrativas do mundo se chamam: o mito, a lenda, a história, o romance, a *bande dessinée*... É por isso que À SUIVRE se interessará pela narrativa em todas as suas formas.

De um modo bastante particular, a narrativa está presente na *bande dessinée* e é importante lembrar que ela é um dos modos de expressão mais completos, pois combina imagem e linguagem, dois polos de um mesmo sonho, a essência do imaginário...

À SUIVRE solicita a todos os mestres deste novo gênero a se expressar com toda liberdade. À SUIVRE apresentará a cada mês novos capítulos de “grandes narrativas”, sem outro limite de tamanho a não ser aquele proposto pelos próprios autores. Com toda sua densidade romanesca, À SUIVRE será a irrupção tempestuosa da *bande dessinée* na literatura. Você encontrará aqui as primeiras obras daqueles que serão os narradores de amanhã.

À SUIVRE não é uma “revista para adultos” com aquela arrogância ligada a essa expressão. À SUIVRE é simplesmente uma revista adulta³ (MOUGIN, 1978, p.3) (Tradução nossa)

Podemos perceber no editorial o reconhecimento dessa nova produção a partir da combinação das mídias “imagem e linguagem”, marcando o caráter intermediático dessas produções. Além

3 « Le récit commence avec l'histoire de l'humanité. Il n'existe pas de peuple sans récit et les récits du monde s'appellent: le mythe, la légende, l'histoire, le roman, la bande dessinée... C'est pourquoi À SUIVRE s'intéressera au récit sous toutes ses formes. D'une manière toute particulière, le récit est présent dans la bande dessinée dont il faudra bien dire un jour qu'elle est un mode d'expression des plus complets, puisqu'elle combine l'image et le langage, les deux pôles d'un même rêve, l'essence même de l'imaginaire... À SUIVRE demandera à ceux qui sont les maîtres d'un nouveau genre de s'exprimer en toute liberté. À SUIVRE présentera chaque mois les nouveaux chapitres de 'grands récits', sans autre limite de longueur que celle que voudront leur donner les auteurs. Avec toute sa densité romanesque, À SUIVRE sera l'irruption sauvage de la bande dessinée dans la littérature. Vous y trouverez également les premières oeuvres de ceux qui seront les narrateurs de demain. À SUIVRE n'est pas un 'magazine pour adultes' avec le clin d'oeil grivois qui s'attache à cette expression. À SUIVRE est simplement une revue adulte. »



disso, há a reivindicação do reconhecimento da revista como literatura sem limites narrativos ou de tamanho dos trabalhos.

Já no início da década de 1980, outras produções são lançadas, com o uso da palavra *roman* para apresentar trabalhos em BD, como a *Romans BD*, da Flammarion, que se diferenciava dos álbuns clássicos pelo seu formato, menor do que a bande dessinée tradicional. É a Humanoïdes Associés a primeira editora a utilizar o termo *roman graphique*, para classificar todos os trabalhos que não faziam parte de uma série de bande dessinée. De acordo com Groensteen (2012, p. 3), “nos anos 2000 nenhuma coleção se intitulará exclusivamente sob a bandeira do *roman* e a utilização de *roman graphique* foi se impondo ao longo do tempo como uma categoria genérica.”

ROMAN GRAPHIQUE: PONTOS DE APROXIMAÇÃO

Mas, afinal, o que diferencia uma história em quadrinhos tradicional do *roman graphique*? Faz-se necessário apresentar algumas características que distinguem esses dois trabalhos, ainda que as obras denominadas como tal não formem um grupo homogêneo e que o termo seja contestado mesmo entre os criadores. Além disso, apesar de existirem trabalhos anteriores com as mesmas características, seja nos Estados Unidos, seja na Europa, somente a partir da década de 1960, e principalmente a partir do final dos anos 1980, ocorre o surgimento de trabalhos que combinam e popularizam esse estilo, como vimos anteriormente. Em nossa pesquisa, encontramos seis traços comuns nos *romans graphiques* franco-belgas, a saber:

- a) A conquista de um novo público;
- b) Um trabalho mais autoral;
- c) Temáticas mais próximas da realidade;
- d) Formato diferente dos quadrinhos tradicionais;
- e) A aproximação com a literatura;
- f) A publicação via editoras independentes.



a) A conquista de um novo público

Assim como acontecia com os *comics* nos Estados Unidos, a produção de quadrinhos francesa era considerada quase que exclusivamente um artigo de puro entretenimento voltado para o público popular ou infantil. A denominação *roman graphique* serviria – especialmente para as editoras e para a imprensa – como uma maneira de desvincular esses novos trabalhos dos rótulos creditados à *BD* tradicional, ampliando a possibilidade de atrair um público adulto que não estava habituado a esse tipo de leitura.

Groensteen (2012, p.5) apresenta alguns dados importantes sobre uma pesquisa realizada em 2012 a respeito do público leitor de quadrinhos. Essa pesquisa considerou o *roman graphique* como um tipo de história em quadrinhos e forneceu pela primeira vez dados sobre a aproximação de um público que tradicionalmente não era um leitor do gênero, como os maiores de 25 anos e as mulheres. Segundo o autor:

Os leitores de *romans graphiques* seriam 6% da população com mais de 15 anos e mais, 25% entre as pessoas que declaram ler quadrinhos. [...] o número de leitores de *roman graphique* chega à 41% na faixa etária entre 25 e 29 anos. [...] O *roman graphique* também se mostra como o único “gênero” de histórias em quadrinhos no qual o número de leitoras é superior ao número de leitores.⁴ (GROENSTEEN, 2012, p.5)
(Tradução nossa)

Para Groensteen (2012), uma das hipóteses do sucesso entre o público feminino e mais velho que o leitor dos quadrinhos está relacionada à temática e o tipo de narrativa presente nessas produções, aspectos que veremos a seguir.

4 « Les lecteurs de romans graphiques seraient 6 % dans l'ensemble de la population âgée de 15 ans et plus, 25% parmi les personnes qui déclarent lire de la bande dessinée. [...] mais le taux de lecteurs de romans graphiques monterait à 41 % chez les 25-29 ans. Le roman graphique se révèle en outre être le seul « genre » de bande dessinée où les lectrices sont un peu plus nombreuses que les lecteurs.»



b) Um trabalho mais autoral

Nos quadrinhos tradicionais não havia muito espaço para experimentações. Se o autor quisesse fazer sucesso, ele deveria seguir um padrão estabelecido com os grandes clássicos da BD franco-belga como *Tintin* e *Astérix* cujo efeito no público já era conhecido e legitimado.

O *roman graphique* surge como uma possibilidade de extrapolar esses limites permitindo que o artista fizesse suas escolhas a partir de um desejo pessoal, e não de uma determinação imposta pelo mercado. Aqui também surge a questão da autoria e da relação com a obra, como observa Rhéault (2010):

A partir de agora, como para um autor literário, o autor de histórias em quadrinhos é convidado a escolher um caminho. Ele pode se dedicar ao caminho do sucesso comercial, imitando as receitas testadas por seus antecessores, ou se aventurar na experimentação sob os riscos de esquecimento e da pobreza. Essa última via constitui o “clã” dos “verdadeiros” artistas. São aqueles que, em vida, geralmente vendem menos, mas são reconhecidos no futuro por sua contribuição à arte. Pode-se pensar em um tipo de artista maldito como Rimbaud⁵ (RHÉAULT, 2010, p. 37).

Esse trabalho mais autoral reflete também o desejo de um reconhecimento do autor de BD como artista. Salvo os grandes nomes dos quadrinhos, até então o personagem da obra publicada costumava ser mais conhecido que o artista que o criou. No *roman graphique*, por causa da maior liberdade de criação, a pessoa por trás da obra se mostra mais presente. Basta lembrarmos de nomes como Marjane Satrapi e o próprio Art Spiegelman, por exemplo.

⁵ « Dorénavant, tout comme pour l’auteur de littérature, le bédéiste est invité à choisir une voie. Il peut s’engager sur le chemin du succès commercial en imitant les recettes éprouvées de ses prédécesseurs, ou s’aventurer dans l’expérimentation en risquant l’oubli et la pauvreté. Cette dernière voie constitue le « clan » des « vrais » artistes. Ce sont ceux qui, de leur vivant, vendent généralement peu mais sont reconnus par la suite pour leur contribution à l’art. On peut penser à un artiste maudit comme Rimbaud. »



c) Temática mais próxima da realidade

Os autores que se aventuraram nesse novo tipo de produção começaram a trazer para os quadrinhos temas que não eram tratados na BD tradicional, principalmente histórias retiradas da vida cotidiana e não exclusivamente o mundo da fantasia, do humor e da aventura, pois “para eles a vida é caótica, cheia de imprevistos e não tem necessariamente algum sentido” (HANGMANN, 2010, p.17).

Outro gênero bastante explorado na literatura, e que vai servir de referência para muitos dos trabalhos classificados como *roman graphique* é a autobiografia, que acaba trazendo originalidade ao trabalho final. Para Rhéault (2010, p.38) a produção autobiográfica também “representa uma fonte de autenticidade para o leitor, que estabelece com o autor um relacionamento mais íntimo⁶” (Tradução nossa). Essa relação de intimidade com a obra é também como vimos, uma das razões que parecem ter aproximado às mulheres deste tipo de leitura, como apontou Groensteen (2012).

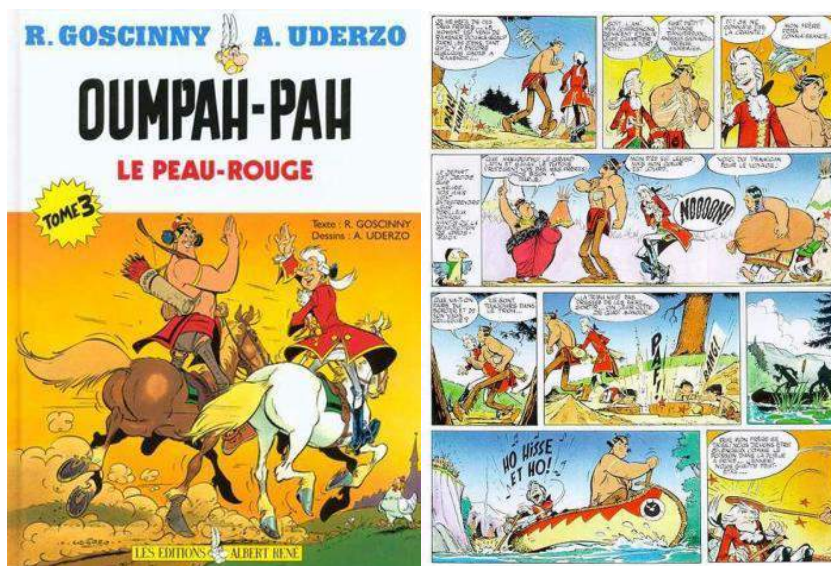
d) Formato diferente da bande dessinée tradicional

A *bande dessinée* tradicional é marcada pelo formato 48 CC (48 pages cartonné couleurs). Esse jargão de edição indica o número de páginas de cada álbum, em papel colorido (na grande maioria das obras) e capa dura, modelo adotado para atrair o público infantil utilizado desde as primeiras edições de *Tintin*, um exemplo típico de quadrinho franco-belga e que ainda é utilizado até os dias de hoje (Figura 2).

6 « [...] représente une source d’authenticité pour le lecteur, qui établit ainsi avec l’auteur un rapport plus intime. »



FIGURA 02 - OUMPA-PAH



FONTE: BEDETHEQUE. Disponível em: < <http://www.bedetheque.com/serie-246-BD-Oumpah-Pah.html>>. Acesso em 12 abr. 2018.

O *roman graphique* lançará edições em formatos variados e com mais obras sem cores. O autor pode optar em contar sua história fazendo mais uso do texto ou da imagem, de acordo com a sua proposta de trabalho. Há ainda uma tendência de cuidado com a escolha do tipo de papel, e com a gramatura da página, o que torna o produto final mais caro e esteticamente melhor elaborado do que a *bande dessinée*. Segundo Paltani-Sargologos (2011) esta característica confere um caráter artístico ao próprio objeto:

E colocado em uma estante ao lado de outros livros, ele não se parece com uma *bande dessinée*, diferentemente dos álbuns clássicos, com um padrão que os autores das editoras tradicionais devem seguir.⁷ (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 88) (Tradução nossa)

⁷ « placé dans une bibliothèque aux côtés d'autres livres, il ne semble pas être une bande dessinée, contrairement aux albums classiques, norme à laquelle les auteurs doivent bien souvent se plier chez les éditeurs traditionnels. »



O número de páginas também indica o desenvolvimento da história. A BD tradicional, por seguir um formato estandardizado, precisa apresentar uma intriga completa dentro das 48 páginas, o que torna mais difícil a criação de personagens ou de enredos muito complexos. No *roman graphique* os personagens são desenvolvidos desde o primeiro instante e a história é pensada do início ao fim, apresentada de uma só vez, *one-shot*.⁸ No que se refere aos personagens, Paltani-Sargologos (2011) observa que:

Nos quadrinhos franco-belgas, os grandes clássicos, *Tintin*, *Astérix*, *Lucky Luke*, etc., os heróis não envelhecem, eles estão ótimos apesar de todas as aventuras. *Tintin*, nós teremos sempre a impressão que ele tem 16 anos. Enfim, esses personagens terão sempre o mesmo rosto, a mesma idade. O *roman graphique* é algo único, acabado.⁹ (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 91) (Tradução nossa)

Ou seja, mesmo que não seja difícil encontrar publicações consideradas *romans graphiques*, escritas em coleções formadas por vários tomos, como *Aya de Yopougon*, de Marguerite Aboutet e Clément Oubrerie e *Persepolis*, de Marjane Satrapi, o personagem que apresentado no primeiro volume de um *roman graphic* não tem as mesmas características nos volumes posteriores. Há uma evolução da história e uma espécie de amadurecimento do enredo e dos personagens apresentados.

e) A aproximação do *roman graphique* com a literatura

Os trabalhos caracterizados como *roman graphiques* trouxeram novamente a discussão sobre a aproximação entre os quadrinhos e

8 One-shot é o termo utilizado para classificar mangás, *comics*, quadrinhos e *bandes dessinées* que contenham somente um capítulo não fazendo parte de uma série, seja ele curto e postado de uma só vez ou longo e postado em partes.

9 «Enfin, dans les séries franco-belges [...] les grands classiques, Tintin, Astérix, Lucky Luke, etc., les héros ne vieillissent pas, ils ont beau avoir eu après toutes les aventures. Tintin, on aura toujours l'impression qu'il a 16 ans. Enfin voilà, ils ont tous la même tête, le même âge, voilà [...] Le roman graphique est quelque chose en une fois, c'est terminé.»



a literatura além da reivindicação por parte de alguns autores, como Joann Sfar que destaca a força literária de seus trabalhos.

Acredito que a *bande dessinée* perdeu definitivamente o combate das Belas Artes, porque uma página de BD afixada em uma parede será sempre menos impressionante que um quadro. [...] Além disso, o combate que a BD deve vencer é o da escrita. Porque, indubitavelmente, uma *bande dessinée* é um objeto dotado de um conteúdo literário mais interessante que aquele produzido pela literatura contemporânea¹⁰ (SFAR, 2012, p.64) (Tradução nossa)

Desde o início da utilização do termo *graphic novel* nos Estados Unidos, já havia entre alguns autores a ambição de que seus trabalhos fossem considerados literatura. Não por acaso, trabalhos como *Maus* (1986) e *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay* (2000) renderam a Art Spiegelman e Michael Chabon, respectivamente, o prêmio Pulitzer, título outorgado aos trabalhos de excelência nas áreas de jornalismo, literatura e composição musical.

Mas é a partir dos anos 2000, principalmente depois do lançamento de *Jimmy Corrigan, the smartest kid on earth* de Chris Ware, em 2001, e da tradução para o inglês de *Persepolis* de Marjane Satrapi e *L'Ascension Du Haut Mal*, de David B., que vem o reconhecimento desses trabalhos como um novo tipo de literatura que caracterizaria a produção literária do século XXI. Um reconhecimento que vem inicialmente da parte de escritores anglo-saxões, seguido da imprensa e, finalmente, do meio acadêmico.

Mesmo antes de a nomenclatura *graphic novel* ter surgido nos Estados Unidos, houve, ao longo da história dos quadrinhos, muitas obras que poderiam ser consideradas literárias. Se arriscarmos a utilizar a definição de romance do Centro Nacional de Pesquisas Textuais e Lexicais Francesa (CNPTLF), que define romance como:

10 « Je pense que la bande dessinée a définitivement perdu le combat des Beaux-Arts, car une planche accrochée au mur restera toujours moins impressionnante qu'un tableau. [...] Par contre, le combat que la BD doit gagner c'est celui de l'écriture. Car, indubitavelmente, une bande dessinée, c'est un objet qui a un contenu littéraire souvent plus intéressant que ce qui se produit en littérature contemporaine. » Trecho de entrevista obtido em (DAYEZ, Hugues, *La Nouvelle Bande Dessinée*, Editions Niffle, 2002.)



Obra literária em prosa, com certo tamanho, mesclando real e imaginário e que, em sua forma mais tradicional, procura suscitar o interesse, o prazer do leitor em contar o destino de um herói, uma intriga entre vários personagens, apresentados em seus comportamentos, suas paixões, suas aventuras, seu meio social, sobre um pano de fundo moral, metafísico.¹¹ (Valéry *apud* CNTPLF, 1924, p.170).

É possível lançar a provocação de que qualquer história em quadrinhos poderia ser considerada uma obra literária, pois a maioria dos trabalhos se propõe a contar uma história, assim como os romances tradicionais. Uma discussão bastante interessante, mas que infelizmente extrapola o objetivo deste trabalho.

Outro aspecto a ser observado é que mais do que a reivindicação de *status* literário, os novos autores reconhecem também a necessidade de considerar as dinâmicas específicas deste produto intermediário que dizem respeito não apenas ao texto, mas também à imagem. Hangmann (2010) afirma que:

[...] a própria expressão *roman graphique* vai em direção a um modelo diferente. *Roman* significa a proximidade com a literatura e, partindo daí, marca uma ambição de ser algo mais do que uma ilustração para a juventude. *Graphique* vai um pouco além do quadrinho oferecendo uma percepção mais global do termo, mesclando arte e desenho, construções e pesquisas visuais. *Roman graphique*, afinal é um rótulo bem amplo, que diz que a *bande dessinée* pode ser literatura, mas também um lugar de pesquisa gráfica.¹² (HANGMANN, 2010, p. 87) (Tradução nossa)

11 « Œuvre littéraire en prose d'une certaine longueur, mêlant le réel et l'imaginaire, et qui, dans sa forme la plus traditionnelle, cherche à susciter l'intérêt, le plaisir du lecteur en racontant le destin d'un héros principal, une intrigue entre plusieurs personnages, présentés dans leur psychologie, leurs passions, leurs aventures, leur milieu social, sur un arrière-fond moral, métaphysique. » <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/roman> (consultado em janeiro de 2015)

12 « l'expression même de roman graphique cherche à tendre vers un modèle différent. Roman signifie la proximité avec la littérature et donc, partant de là, une ambition tout autre que celle d'être un illustré pour la jeunesse. Graphique emmène vers une perception plus globale, mêlant art et dessin, constructions et recherches visuelles. « Roman graphique », au fond, est une appellation très ouverte qui dit que la bande dessinée peut aussi être une littérature comme une autre ainsi qu'un lieu pour la recherche graphique. »



Um exemplo de obra que ilustra a possibilidade de trabalhar o texto e sem deixar de explorar os recursos gráficos é *Faire semblant c'est mentir* (Figura 3), de Dominique Goblet:

FIGURA 3- FAIRE SEMBLANT C'EST MENTIR



FONTE: BEDETHERQUE. Disponível em: < <http://www.bedetheque.com/BD-Faire-semblant-c-est-mentir-62776.html>>. Acesso em 12 abr. 2018.

[...] a autora liberta o traço, supera as limitações dos quadros, dos balões, da cor. As silhuetas dos personagens são distorcidas, assim como as letras, à imagem de uma realidade que vacila. O tempo desempenha um papel ativo neste livro, no qual as pesquisas estilísticas e narrativas se misturam com o desenrolar da história.¹³ (HANGMANN, 2010, p. 90) (Tradução nossa)

Além do conteúdo autobiográfico acompanhado de inovações do desenho, como expõe Hangmann (2010), a obra é resultado de um projeto desenvolvido ao longo de 12 anos, em que a referida

13 « [...] l'auteure libère le trait, s'affranchit des contraintes de cases, de phylactères, de couleur. Les silhouettes des personnages se déforment, comme les lettres, à l'image d'une réalité qui vacille. Le temps joue un rôle complet dans ce livre où les recherches stylistiques et narratives se mêlent au déroulement du récit. »



autora utilizou sua experiência pessoal para narrar o reencontro com o pai que não via há anos.

PUBLICAÇÃO VIA EDITORAS INDEPENDENTES

Nos Estados Unidos, logo que o *graphic novel* foi visto como um novo formato de história em quadrinhos, ele imediatamente foi explorado por todas as editoras, das independentes às mais comerciais, como a Marvel. Na França, o *roman graphique* servirá de inspiração para que autores independentes criem suas próprias editoras, transformando-as nos principais veículos desse tipo de obra, com destaque para *Rakam* e *L'Association*. Não que os grandes nomes do mercado editorial tenham deixado de lançar obras com características do *roman graphique*, como é o caso da Gallimard. A diferença é que as editoras alternativas, além de publicarem obras mais autorais e utilizar em ateliês de criação coletivos, também foram responsáveis por abrir as portas para os jovens artistas.

L'Association foi fundada em maio de 1990 por um grupo de profissionais vindos de editoras e organizações que defendiam a produção de uma *bande dessinée* mais autoral, como a *Futurópolis* e *LAANAL* (*Association pour l'apologie du neuvième art libre*). Eles chegam inclusive a criar a OuBaPo, *L'Ouvroir de bande dessinée potentielle*, uma espécie de OuLiPo da BD.

Entre as publicações da *L'Association* está a coleção *Ciboulette*, “muitas vezes copiada, nunca igualada”, como informa a editora. Criada em 1992, com a publicação de *Le cheval blême*, de David B., a *Ciboulette* vai popularizar o *roman graphique* no universo da *bande dessinée* alternativa e, posteriormente, entre os leitores de todo o mundo. Alguns dos trabalhos que fazem parte da coleção de sessenta títulos publicados até o momento são: o *Journal d'un album* (Dupuy-Berberian), *Lapin et les carottes de Patagonie* (Trondheim), o *Livret de phamille* (Menu), *Daddy's girl* (Debbie Drechsler), os primeiros cadernos de viagem de Guy Delisle, *La Guerre d'Alan* (Emmanuel Guibert), *Klas Katt* (Gunnar Lundkvist), *Au travail* (Olivier Josso Hamel), *La Perruche Noire* (Lars



Sjunnesson), *LEFT* (Philippe Dupuy), além de três dos nomes que ajudaram a transformar o roman graphique em um sucesso de público e crítica: David B., Joann Sfar e Marjane Satrapi.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ponto de partida que deu origem a este trabalho surgiu durante a elaboração da monografia de conclusão do curso de Letras em Literatura Francesa. Depois de uma experiência na França e do estudo dos cânones literários na Universidade, não conseguia entender por que, apesar de anos de história e rivalizando com outros produtos midiáticos, as histórias em quadrinhos fazem tanto sucesso entre os leitores das mais variadas idades, culturas – especialmente a franco-belga e, ainda assim, são poucos os estudos a seu respeito?

Levantamos alguns dos motivos que fizeram com que as histórias em quadrinhos fossem consideradas uma forma de expressão menor, invisível aos olhos das elites culturais. Por ser um trabalho dedicado à reprodução, de certo modo herdeiro da caricatura, restrito ao público popular ou infanto-juvenil dos jornais, os quadrinhos nunca escaparam de certo desdém, como o fato de ser um produto híbrido, intermediário, mescla de imagem e desenho, sua origem estar ligada à imprensa, e a um público mais popular ou infantil.

O desprezo dos acadêmicos, a censura e as rígidas imposições das grandes editoras não impediram, contudo, que os quadrinhos continuassem conquistando um público fiel de leitores ou desenvolvendo novas maneiras de apresentarem histórias, explorando as possibilidades dessa mídia. Foi assim que, a partir dos anos 1960, no ambiente *underground* norte-americano, começa a emergir um tipo de produção que trazia às histórias em quadrinhos novidades estéticas e de conteúdo: o *graphic novel*.

Apresentamos algumas das características que diferenciam o *roman graphique* dos quadrinhos franco-belga tradicionais, a saber: a conquista do público adulto; a produção de um trabalho



mais autoral, que permitia a experimentação gráfica e a apropriação de temáticas mais próxima da realidade; o formato do produto final, diferente da *bande dessinée* tradicional, a aproximação com a literatura e a publicação via editoras independentes.

Tentamos demonstrar que, mais do que uma nomenclatura, e apesar da amplitude de sua definição devido à diversidade de exemplos que pertenceriam a essa categoria, o *roman graphique* pode ser considerado um tipo de quadrinho que permitiu, aos autores consagrados ou iniciantes, a se aventurarem nas possibilidades oferecidas por essa mídia e, aos autores que já trabalhavam com os quadrinhos, a explorarem novas formas de contar suas histórias. Além disso, o *roman graphique* acabou por legitimar a qualidade literária dessa mídia que mescla imagem e texto. É um ponto de partida, mas esperamos que seja apenas o início de uma longa trajetória de investigações neste criativo e inventivo produto midiático.

REFERÊNCIAS

BOX OFFICE. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=comicbookadaptation.htm>>. Acesso em 15 jun. de 2018.

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES. Nancy: CNRTL, 2012. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/roman>>. Acesso em: 21 jul. 2018.

CHABON, Michael. **The Amazing Adventures of Kavalier and Clay**. New York: Random House, 2000.

DAYEZ, Hugue. **La Nouvelle Bande Dessinée**. Paris: Editions Niffle, 2002.

EISNER, Will. **Um contrato com Deus e outras histórias do cortiço**. Trad. Marquito Maia, Devir, São Paulo, 2009

FILIPPINI, Henri. **Dictionnaire de la bande dessinée**. Paris : Bordas, 2005.

GROENSTEEN, Thierry. **La bande dessinée en France**. Paris: ADPE, 1998.

GROENSTEEN, Thierry. **Roman Graphique. Neuvième art 2.0 la revue en ligne de la Cité Internationale de la bande dessinée**, 2012. Disponível em: <<http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article448>>. Acesso em 03 mar. 2018.



HANGMANN, Fabrice. **La nouvelle Bande Dessinée derrière la caméra**. 86p (Mémoire de Master em Arts du Spectacle et Techniques de Diffusions et de Communication - Universidade Louvain-la-Neuve), Louvain-la-Neuve, 2010.

L'ASSOCIATION. Disponível em: < http://www.lassociation.fr/fr_FR/#!/catalogue/collection/224>. Acesso em 15 jun.2018.

LEGIFRANCE. Disponível em: < <http://www.legifrance.gouv.fr/>>. Acesso em 15 jun. 2018.

MOUGINN-Jean-Paul, in (À Suivre). Edição nº1. Paris: Casterman, 1978. Disponível em: <<http://www.bedetheque.com/revue-A-SUIVRE>>. Acesso em 25 abr. 2015.

NEUVIÈME ART. Disponível em: < <http://neuviemart.citebd.org/>>. Acesso em 15 jun. 2018.

PALTANI-SARGOLOGOS, Fred. **Le roman graphique: une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle**. 172 p (Memoire Culture de l'écrit et de l'images, Université de Lyon) Lyon, 2011.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p.10-45.

RHÉAULT, Sylvain. De la bande dessinée comme de la littérature. **Voix plurielles 7.2**, Quebec, 2010, p.36-42.

SATRAPI, Marjane. **Persepolis**. 5. ed. Paris: L'Association, 2007.

SPILGEMAN, Art. **Maus: a história de um sobrevivente**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.





5

OS ESTUDOS PRAGMÁTICOS E OS MAL-ENTENDIDOS DA/NA LINGUAGEM EM CONTEXTO HUMORÍSTICO

Luana Vitoriano-Gonçalves¹

Para estudos estruturalistas, como as dicotomias apresentadas por Saussure (2006), a língua (*langue*) obtém centralidade na Ciência Linguística, estabelecendo-se como uma característica coletiva e estruturada, enquanto as propriedades individuais e psicofísicas dos indivíduos foram descritas como pertencentes à fala (*parole*), também, entendida como linguagem.

Essas investigações exploraram variadas questões sobre a língua, mas não tinham por foco descrever ou tratar mais extensamente da fala e da linguagem. A Pragmática surge como uma área de estudo voltada para a linguagem e preocupa-se em compreendê-la não como uma capacidade individual e psicofísica relacionada diretamente com a fala, mas sim com os usos linguísticos inseridos em contextos específicos de comunicação.

Desse modo, a compreensão e interpretação do processo de leitura na atividade de linguagem são temas para diversas vertentes pragmáticas, como também, a produção social e a comunica-

1 Doutoranda em Estudos Linguísticos, na área de concentração de Estudos do texto e do discurso, no Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, bolsista CAPES/DS. E-mail: lvitoriano@geduem.com.br



ção passam a ser aspectos imprescindíveis no recorte pragmático de investigação, assim, a criatividade, a inovação e a prática linguística constituem-se como fatores essenciais de análise. Sobre o funcionamento da linguagem, as significações e sentidos nela atribuídos, apresenta-se o conceito de “mal-entendido” (DASCAL, 1986), que busca, de modo prioritário, questionar os dilemas do “entendimento” da/na linguagem.

Nessa conjuntura, ponderamos que os usos não convencionais da/na linguagem são considerados como importantes fatos de produção e interpretação linguística, encaixam-se nesse domínio as Tiras de HQ geralmente produzidas em contexto humorístico. Cabe salientar que não são todas as tiras que apresentam a construção do mal-entendido, assim, essa característica não é essencial para desenvolver uma tira, mas pode funcionar como relevante aspecto para explorar o humor.

O *corpus* de análise foi composto por cinco Tiras (publicadas na página do *Facebook* “Armandinho”). As Tiras de HQ podem ser consideradas usos não convencionais da linguagem, pois surgiram como “um meio de expressão adaptado e atrativo, principalmente com a possibilidade de integração de todos os recursos disponíveis na hipermídia” (NICOLAU; MAGALHÃES, 2011, p. 2).

Nessa conjuntura, temos por objetivo, neste artigo, problematizar a noção de “mal-entendido” em contexto específico de produção de humor, a partir de investigações sobre a língua e a linguagem, também, sobre o conceito de referência, e “Desvio” de referência nos estudos linguísticos, e, por fim, empreendemos uma prática analítica de cinco Tiras de HQ para investigar os “mal-entendidos” nelas produzidos.

A LÍNGUA E A LINGUAGEM PARA A TEORIA ESTRUTURALISTA, GERATIVISTA E PRAGMÁTICA

Ocupando a centralidade dos estudos das Ciências Linguísticas encontra-se ora a língua e ora a linguagem. Para as teorias estruturalistas, que tem Saussure (2006) como precursor, a língua



era questão prioritária. Para esse linguista, a língua é compreendida como um sistema de signos linguísticos, isto é, a relação entre significante (imagem acústica) e significado (conceito), e possui caráter psíquico, sendo estabilizada por uma convenção social. Segundo Saussure (2006), à linguagem é atribuído papel secundário, visto que ela representa a faculdade individual do falante.

Na perspectiva estruturalista, os aspectos fonológicos e morfológicos eram imprescindíveis para avançar no maior objetivo da Linguística até então: a descrição do funcionamento do sistema linguístico. Essa forma de conceber a língua e a linguagem teve início em 1907 (data de início do *Curso de Linguística Geral*, ministrado por Saussure) e foi pesquisada com intensidade até meados da década de 50.

A partir de então emergem questionamentos referentes à língua e à linguagem divergentes daqueles apresentados por Saussure. De modo que o paradigma estruturalista, que concebia a linguagem como “heteróclita e multifacetada” e como forma de comunicação foi colocado à parte pelo paradigma gerativista, que percebia a linguagem como um domínio cognitivo e biológico, e levava em conta não mais os aspectos fonológicos e morfológicos da língua, mas os aspectos sintáticos da linguagem, que resultariam na explicação e desenvolvimento de uma gramática universal (gerativa).

Representado por Chomsky (1957), o gerativismo ainda destina atenção ao caráter sincrônico de pesquisa, mas não foca suas investigações só nas frases realizadas efetivamente pelos falantes, como no método descritivo-dedutivo do estruturalismo, também considera as frases possíveis de serem produzidas, assumindo, assim, o método indutivo-explicativo. No paradigma gerativista, a língua é entendida como “o conhecimento que o indivíduo tem da língua e à qual subjaz também o conceito de gramática universal, que é aquele conhecimento que todas as crianças trazem como um dom genético” (KATO, 2003, p.114).

Nesse sentido, a perspectiva chomskiana estabelece os critérios de competência e desempenho do falante, o primeiro corresponde



à intuição do falante nativo sobre sua língua e o conjunto infinito de enunciados, que são possibilidades adequadas desta língua, e o segundo trata da “maneira pela qual cada falante aplica sua competência nas diversas situações de fala” (HILA, 1998, p.49).

Sumariamente, tanto no paradigma estruturalista, quanto no gerativista a língua é entendida como sistema/estrutura, e a linguagem como a capacidade do falante de apropriação desse sistema. Essas investigações exploraram variadas questões sobre a língua, mas não tinham por foco descrever ou tratar mais extensamente da fala e da linguagem.

Os estudos pragmáticos surgem como uma perspectiva atenta à linguagem e preocupada em compreendê-la não como uma capacidade/desempenho individual e psicofísico relacionados diretamente com a fala, mas sim com os usos linguísticos inseridos em contextos específicos de comunicação.

Haberland e Mey (1977) dão destaque aos estudos linguísticos pragmáticos a partir da edição e publicação de *Journal of Pragmatics*. Diferente das perspectivas até então mencionadas, a Pragmática coloca no centro de suas investigações a linguagem e reconhece “de um lado, o uso concreto da linguagem, com vistas em seus usuários e usuárias, na prática linguística; e, de outro lado, estuda as condições que governam essa prática” (PINTO, 2012, p. 55).

Por assumir tais preocupações, a Pragmática abre um leque de possibilidades de análises e admite a diversidade de objetos de pesquisa, desde que contemplem, de alguma forma, discussões sobre “os conceitos de *sociedade* e de *comunicação* descartados pela Linguística saussureana na subtração da fala” (PINTO, 2012, p. 55). Divergente das padronizações dos sistemas linguísticos estudados no estruturalismo e gerativismo, os estudos pragmáticos defendem que “os fenômenos linguísticos não são puramente convencionais, mas sim compostos também por elementos criativos, inovadores, que se alteram e interagem durante o processo de uso da linguagem” (PINTO, 2012, p. 56).

Esse processo leva em conta aspectos como: a compreensão e interpretação do interlocutor. A criatividade e a inovação do locutor,



em usos não convencionais de linguagem, possibilitam que os processos de leitura se diversifiquem, em outras palavras, além de criar formas inusitadas para se referir a algo (do/no mundo: fato, pessoa, realidade, entre outros), as interpretações podem variar, conforme a compreensão daquele que ouve, e o contexto de produção.

Nessa perspectiva, cabe dizer que “a linguagem não é mais vista como tendo função exclusivamente referencial, a referência acaba por se dissolver como problema para a filosofia de linguagem, ao tornar-se uma questão de simples uso linguístico” (ARAÚJO, 2004, p.12). Assim, na Pragmática a linguagem não é percebida como signo, que mantém a relação entre significação e simbolização, e/ou proposição, em que o significado é obtido a partir da referência e seu valor de verdade no mundo, mas como “ato de fala que demanda um certo tipo de comportamento e um uso em situação” (ARAÚJO, 2004, p.10), no qual são considerados os “fatores da situação de fala, contexto, intenção, comportamento verbal, circuito de comunicação, efetividade do dito e do dizer” (ARAÚJO, 2004, p.12).

A mudança na forma de investigar a linguagem proporcionada pela Pragmática foi criticada e considerada por pesquisadores de outras áreas da linguística como “análise de tudo”², visto que ela não adotou o critério cientificista da época, no qual atestava-se, por método único, a verdade e/ou falsidade da análise (ARAÚJO, 2004). Isso porque a preocupação dos estudos pragmáticos não possui caráter positivista, e sim a ampla discussão e reflexão sobre as interrelações de linguagem e realidade/sociedade.

Assim, as dicotomias antes valorizadas (*langue/parole*; competência/desempenho) são desconsideradas no universo pragmático, que, por sua vez, busca a compreensão sobre o funcionamento da linguagem e as relações entre os sentidos e as referências. A respeito dessas relações é possível vislumbrar o conceito de “mal-entendido”, postulado por Dascal (1986), que se enquadra na ver-

2 Esse termo foi utilizado por Araújo (2004) e por Pinto (2012) para referirem-se à visão crítica de teóricos linguistas sobre a Pragmática.



tente pragmática, pois busca, de modo prioritário, investigar os dilemas do “entendimento” *da/na linguagem posta em ação*.

No entanto, tal conceito recebe algumas críticas sobre sua *assertividade* pragmática, uma vez que ao trabalhar com o “entendimento” pressupõe o “não entendimento” e acaba criando um par dicotômico, como nas teorias estruturalistas. O que buscamos, neste artigo, é questionar o conceito de “mal-entendido”, a partir de uma revisão de literatura que contemple, sinteticamente, a questão da referência nos estudos linguísticos e uma breve análise sobre os “mal-entendidos” em contextos humorísticos, dada a abertura pragmática para a investigação de usos não convencionais de linguagem (que se caracterizam como importantes fatos de produção e interpretação linguística).

OS ESTUDOS LINGUÍSTICOS E A QUESTÃO DA REFERÊNCIA

Os modos como língua e linguagem são compreendidas modificam-se de acordo com a perspectiva linguística que são abordadas. Como vimos na seção anterior, nos vieses Estruturalista, Gerativista e Pragmático a linguagem é concebida enquanto signo, frase e ato de fala, respectivamente.

Em cada uma dessas dimensões as relações entre significações/significados e referência acomoda uma discussão específica, assim, a trajetória das Ciências Linguísticas apresenta uma linha de pensamento que se inicia com o signo por meio de sua estrutura linguístico-gramatical, passa pela frase com sua natureza empírico-gerativa e chega nos atos de fala ao apresentar sua estrutura pragmático-discursiva (ARAÚJO, 2004).

O critério cientificista encorajado por Saussure, e pelas demais vertentes estruturalistas, justificam a exclusão do trabalho com a referência, pelo fato dela apresentar uma relação extralinguística. Tal caráter extralinguístico é atribuído às dimensões da linguagem, até então evitada, justamente, por permitir o distanciamento do linguista à cientificidade de pesquisa. Nas teorias es-



truturalistas o resultante da conexão entre significante e signo se faz restrito às relações intrassígnicas, exclui-se, assim, os fatores extralinguísticos na atribuição de significados.

No entanto, Saussure (2002) desconsiderou o fato de que

Entre o significante e o significado não há nenhuma ligação interior. O significado “casa” tem como significantes [casa], [haus], [Maison]. Isto mostra que Saussure acaba por introduzir um terceiro elemento no interior do signo que é a própria coisa externa, a realidade, justamente aquilo que ele pretendia deixar de lado, pois os significantes acima relacionados se reportam à mesma realidade, ou seja, ao objeto físico ou cultural chamado “casa”, extralinguístico, e não ao significado linguístico cultural chamado “casa”, como demonstrou Benveniste em *Princípios de linguística geral* (1966) (ARAÚJO, 2004, p. 34).

A partir disso é possível perceber que na vertente estruturalista os significantes de diferentes línguas reportam à mesma realidade, e requerem o fator extralinguístico, não apenas o significado linguístico. De modo que os signos possuem a capacidade de designar, mas não referir, isso quer dizer que não são os signos que realizam a ação de estabelecer uma relação entre as palavras e as coisas.

Esse “impasse” é descartado das discussões estruturalistas, pois desfaz o critério cientificista defendido, já que contemplaria os aspectos de “coisa externa” e de “realidade” que iria além da análise das formas. Por esse ângulo, “pela tradição estruturalista, não se está autorizado a sair dos limites da frase gramatical, portanto, não há como ‘resolver’ o problema da referência” (ARAÚJO, 2004, p. 35).

Semelhante a estes critérios científicos, Chomsky (1957, p. 15) define como “língua um conjunto (finito ou infinito) de frases, todas elas de extensão finita e construídas a partir de um conjunto de elementos”. Ao focar-se na dimensão formal das estruturas linguísticas, o linguista gerativo, também, mantém “a linguagem isolada dos demais fenômenos que dizem respeito à comunicação, à interação social e aos processos cognitivos” (PARISI; CASTELFRANCHI, s/ano, p.235), assim, não manifesta, de modo efetivo,



a preocupação pelo desenvolvimento da linguagem, em suas dimensões sociais e capacidades de (inter)ação.

Chomsky (1975) defende, pois, a linguagem como representações (competentes) na mente do indivíduo falante, e não leva em conta a possibilidade do elemento externo da linguagem, tal como ocorre no estruturalismo. Apesar de não adotar a gramática tradicional e aprofundar-se no desenvolvimento de uma gramática universal, o gerativismo desconsidera o aspecto criativo do uso da linguagem e, deste modo, defende que os conceitos são independentes das línguas e estabelecem um sistema lógico/mental, que parte da estrutura inata da mente (ARAÚJO, 2004).

Esses dois paradigmas não trazem para suas discussões teóricas a questão da referência. Isso porque no estruturalismo, como expõe Araújo (2004, p. 42), o aspecto de maior relevância é o “valor de cada signo, juntamente com seu significado”, esse aspecto até permite alterações de acordo com “as circunstâncias da fala, mas o estudo propriamente linguístico deve ater-se àquilo que o sistema da língua permite formular através do jogo combinatório das regras de articulação dos signos no interior das frases”.

Apesar de opor-se à linguística descritiva, por abranger um novo objeto de estudo e considerar a noção de “produtividade” – que corresponde à noção de competência linguística, devido a ela (e somente a ela) “o falante produz e reconhece frases já ouvidas e/ou ditas, bem como frases novas” (ARAÚJO, 2004, p.42) – o Gerativismo passa do signo para a frase, mas ainda assim não tem por objetivo considerar a dimensão dos sentidos e da referência.

Até então a língua é entendida como um código capaz de transmitir informações e a linguagem é a efetivação dessa transmissão, não se consideram as rupturas que podem haver na compreensão desse código. Nessas teorias linguísticas positivistas há, portanto, uma preocupação com o conceito e àquilo que ele faz referência direta no mundo.

A noção de *referência*, no entanto, contempla outros aspectos que não são investigados por essas perspectivas. A referência abrange, pois, as possibilidades da percepção de que “com as



palavras pretendemos identificar algo ou uma situação para alguém e somos bem-sucedidos nessa empreitada, nada ganha com a pressuposição de que os conceitos, espelhados em significados linguísticos, realizam essa mágica” (ARAÚJO, 2004, p.41).

Ancorado na teoria estruturalista, mas aberto às relativizações culturais, Sapir (1954, p.22) traz novas contribuições no pensamento sobre a língua e a linguagem ao defender que esta trata-se de “um método puramente humano e não-instintivo de comunicação de ideias, emoções e desejos por meio de um sistema de símbolos voluntariamente produzidos”. Na teoria fundada por Sapir e Whorf, por volta de 1940, defende-se que é na linguagem e por ela que uma cultura vive e um pensamento cria vida (ARAÚJO, 2004).

Ao evidenciar as questões da cultura e da linguagem como comunicação de ideias, esses estudiosos estruturalistas evidenciam a questão do terceiro elemento (o eixo extralinguístico da linguagem), desprezado por Saussure, mas preservam as características inatistas da linguagem ao concebê-la enquanto “sistema funcional completo que pertence à constituição psíquica ou ‘espiritual’ do homem” (SAPIR, 1954, p.24).

No início das discussões da Semântica formal, representada por filósofos da linguagem como Port-Royal, Russel, Wittgenstein e Frege, a referência possui relação lógica e está diretamente conectada à sentença, “isso estabiliza e fixa os meios linguísticos e lógicos para a referência” (ARAÚJO, 2004, p. 62). Nessa etapa da perspectiva semântica, a linguagem é compreendida “como proposições que descrevem estado de coisa, por isso podem receber valor de verdade”. No entanto, essas designações levaram esses e outros estudiosos da tradição lógico-semântica a uma série de inquietações, dentre elas a relação entre significação e referência, e linguagem e mundo.

Wittgenstein (1979) percebe, pois, que um dos “problemas” *no pensar sobre* a referência, até então, era a *denotação* que se atribuía à relação entre sentido e referência, uma vez que os nomes (e a linguagem) não detém os significados “puros”. Diante de novas investigações, Wittgenstein (1979) passa a criticar a concepção de linguagem como nomeação, em razão de sua nova percepção so-



bre a extensão do uso linguístico, responsável por aquilo que será designado, nomeado ou referido. Assim, a perspectiva formal da semântica passa a defender que “o pensar não é um processo incorpóreo separável da linguagem, de seu uso, de um querer, de um saber fazer, que demanda um aprendizado” (ARAÚJO, 2004, 118).

Essa mudança no olhar sobre a linguagem, e, por consequência, sobre a referência, desvincula os critérios descritivos (estruturalismo) e cognitivos (gerativismo) das conexões entre língua e significado, já que para Chomsky – que parte do estruturalismo de Saussure – “a relação entre a referência e o domínio de valores semânticos, justificada em termos internalistas, leva a crer numa **relação entre palavras e coisas**, cuja justificação, no entanto, se daria num outro nível, do qual não teríamos intuição” (ARAÚJO, 2004, p. 188). Desse modo, há uma emancipação da noção de referência tanto em sua correlação com a conceitualização lógico-semântica das sentenças, quanto do viés descritivista.

Nessa conjuntura, a discussão sobre a referência ganha destaque com Charles S. Peirce (1977). À forma estruturalista de conceber a língua(gem) – a relação entre signo e objeto – o filósofo acrescenta a categoria de interpretante, assim ele trabalha com o *signal*, aquilo a que este sinal remete e a quem ele significa (PINTO, 2012).

Peirce (1977) rompe com a corrente clássica referencialista (palavra = coisa), que na Ciência Linguística teve Saussure como precursor, e estabelece a tríade pragmática que distingue três categorias para a dimensão do signo por considerar o interpretante uma categoria lógica de análise, são elas: o índice, o ícone e símbolo. O primeiro significa algo de existência concreta no mundo, o segundo a sugestão de algo e o último uma construção simbólica. Essas categorias tentam explicar a relação das palavras com o mundo, e, portanto, a questão da referência. Nesse sentido, o interpretante assume vital importância para o desenvolvimento da noção de referência, visto que a suposição de que na linguagem se traduz a realidade que o pensamento espelha é extrapolada pela concepção de Peirce.

Embora Peirce (1977) tenha sido o primeiro autor a empregar o termo *pragmatics*, em 1878, sua leitura e análise sobre a questão



da referência são repensadas por diversos autores estudiosos do pragmatismo norte-americano, como William James, Charles W. Morris, Rudolf Carnap, Willard V. Quine, Donald Davidson, Richard Rorty. Todos esses autores têm por princípio investigar as relações entre significado e mundo, levando sempre em conta a categoria do interpretante para discutir as possibilidades de compreensão sobre a referência. Desse modo, é possível asseverar que

A conversação humana é, para esse grupo de estudos da Pragmática mais do que para qualquer outra, uma *prática* linguística. Prática entendida como *sempre* social [...]. O Pragmatismo norte-americano oferece, então, bases filosóficas para uma análise linguística que relacione a todo momento signo e falante, antes de qualquer coisa, compondo ambos o que se chama de *fenômeno linguístico* (PINTO, 2012, p.65).

Por passar a conceber a referência como uma noção que abriga três dimensões (signo-significado-interpretante) e não mais apenas duas (signo-significado), os estudos Pragmáticos abrangem as possibilidades de compreensão sobre a linguagem. É inegável o fato de que inúmeros estudiosos, linguistas e filósofos, contribuem para um “refinamento” acerca daquilo que a linguagem é capaz de contemplar. Assim, ela pode ser compreendida como: i. atividade construída pelos interlocutores; ii. trabalho social; iii. constitutiva da *realidade social* (conjunto de atos repetidos dentro de um sistema regulado); iv. manifestação de criatividade; v. componente do lugar social de quem fala (PINTO, 2012).

A Pragmática amplia os modos como a referência pode ser percebida e contribui para a movimentação dos estudos linguísticos, por abrir as portas para investigações acerca de diversos fatos linguísticos, que antes não eram explicados pelas Ciências Linguísticas por ferir o critério científico adotado. No entanto, os estudos pragmáticos não esgotam as possibilidades de análise sobre a linguagem (nem possuem essa pretensão), mesmo porque o estudo sobre a referência ainda apresenta aspectos a serem problematizados, como no caso do “mal-entendido”.



DESVIOS DE REFERÊNCIA: A NOÇÃO DE “MAL-ENTENDIDO”

Cada área de estudo linguístico compreende a referência conforme seus preceitos teóricos. As definições sobre o que é, de fato, a referência e de que forma deve ser analisada é bastante divergente, contudo, as discrepâncias nas formas de concebê-la levaram a discussões acirradas entre as vertentes teórico-analíticas e promoveram um “aprimoramento” da percepção sobre as características da referência nas teorias linguísticas.

Assim, as teorias linguísticas que trazem a linguagem para o centro de suas investigações acabam por refletir e discutir a questão da referência, pois valorizam os contextos³ de enunciação, bem como a categoria do interpretante. Então, vale destacar que a referência não se configura como um aspecto sólido e imutável, justamente porque interliga-se às situações de produção e usuários da língua, que são variáveis. Por sua característica plástica e a grande variedade e possibilidade de abordagem teórica e analítica, alguns autores defendem que a noção de referência planta “*armadilhas*”⁴ no solo da linguagem.

Desde as reflexões de Wittgenstein (1979), que acabam por demandar aspectos pragmáticos da linguagem⁵, estabelece-se uma ideia de que a referência pode ser bem-sucedida ou mal-entendida o que dependerá “em grande parte, das relações dos usuários entre si numa comunidade linguística” (ARAÚJO, 2004, p. 123). Apesar de estar desvinculada das faces de verificação da verdade e falsidade, e por isso não buscar atestar uma “veridicidade”, nessa forma de perceber a referência ainda há o estabelecimento de um par dicotômico, que se consolida nas interpretações (in)compreendidas da língua na prática linguística.

A partir das contribuições de Galmiche (1983) e Dascal (1986), é possível assimilar que o entendimento/compreensão da

3 De modo sintetizado, por contexto entendemos aquilo que está na exterioridade linguística, isto é, que não representa somente a relação entre signo e significado.

4 Pinto (1998) utiliza o termo “*armadilhas*” para discutir e negar a oposição “sucesso e fracasso” da referência.

5 Discussão comentada na página sete deste trabalho.



referência pode se dar em diferentes camadas de significação, são elas a sintática, a semântica ou a pragmática:

a) Na dimensão *sintática* compreende-se a perspectiva gerativista, que abrange a possibilidade de uma construção linguística ser construída a partir da *gramaticalidade*⁶ de uma frase. Esta dimensão atém-se somente à relação signo-significado;

b) Na dimensão *semântica*, Dascal (1986), baseado em Fillmore (1976), expõe que o entendimento da referência ocorre quando a resposta para as perguntas: “o que ele disse?”; “sobre o que ele estava falando?” correspondem, parcial ou totalmente, à intencionalidade do falante. Nesse sentido, a interpretação do conteúdo proposicional resolverá (ou não) o entendimento da enunciação;

c) Na última dimensão, mencionada por Dascal (1986), a pergunta desenvolvida por Fillmore (1976) é: “Por que ele se deu o trabalho de dizer isso?” e representa a camada *pragmática* de significação, visto que abrange, diretamente, a categoria do interpretante (que além de compreender, ou não, o enunciado interpreta a intencionalidade do falante).

Para Dascal (1986), nessas dimensões, o mal-entendido pode apresentar-se a partir de uma *ambiguidade lexical* – quando o signo possui mais de um significado, isto é, a palavra dispõe de uma característica polissêmica – ou de “problemas” com a *exigência conversacional* – quando há um comentário tangencial sobre o objetivo de uma enunciação, focaliza-se um aspecto da enunciação que é marginal ao objetivo pretendido pelo falante. Pelas particularidades, mencionadas por Dascal (1986), a ambiguidade lexical contempla um caráter sintático-semântico e a exigência conversacional uma característica pragmática. Dessa dicotomia entre entendimento *versus* não entendimento originam-se os desvios de referência, de modo que no momento em que a referência é “desviada” do sentido pretendido pelo locutor acontece o fenômeno compreendido como mal-entendido.

Este fenômeno pode, pois, “ter sua fonte em qualquer uma dessas dimensões e ser sanado, conforme o caso” (ARAÚJO, 2004,

6 Para Chomsky a gramaticalidade de uma frase se dá na possibilidade dela construir-se enquanto uma sequência de palavras que garantam a organização estabelecida por sua gramática universal.



p.15), para que ele se “desfaça” é possível que o locutor: forneça sinônimos, aponte o referente (dimensão sintática), justifique sua real intenção ao produzir um ato de fala (dimensão pragmática). Essas possibilidades revelam que

Apesar de serem fatores analisáveis separadamente, tendo em vista suas peculiaridades, isso se deve ao próprio **modo de funcionamento da linguagem** [...] em qualquer desses casos, há uma **situação criada pela ação linguística**, isto é uma situação de discurso (ARAÚJO, 2004, p.15 – grifos nossos).

Defender que a referência está conectada a um (não) entendimento da/na linguagem não é, de fato, um “problema”, a “*armadilha*” dessa temática se dá na tentativa de opor essas possibilidades em polos de maior ou menor valor, correspondendo ao sucesso ou ao fracasso da assertividade entre sentido, intencionalidade do locutor e interpretação do interlocutor.

As considerações de Dascal (1986) apontam o mal-entendido como um “mau funcionamento” da linguagem e a partir das reflexões sobre as camadas de significação buscam estabelecer meios de análise que visem, de alguma forma, eliminar tais fatos linguísticos. Nesse sentido, almejar uma comunicação “perfeita” retoma a forma como o estruturalismo concebia a linguagem (instrumento de comunicação), contudo, na perspectiva pragmática essa tentativa torna-se um esforço desnecessário, pois como expõe Pinto (1998) “nada garante que o contexto comunicativo estruture a unicidade da referência muito menos a do sentido”.

Esses desvios de referência devem ser encarados, portanto, como fato natural da linguagem, uma vez que a intencionalidade⁷ do falante não é determinante de ações linguísticas, bem como a ação de referir não representa, meticulosamente, aquilo que está no mundo, de modo que o não entendimento ou mal-entendido, também, pode ser uma “possibilidade estrutural da própria atividade de linguagem” (PINTO, 1998, p. 52).

⁷ É válido esclarecer que a Pragmática leva em consideração a intencionalidade do falante, na prática linguística, mas esse aspecto (intencional) não é fato determinante para a forma como o interlocutor compreenderá e/ou interpretará a referência enunciada.



O USO DO “MAL-ENTENDIDO” EM CONTEXTOS HUMORÍSTICOS

Tendo em vista que os desvios de referência fazem parte do processo de comunicação, percebemos a partir do *corpus* selecionado para a análise, neste artigo, que este fenômeno da linguagem pode ser utilizado como recurso produtivo em contextos humorísticos, isto é, o “mal-entendido” pode apresentar-se enquanto uma construção proposital, além de expressar a criatividade dos usuários da língua.

Ressaltamos, pois, que desde o seu surgimento até os dias atuais, a Pragmática atém-se sobre os usos linguísticos e abre espaço para a investigação de usos não convencionais de linguagem, fornecendo assim um aspecto inovador para os estudos linguísticos. Esses usos correspondem aos fenômenos linguísticos que “não são puramente convencionais, mas compostos por elementos criativos, inovadores, que se alteram e interagem durante o processo de uso da linguagem” (PINTO, 2012, p.56). Essa vertente teórica abriga, assim, uma diversidade de temáticas e materiais de análise.

Dentre os usos não convencionais de linguagem podemos citar o gênero discursivo⁸ Tira de HQ, que possui características específicas de organização, mas não contemplam, necessariamente, usos linguísticos formais e convencionais. A tirinha se organiza como “um texto escrito e desenhado, que busca reproduzir a linguagem oral, revelando no texto escrito aspectos como as sequências dialógicas, a hesitação, as pausas, a expressão corporal, e etc” (PESSOA; MAIA, 2012, p. 2), desse modo, a língua oral e escrita, e materialidade verbal e visual se complementam na construção deste gênero.

Estevão (2014, p.4) assevera que as tiras de HQ são

Direcionadas a públicos diversos, as tiras apresentam no que diz respeito ao conteúdo temático, uma variada gama de temas, dependendo das condições sociais em que são produzidas. Quanto à construção composicional, as tiras estruturam-se por meio de enunciados curtos, constituídos por meio de

⁸ Neste trabalho, compreendemos o gênero discursivo a partir do viés dialógico de Bakhtin que compreende estilo de linguagem, estrutura composicional e conteúdo.



balões para representar as falas dos personagens, legendas, onomatopeias, figuras cinéticas, que marcam a ligação entre o verbal (as palavras) e o não-verbal (recursos extralinguísticos) que juntos colaboram na produção de sentido ao texto. Concernente ao estilo do gênero tira, é bem constante o uso de interjeições e, também, destacam-se as marcas coloquiais, visto que a linguagem informal é predominante.

Tendo em vista tais particularidades selecionamos, portanto, cinco tiras de HQ publicadas na página “Armandinho” na rede social *Facebook*. Esta página teve início no ano de 2009 e foi desenvolvida pelo agrônomo Alexandre Beck, o projeto começou para atender uma demanda profissional para a Editoria Economia sobre pais e filhos e se estendeu para a rede *online*, que conta, atualmente, com 984.966 “seguidores”⁹. Armandinho é o nome do personagem protagonista das tiras, apresentado como um garoto curioso, questionador e inteligente. Essas características formam um personagem crítico sobre as realidades do mundo, e, principalmente, sobre os usos linguísticos empregados pelos personagens coadjuvantes da tira. Por sua repercussão e aprovação do público, a tira de HQ “Armandinho” foi comparada, por apreciadores e estudiosos do gênero, a tiras mais “clássicas” como “Mafalda” (1964) e “Calvin e Haroldo” (1985)¹⁰.

Após vasto processo de leitura e pesquisa das tiras publicadas¹¹ na página, escolhemos algumas daquelas que apresentam em sua composição linguística o fenômeno do “desvio” de referência, para que fosse possível investigar os modos como o mal-entendido emerge nos enunciados de “Armandinho”.

Conforme o método das camadas de significação de Dascal (1986), analisamos as falas do personagem, posteriormente, fi-

9 Os “seguidores” são os usuários da rede social Facebook que “curtiram” a página e passaram a seguir suas publicações diárias, eles, também, podem fazer comentários e compartilhar as postagens da página “Armandinho”.

10 A tira “Mafalda” tem como autor o cartunista argentino Joaquín Salvador Lavado e a tira “Calvin e Haroldo” foi criada pelo norte-americano Bill Watterson, ambas são conhecidas pelo mundo inteiro e apresentam personagens críticos e inquietos com os acontecimentos e condições políticas, sociais e econômicas do/no mundo.

11 Até a última atualização disponível (data 27 de agosto de 2018), o número de Tiras na página é de 2.318, publicadas no álbum “Fotos da Linha do Tempo”, em formato JPEG (fotos/imagem).



zemos uma reflexão sobre os pontos frágeis do conceito de “mal-entendido” (DASCAL, 1986), nessa especificidade analítica, e as contribuições que esse tipo de investigação pode trazer para a vertente teórica Pragmática, bem como para os estudos linguísticos.

FIGURA 1: TIRA DE HQ “ARMANDINHO” I



FONTE: Disponível em <https://www.facebook.com/tirasarmandinho/?tn-str=k*F>. Acesso em 15 mar. 2017.

FIGURA 2: TIRA DE HQ “ARMANDINHO” II



FONTE: Disponível em <https://www.facebook.com/tirasarmandinho/?tn-str=k*F>. Acesso em 15 mar. 2017.

FIGURA 3: TIRA DE HQ “ARMANDINHO” III



FONTE: Disponível em <https://www.facebook.com/tirasarmandinho/?tn-str=k*F>. Acesso em 15 mar. 2017.



FIGURA 4: TIRA DE HQ “ARMANDINHO” IV



FONTE: Disponível em <https://www.facebook.com/tirasarmandinho/?tn-str=k*F>. Acesso em 15 mar. 2017.

FIGURA 5: TIRA DE HQ “ARMANDINHO” V



FONTE: Disponível em <https://www.facebook.com/tirasarmandinho/?tn-str=k*F>. Acesso em 15 mar. 2017.

Organizamos a “**Tabela 1: Referências**” para melhor visualização das expressões/palavras que tiveram seu sentido “desviado” da referência produzida pelo locutor:

TABELA 1: REFERÊNCIAS

Figura 6: Tira de HQ “Armandinho” I	Figura 7: Tira de HQ “Armandinho” II	Figura 8: Tira de HQ “Armandinho” III	Figura 9: Tira de HQ “Armandinho” IV	Figura 10: Tira de HQ “Armandinho” V
“Preguiça(s)-gigante(s)”	“Chamou minha atenção”	“Decorar”	“Pintar animais”	“Dama-da-noite”
Usos linguísticos em contexto humorístico				

FONTE: Tiras de “Armandinho”



Diante da localização das referências que proporcionaram o desvio de sentido desenvolvemos a “**Tabela 2: Referências e desvios de sentido**”, que dá visibilidade às possibilidades de leitura e contextualizações entre (inter)locutores.

TABELA 2: REFERÊNCIAS E DESVIOS DE SENTIDO

Possibilidades de sentidos e referência Locutor (personagens coadjuvantes)					
	Figura 11: Tira de HQ "Armandinho" I	Figura 12: Tira de HQ "Armandinho" II	Figura 13: Tira de HQ "Armandinho" III	Figura 14: Tira de HQ "Armandinho" IV	Figura 15: Tira de HQ "Armandinho" V
Contextualização do locutor (conhecimento de mundo "a")	<p>"Preguiça": substantivo feminino. Sentido de: Falta de energia ou de vontade de fazer uma atividade ou trabalhar.</p> <p>"Gigante": adjetivo. Função de superlativo relativo.</p>	<p>"Chamou a minha atenção": expressão linguística. Sentido de: o verbo "chamar" neste caso não possui significado de dizer algo, mas de causar; a expressão como um todo representa a ação de "causar/provocar" admiração.</p>	<p>"Decorar": verbo. Sentido de: reter algo na memória.</p>	<p>"Pintar animais": expressão (verbo + substantivo masculino). Sentido de: desenhar figuras de animais; representar ou retratar por meio de traços e cores animais inanimados.</p>	<p>"Dama-da-noite": expressão (Substantivo feminino formado por justaposição): Sentido de: pequenas flores branco-esverdeadas de intenso perfume à noite.</p>
Possibilidades de sentidos e referência Interlocutor (personagem protagonistas)					
Contextualização do interlocutor (conhecimento de mundo "b")	<p>"Preguiças-gigantes": Substantivo feminino formado por uma justaposição. Sentido de: nome de uma espécie de animal.</p>	<p>"Chama sua atenção [até hoje]": expressão linguística. Sentido de: Verbo "chamar" indica, de fato, o dizer algo. A expressão como um todo representa a ação de "advertir/repreender".</p>	<p>"Decorar": Verbo. Sentido de: ornamentar algo, colocar enfeites.</p>	<p>"Pintar animais": expressão (verbo + substantivo) Sentido de: Pintar espécies de animais reais; cobrir de tinta os próprios bichos.</p>	<p>"Dama da noite": expressão linguística (substantivo feminino + locução adjetiva) Sentido de: Mulher/moça que sai(u) à noite.</p>

FONTE: Gesto interpretativo-analítico da autora

Sobre as tiras de HQ, Estevão (2014, p.4) esclarece que se tratam de gêneros discursivos (assim como os demais gêneros)



culturalmente situados, “pois elas devem ser interpretadas dentro dos contextos onde foram produzidas, para que seu propósito comunicacional de crítica bem-humorada seja alcançado”. Nesse sentido, é importante perceber que os desvios de referência, no *corpus* selecionado, tal qual, a compreensão da tira, como um todo, está inter-relacionada ao conhecimento prévio que os leitores (e os personagens da tira) possuem.

Na Tabela 2, as contextualizações apresentadas para o sentido da referência produzida pelo locutor são divergentes daquelas captadas pelo interlocutor. Assim, na tentativa de responder as perguntas de Fillmore (1976), retomadas por Dascal (1986), investigamos em quais níveis de significação se dá o desvio de referência, para compreender os modos como se constrói o “mal-entendido” das tiras.

É notável, pois, que em todos os casos houve uma outra possibilidade de sentido para “O que ele disse?” e, também, para “sobre o que ele estava falando?”. Isso porque, as palavras e expressões utilizadas pelos personagens coadjuvantes constituem-se como polissêmicas, ou seja, dispõe de mais de um significado possível para interpretação. As polissemias, nesse contexto, não são “resolvidas”, pois o objetivo da tira é, justamente, produzir humor a partir da ambiguidade lexical e do sentido produzido pelo personagem Armandinho.

As tiras evidenciam o fato de que o “mal-entendido” é uma construção extremamente produtiva na linguagem, e diferente da forma como Dascal (1986) postulou, não precisa, necessariamente, ser eliminado do processo de comunicação, uma vez que é inerente aos aspectos pragmáticos (e discursivos) da linguagem. O que Dascal (1986) considera como “mal funcionamento” interpretamos como possibilidade dos usos linguísticos, que são naturais no processo de comunicação, visto que diferente do estruturalismo não consideramos que a significação de uma referência está “colada” ao signo.

A análise de Dascal (1986) nos levaria a pensar na possível “correção” ou “resolução” para os desvios de referência que ocorreram nos usos linguísticos evidenciados pelas tiras. No entanto, à Pragmática interessa compreender e reconhecer a existência



desses funcionamentos, não resolvê-los, ou seja, compreender e explicar a dinamicidade da linguagem, e os modos como as práticas linguísticas e os usuários são capazes de produzir diferentes sentidos/significados para uma mesma referência.

Ao considerar o propósito do editorial (para qual a tira se direcionou em primeira instância) de mostrar as relações entre pais e filhos, pela perspectiva pragmática observamos que o mal-entendido funciona como uma forma de prática linguística presente na conversação das/nas variadas situações existentes na sociedade, e em especial nesse contexto, entre pais e filhos.

Vemos essa possibilidade como uma riqueza da língua e linguagem, e não como um “mal funcionamento”, principalmente, neste contexto, em que a criatividade do usuário (autor do personagem Armandinho) teve a percepção desses fatos linguístico e soube produzir/construir o humor a partir dos usos não convencionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Pragmática, conforme vimos, é uma perspectiva que assume a linguagem como foco de investigação. Retomar os percursos sobre os modos como o olhar para a língua e para a linguagem recebeu novos contornos nos estudos linguísticos nos leva a compreender, de forma mais ampla, as diferenças e especificidades de algumas perspectivas teóricas.

Neste trabalho, o esboço teórico e as práticas analíticas foram empreendidas para discutir as noções de referência, desvio de referência e “mal-entendido” (DASCAL, 1986). Isso porque, este último é percebido na vertente teórica da Pragmática como um conceito “polêmico”, uma vez que estabelece os pares dicotômicos “bem entender *versus* mal entender” ou “sucesso *versus* fracasso”, não sustentados pela Pragmática, que defende a compreensão do funcionamento linguístico, e a investigação das possíveis utilizações linguísticas entre os usuários da língua, nos mais variados contextos.

A partir das análises desenvolvidas e do levantamento teórico esboçado, defendemos que se por um lado, na conversação o “mal



-entendido” é visto por Dascal (1986) como um “mal funcionamento” da linguagem, em outros contextos ele pode ser percebido como uso criativo, empregado com finalidades específicas para a produção de mais de uma significação, ampliando, propositalmente, as possibilidades de sentido entre as relações de signo-significado-interpretante.

A prática analítica nos levou a perceber, portanto, que o conceito de “mal-entendido” apresenta como pontos frágeis, na perspectiva pragmática, os aspectos de: a) não considerar, verdadeiramente, os contextos situacionais dos usos linguísticos entre os usuários da língua; b) opor e categorizar o “bom funcionamento” do “mau funcionamento” da linguagem, uma vez que na Pragmática, o que se prioriza é a investigação do funcionamento e não as distinções entre “melhor e pior”; c) desconsiderar as possibilidades do desvio de referência enquanto fato proposital, que acontece em contextos humorísticos, por exemplo.

Esse conceito, também, é capaz de contribuir para essa perspectiva com o próprio método analítico das camadas de significação, que ao invés de levar o pesquisador a “encontrar o ‘erro’ para poder eliminá-lo” ou “estabelecer metodologias para que não mais aconteçam”, pode perceber os desvios de referência e quais os níveis linguísticos capazes de proporcionar as variadas possibilidades de leitura. A partir disso é possível identificar essas ocorrências não para distinguir o funcionamento “bom” do “ruim”, mas compreender a plasticidade e riqueza da linguagem, bem como, a criatividade dos usuários da língua.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Inês Lacerda. **Do signo ao discurso**: introdução à filosofia da linguagem. Parábola Editorial: São Paulo, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 262-306.



CHOMSKY, Noam. **Aspectos da teoria da sintaxe**. Tradução de José António Meireles e Eduardo Paiva Raposo. Coleção Stvivism: temas filosóficos, jurídicos e sociais. Editor sucessor: Coimbra, 1975.

_____. **Estruturas sintáticas**. Tradução de Madalena Cruz Ferreira. Coleção Signos. Livraria Martins Fontes: São Paulo, 1957.

DASCAL, Marcelo. **A relevância do mal-entendido**. Cadernos de estudos linguísticos, nº11, p.199-217, 1986.

ESTEVÃO, Adriana Gisele. **A ideologia nas tiras de Mafalda**: uma proposta de trabalho com a leitura em sala de aula. Anais do SIELP. vol. 3, nº 1. Uberlândia: EDUFU, 2014.

FILLMORE, Charles J. **Topics in lexical semantics**. Current issues in linguistic theory, vol. 76, 1976.

GALMICHE, Michel. **Les ambiguïtés référentielles ou les pièges de la référence**. Langue française, n. 57, p. 60-86, 1983.

HABERLAND, Hartmut; MEY, Jacob L. **Editorial**: Linguistics and pragmatics. Journal of Pragmatics, vol. 1, nº. 1, 197, p. 1-12.

HILA, Cláudia Valéria Doná. **Concepção de gramática nas tarefas de casa**: um novo discurso em uma velha prática. Acta Scientiarum 20(1), p. 47-53, 1998.

KATO, Mary. Mary Kato. In: XAVIER, Antonio Carlos; CORTEZ, Suzana (Orgs.). **Conversas com Linguistas**: Virtudes e controvérsias da Linguística. São Paulo: Parábola Editorial, 2003. p.114-121.

NICOLAU, Vítor; MAGALHÃES, Henrique. **As tirinhas e a cultura da convergência**: um estudo sobre a adaptação deste gênero dos quadrinhos as novas mídias. V Simpósio Nacional ABCiber, UDESC/UFSC, 2011.

PÁGINA “ARMANDINHO”. Disponível em: < <https://www.facebook.com/tirasarmandinho/?fref=ts>> Acesso em: 4 mar. 2017.

PARISI, Domenico; CASTELFRANCHI, Cristiano. As limitações de Chomsky. In: Marcelo. **Elementos lógicos da ética**. vol. IV. Ática, p.227-236.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira. Perspectiva: São Paulo, 1977.

PESSOA, Alberto Ricardo; MAIA, Gisele Gomes. As tirinhas como ferramenta de estudo da linguagem oral. **Revista Temática**, ano VIII, n. 04 – Abril/2012.



PINTO, Joana Plaza. Pragmática. In: MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Orgs.). **Introdução à linguística: domínios e fronteiras**. vol. 2, 8. ed. Cortez editora: São Paulo, 2012. p. 55-79.

_____. **As armadilhas da referência e o mal-entendido: problemas de alguns pressupostos teóricos**. 1998. 113p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SAPIR, Edward. **A linguagem: introdução ao estudo da fala**. Tradução de Joaquim Mattoso Câmara Júnior. Livraria acadêmica: Rio de Janeiro, 1954.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. Editora Cultrix: São Paulo, 2006.

_____. **Escritos de Linguística Geral**. Organizado e editado por Simon Bouquet e Rudolfo Engler. Tradução de Carlos Augusto Leuba Salum e Ana Lúcia Franco. São Paulo: Cultrix, 2002.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Tradução de Luis Carlos Bruni. Coleção “Os Pensadores”. Abril Cultural: São Paulo, 1979.





6

UMA TEORIA PARA A LEITURA DO EU, EM GRACILIANO RAMOS

Aline Ferreira Bastos¹

O estudo de textos que remetem ao *eu* parece ter tantos afluentes quanto aquele que os cria. As questões que emergem ao longo da investigação acerca desse tema são inúmeras e, por isso, é tão impossível tratá-las por inteiro, quanto calá-las. Ao mencionarmos este viés de pesquisa acerca do objeto literário deparamo-nos imediatamente com a atual relevância atribuída, entre leitores e pesquisadores, ao que se declara não ficcional – diários, autorretratos, cartas, entrevistas, memórias e autobiografias, por exemplo. Leonor Arfuch oferece uma indagação pertinente ao nosso propósito:

Que paixão anima, desde a autoria, ao desvelamento, à aparição, tangível ou intangível, como diria Hannah Arendt, desses rastros do eu: escritas, imagens, objetos, atmosferas? A que obedece, desde a recepção, tal obsessão pelas vidas dos outros, pelas histórias singulares, as vivências, os traços da pessoa – na

1 Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professora de Português-Ingês e escritora pelo site www.literatuarte.com.br. E-mail: bfaline17@gmail.com



política, já mais importantes que as plataformas ou as pautas programáticas? Por que o corpo, a voz, a palavra ‘própria’ – esse imaginário da presença –, conservam ainda sua aura de autenticidade, apesar de tantas mediações? (ARFUCH, 2009, p. 114).

Porém, longe que estamos de encontrar uma resposta para tais perguntas, são as *mediações* que nos importam. Por *imaginário da presença* podemos entender a frágil demarcação existente entre o que se nomeia como imaginação em diferença daquilo que conceituamos como realidade, se considerarmos que, no trabalho de reconstrução do passado, a memória recebe enxertos que a imaginação produz – firmando elos, preenchendo espaços, condensando nossas lembranças em uma sequência lógica dentro do tempo, conforme procuraremos demonstrar adiante.

Deste modo, o traçado de uma vida, ao menos dentro do que se escreve, mostra-se inacessível, devido a uma gama de informações, tais como: o papel da imaginação na construção da memória, influenciado pelo local geográfico, a posição social e o contexto histórico atuais. De acordo com Sylvia Molloy: “O passado evocado molda-se por uma autoimagem sustentada no presente – a imagem que o autobiógrafo tem, aquela que ele ou ela deseja projetar ou aquela que o público pede” (MOLLOY, 2003, p. 22).

Por sua vez, o caráter mediato da escrita permite maior reflexão e, conseqüentemente, maior elaboração daquilo que se pretende dizer. De tal forma, é interessante perceber que, se tal *paixão* subsiste, se uma história, entre tantas outras, nos comove ou, ao menos, recebe nossa atenção, o molde dado a ela e os artifícios da linguagem, empregados na construção do discurso literário, talvez sejam uma das chaves do seu mistério. Conforme nos esclarece Ana Chiara:

[...] a brutalidade dos fatos não é suficiente para garantir o efeito impactante da narrativa, já que poderá tornar-se reportagem, radiografia, relatório; gêneros que buscam um grau de informação imediatamente decodificável, ao invés do efeito mediato e de maior abrangência afetiva pretendido pelos *textos*



de eu, que além da recepção pragmática buscam o que poderíamos chamar de efeito estético (CHIARA; ROCHA, 2003, p. 23).

Assim, se a interpretação independe do *pacto de leitura* proposto – pois “[...] o leitor real pode adotar modos de leitura diferentes do que é sugerido e que, sobretudo, muitos textos não comportam nenhum contrato explícito” (LEJEUNE, 2008, p. 57), não se pode deixar de mencioná-lo. Se tais pactos já não servem como moldes rígidos, são pontos norteadores na *constelação autobiográfica*,

“que envolve a questão dos gêneros, pois ela se move entre dois extremos: da constatação de que – até certo ponto – toda obra literária é autobiográfica até o fato de que a autobiografia ‘pura’ não existe” (KLINGER, 2012, p. 34).

Desse modo, compreendemos que a abordagem autobiográfica proposta não pressupõe uma leitura que busca explicar a arte pela vida, mas que busca perceber o entrelaçamento de experiência e imaginação nos discursos do sujeito, cuja vivacidade varia de acordo com os elementos escolhidos tanto pelo autor, quanto pelo leitor, assim como pelos momentos histórico, político e social em que essa leitura acontece.

Compreendemos também que o espaço dado ao outro ressalta a impossibilidade de este *eu* revelar-se integralmente, seja pelo que é próprio do processo mnêmico, seja pela impossibilidade de o signo linguístico revelar o pensamento em toda a sua plenitude; como efeito imediato disso, o que temos são sempre representações, personagens, que em alguns momentos assumem, em parceria com o autor, a mesma identidade.

À RODA DAS TEORIAS SOBRE A ESCRITA DO EU

Muitos são os textos teóricos que discutem a escrita do *eu*. Na impossibilidade de lidar aqui com a vultuosa fortuna crítica acerca desse tema, selecionamos alguns autores que nos parece-



ram mais relevantes, tendo em vista o campo problemático que pretendemos construir em nosso trabalho. Como se sabe, os estudos de crítica que tratam do autodiscurso remetem às sociedades clássicas. Em sua relevante discussão acerca de tal questão, Costa Lima nos oferece a seguinte observação acerca do exaustivo trabalho de George Misch: “Tão extensa era a sua tarefa que, embora lhe tenha dedicado sua longa vida, ao morrer apenas chegara à época de Dante” (LIMA, 2007, p. 461).

Ao tematizar os “Júbilos e Misérias do Pequeno *Eu*”, Costa Lima contrapõe-se à suposta atemporalidade usualmente admitida à concepção do sujeito e ressalta o quão necessário é compreender a questão da individualidade, no transcorrer das diferentes épocas e culturas, para então pensar as características que reves-tem o que chamamos de gêneros literários do discurso do *eu*, mais especificamente as memórias e a autobiografias:

Memórias e autobiografias são substitutos dos espelhos. Se esses, metálicos e implacáveis, assinalam o desgaste dos traços, o torpor dos olhos, a redondez do ventre, fechamo-nos contra a maldade dos espelhos e procuramos nos rever no que fomos, como se o percurso da antiga paisagem nos capacitasse a nos explicar ante nós mesmos (LIMA, 2007, p. 456).

Para isso, o crítico desenvolve a sua reflexão a partir de textos representativos do medievo, da renascença e da modernidade; são eles: *A história calamitatum*, de Abelardo, escrita entre 1132 e 1136 e o *Secretum*, de Petrarca, escrito entre 1342 e 1343 e revisado entre 1353 e 1358, momento sobre o qual considera que: “O caminho autobiográfico se torna impossível onde um modelo ou modelos de vida de tal maneira se afirmem que a opção individual consista apenas na escolha de um deles” (LIMA, 2007, p. 466); segue-se o exame do texto de Geronimo Cardano – médico, astrólogo e matemático -, *De vita propria liber*, escrito em 1575; e da história de Benvenuto Cellini, joalheiro e escultor, que viveu de 1500 a 1571; por último, aborda as *Confessions*, de Rousseau, escritas entre 1764 e 1770.



Para Costa Lima, “Só a partir do Renascimento encontramos as condições efetivas para o aparecimento da autobiografia” (LIMA, 2007, p. 467). Reconhecendo, em sua análise, as narrativas de Cardano e de Cellini como discurso autobiográfico, o autor apresenta ressalvas para que não se confundam os conceitos de individualidade do homem renascentista e do homem moderno.

Michael Foucault, em sua obra *Ética, sexualidade e política*, ao discorrer sobre “A escrita de si”, a partir do *Vita Antonii*, de Atanásio, texto pertencente, como se sabe, aos primórdios da literatura cristã. O filósofo nos apresenta, como exemplos da antiguidade desta, duas modalidades encontradas, ao menos, a partir dos séculos I e II e que tinham como finalidade o autoconhecimento e a prevenção de situações vindouras. Trata-se dos *hypomnemata* e da *correspondência* (FOUCAULT, 1983, p. 147), que apresentaremos brevemente a seguir.

De forma sucinta, a primeira delas assemelha-se a uma caderneta, na qual se anotavam reflexões, conselhos, discursos; em suma, tudo a fim de conduzir seu detentor acerca de modos de pensar e proceder de então. Conforme Michael Foucault analisa em seu texto citado acima:

“Tal é o objetivo dos *hypomnemata*: fazer da recolecção dos logos fragmentário e transmitido pelo ensino, a audição ou a leitura, um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio tão adequada e completa quanto possível” (1983, p. 149).

Já a *correspondência* constitui

“algo mais do que um adestramento de si próprio pela escrita, por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão ao outro: ela constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros” (FOUCAULT, 1983, p. 152).

Contudo, respeitadas as peculiaridades de ambas as práticas, *hypomnemata* e *correspondência*, percebemos que estas conver-



gem para o adestramento do *eu*. Trata-se, não de marcar a sua individualidade, mas, em sentido exatamente oposto, trabalhar e acentuar a sua devida adequação aos moldes de uma forma “correta” de pensar e viver para si e para os outros, segundo a doutrina religiosa cristã vigente na época em foco.

Embora já se perceba alguma autonomia na sua forma de conduta em relação à Idade Média, o homem renascentista ainda estaria submisso à ideia de uma força extraterrena que interviria em sua vida, independente de sua vontade, força divina que se manifestaria pela “ciência mágica”. Tomemos emprestada a explicação de Ronaldo Rogério de Freitas Mourão, em *O livro de ouro do universo*, que apresenta o significado do eclipse em diversas sociedades ao longo dos séculos. Embora a previsão dos eclipses não seja uma descoberta da ciência moderna, tais ocorrências significavam uma luta entre o bem e o mal ou o prenúncio de crises sociais ou mesmo de crimes; assim:

Muitas pessoas acreditavam que a Lua estava sendo atacada por maus espíritos ou por enorme monstro em forma de dragão. E para libertar a Lua, o povo organizava uma série de rituais barulhentos para afugentar ou mesmo matar o dragão que queria destruí-la. [...] Mesmo no século XVII, na França, ainda observa-se tal ocorrência (MOURÃO, 2001, p. 24).

Retornando ao estudo de Costa Lima, evidencia-se que o surgimento incontestado do indivíduo moderno ocorre apenas no século XVIII. Nas *Confessions*, a narração será norteadada pelo desvendamento do eu. É relevante destacar que Rousseau emprega, em sua obra, uma espécie de causalidade psíquica: para conhecer-se um homem na maturidade avançada, é preciso aprender a se ver já na infância (LIMA, 2007, p. 490).

Unindo o propósito de sinceridade ao emprego da retórica, temos uma concepção de literatura que ainda se mantém atual, apesar de todo o esfacelamento e toda a reconstrução que a categoria de sujeito e, portanto, de autobiografia sofreu e continua sofrendo.



Paralelamente à noção de sujeito, importa mencionar que, se apenas no século XVIII pode-se tratar do conceito de sujeito no qual encontramos o germe do indivíduo que somos, a própria concepção de literatura inexistia até então ou existia em sentido amplo e diverso deste que conhecemos atualmente. Conforme Marcia Abreu:

Em meados do século XVIII, *Hamlet* havia sido escrito há mais de 150 anos, os *Lusíadas* estavam publicados há quase 200 anos, *D. Quixote* fora impresso há 160 anos e, entretanto, ainda não havia literatura. Molière, Swift, De Foe, Corneille, Milton, Dante não escreviam literatura. Ou melhor, o que escreviam era literatura tanto quanto os textos de filósofos, historiadores, cientistas. Eram todos igualmente “homens de letras”, pois pertenceram a um tempo em que o termo literatura designava erudição (ABREU, 2003, p. 11).

No século XVII, os denominados letrados eram estudiosos da filosofia, das ciências e das artes, áreas englobadas dentro do significado que a palavra “literatura” então abarcava, pois esta servia para designar a instrução advinda da leitura. Em outras palavras: “Literatura era conhecimento e não um conjunto de escritos” (ABREU, 2003, p. 15).

Nesse mesmo século surgiram articulações motivadoras de maior prestígio do trabalho intelectual – até então sem qualquer reconhecimento, financeiro ou social, sem mesmo serem reconhecidos os direitos do autor – por meio de academias e salões formados por estudiosos de diversas áreas, que, além de trazerem algum destaque aos letrados, colaboraram na busca pelas especificações de cada área do conhecimento.

A noção de autor, porém, com seus direitos de propriedade surgiu apenas no século XVIII. Pode-se, então, afirmar que, no Século das Luzes, além da Declaração dos Direitos Universais do Homem, houve o nascimento do autor. De tal modo a sua projeção social ocorreu, que Marcia Abreu observa:



O final do século XVIII é um momento curioso em que se dissociam as estratégias levadas a cabo pelos escritores. Por um lado, há movimentos pela remuneração do trabalho com a escrita e pela profissionalização dos escritores, que levam a uma aproximação do mercado e de suas regras, fazendo com que se busque a maior vendagem possível. Por outro lado, há movimentos em prol da aproximação com o poder, visando conquistar prestígio social para os que se dedicam à escrita, o que requer uma separação das massas e do mercado (ABREU, 2003, p. 24).

Contudo, segundo a autora nos indica, “apenas no final do século XIX [...] o termo aproximou-se tenuamente da acepção moderna” (ABREU, 2003, p. 30). Portanto, a noção de autor é simultânea a de individualidade e desta é correlata a concepção de autobiografia. Conforme nos esclarece Jaime Ginzburg:

“Em uma autobiografia, o sujeito estabelecia a si mesmo como campo de investigação e observação. Pela perspectiva cartesiana, seria capaz de, operando com os métodos adequados, conhecer a si mesmo de modo consciente e suficiente” (GINZBURG, 2009, p. 126).

Trata-se, portanto, de uma concepção de sujeito uno, decodificável, possível de conhecer-se em sua inteireza. É contra esta posição de sujeito absoluto, que críticos como Michel Foucault e Roland Barthes vão se posicionar.

Em suas reflexões filosóficas, os pensadores citados contrapuseram-se ao desenvolvimento da crítica que postulava como elemento central da análise literária o autor, uma vez que “durante o auge do movimento estruturalista havia a percepção de que não interessava à crítica a vida do autor, que existiria fora do texto” (FIGUEIREDO, 2013, p. 14). É relevante mencionar que “A morte do autor” (2004), de Barthes, e “O que é um autor?” (2009), de Foucault, são textos representativos deste movimento no âmbito dos estudos acerca do fenômeno literário.



O autor de *O prazer do texto* toma como exemplificação a novela de Balzac para indagar “Quem fala assim?”, apresentando, em seguida, as diversas possibilidades de resposta:

Será o herói da novela [...]? Será o indivíduo Balzac, provido pela sua experiência pessoal de uma filosofia da mulher? Será o autor Balzac, professando ideias literárias sobre a feminilidade? Será a sabedoria universal? A psicologia romântica? (BARTHES, 2004, p. 57).

Segue-se a sua conclusão para tal questionamento, em que deixa claro o ponto de vista que assume acerca dessa questão: “Será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem” (BARTHES, 2004, p. 57).

Em sua investigação, Barthes se contrapõe ao “Império do Autor”, expressão utilizada para representar tanto a confusão entre escritor empírico e o que ele chama de *scriptor*, quanto as interpretações que reduziriam o texto à possibilidade de análise única. Assim, o que o crítico chama de “Autor” refere-se à figura detentora da “verdade” da obra, em oposição ao *scriptor*, figura criada conjuntamente ao desenvolvimento da escrita e que fundamenta o seu texto na linguagem e no leitor, pois “o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito” (BARTHES, 2004, p. 64).

Importa destacar, portanto, que o leitor será a figura que representa a multiplicidade de interpretações, pois nele se encontram múltiplas leituras; além disso, se para cada obra há um autor, há para a mesma obra diversos leitores, o que potencializa as possibilidades de abordagem textual, uma vez que “[...] o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como eu não é senão aquele que diz eu: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’ [...]” (BARTHES, 2004, p. 60).

Da mesma forma, Foucault toma emprestada a frase que dá início a sua apresentação, em 1969, na Academia Francesa de Fi-



losofia – “Que importa quem fala?” – para colocar em cheque a figura do autor com o texto. Ao longo de sua argumentação, o filósofo francês retoma o nascimento do autor moderno e problematiza os conceitos de autoria e obra. Primeiramente, embora o nome comum e o nome do autor remetam ambos a uma descrição e a uma designação, este possui a particularidade de qualificar modos discursivos. Ou seja, o *status* dado a determinado autor dentro de uma sociedade torna-se uma forma de validação de seus escritos, determinando o modo de seu acolhimento pelo público. Desse modo, Foucault diferencia o autor empírico daquilo que ele denomina de “função autor”:

O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. [...] A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade (FOUCAULT, 2009, p. 274).

Assim como para Barthes “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2004, p. 64), para Foucault, em todos os textos há o “desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve” (FOUCAULT, 2009, p. 269). Como desdobramento de sua reflexão, nos apresenta o parentesco da escrita com a morte, porém, ao contrário de ser aquela um modo de transpor esta, a escrita passar a ser aquela que irá matar o seu autor. Em suas palavras: “A marca do escritor não é mais que a singularidade da sua ausência” (FOUCAULT, 2009, p. 269).

Como corolário de tal pensamento, o crítico aborda o conceito de obra, para ele tão problemático quanto o de autoria. Se, em todos os textos, o autor está condenado a desaparecer, em alguns casos, o crítico ressalta a instauração da discursividade. Servindo-se de exemplos tais como os de Freud e Marx, Foucault analisa que esses discursos foram revolucionários e de tal modo absorvi-



dos culturalmente, que se tornaram maiores que os próprios autores. Esclarece o filósofo:

[...] quero dizer que eles não tornaram apenas possível um certo número de analogias, eles tornaram possível (e tanto quanto) um certo número de diferenças. Abriram o espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram (FOUCAULT, 2009, p. 281).

Para os propósitos de nossa investigação importa destacar que vários são os efeitos perceptíveis dessa difusão do discurso que *apaga* a figura autoral: usa-se a sua linha de raciocínio, contrapõe-se a ela, mesclam-se a ela outras tantas, sem saber quem é a voz que fala e o texto não mais aponta para o seu criador.

Barthes também problematiza o termo “obra”, que seria subjacente à ideia de Autor:

a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, que nos entregasse a sua ‘confidência’ (BARTHES, 2004, p. 58)

Preferindo utilizar o termo “texto”, como um espaço múltiplo e aberto, “[...] um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62). É relevante mencionar a seguinte observação de Eurídice Figueiredo acerca da questão que perseguimos nessa etapa de nossa investigação:

Como se pode ver, tanto Barthes quanto Foucault esvaziaram a função autor de sua carga de sujeito pleno e detentor da origem e do sentido do texto, colocando o texto em relação e em circulação com outros textos; ao mesmo tempo esvaziaram a carga psicologizante da crítica biográfica que buscava explicações vivenciais aos sentidos que emanavam do texto (FIGUEIREDO, 2013, p. 18).



Em texto que apresenta uma análise das obras foucaultianas, Giorgio Agambem observa a “morte do autor” por outra perspectiva, mais clara e próxima daquela que pretendemos seguir aqui. A partir do texto “O que é um autor?”, Giorgio Agambem, ao analisar “O autor como gesto”, nos oferece a seguinte reflexão:

O autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência. Mas de que maneira uma ausência pode ser singular? E o que significa, para um indivíduo, ocupar o lugar de um morto, deixar as próprias marcas em um lugar vazio? (AGAMBEN, 2007, p. 58).

Desse modo, o autor de *Profanações* focaliza um outro texto foucaultiano – “A vida dos homens infames”, “em que a ilegibilidade do sujeito aparece em todo o seu esplendor” (AGAMBEN, 2007, p. 58) – a respeito do qual observa que, não ocupando o lugar de escritores “profissionais”, nas narrativas de alguns dados biográficos dos criminosos pelos redatores “pelo menos por um instante, as vidas brilham naquelas páginas como uma luz negra, ofuscante” (AGAMBEN, 2007, p. 59).

Para Agambem é exatamente por essa redução a que foram condenadas estas histórias, pela drástica abreviação, pois “o gesto com o qual foram fixadas parece subtraí-las para sempre de toda possível apresentação” (AGAMBEN, 2007, p. 59), que os dois textos se aproximam. Em suas palavras:

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central (AGAMBEN, 2007, p. 59).

Nós, condenados à morte e ao desaparecimento, nos eternizamos ou eternizamos pequenos fragmentos nossos, breves sus-



piros, pelo registro, ainda que efêmero, da palavra escrita, entre outros meios de comunicação que guardam a nossa existência. Desse modo, ao final de sua análise, Agamben considera que:

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que prosseguem a escritura e o discurso. [...] No entanto, precisamente o gesto ilegível, o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura (AGAMBEN, 2007, p. 62).

Para um entendimento mais fino do que aqui está em questão, é oportuno citar a correlação estabelecida por Eurídice Figueiredo sobre os estudos de Foucault e Barthes, quando estes parecem reavaliar suas posturas. Assim, quanto às implicações trazidas ao sujeito decorrentes do desaparecimento da subjetividade do escritor no texto, a professora diz: “Talvez esses elementos biográficos, percebidos por Foucault como pequenos instantâneos, fulgurações de pessoas reais, carnais, possam ser aproximados dos biografemas de Barthes” (FIGUEIREDO, 2013, p. 19). Além disso, o próprio Barthes, quando reflete sobre *O prazer do texto*, conclui que:

Talvez então retorne o sujeito, não como ilusão, mas como *ficção*. Um certo prazer é tirado de uma maneira da pessoa se imaginar como *indivíduo*, de inventar uma última ficção, das mais raras: o fictício da identidade (BARTHES, 1987, p. 80).

Cabe igualmente mencionar aqui os conceitos de *identidade* estabelecidos por Paul Ricoeur e que nos são apresentados por Jeanne-Marie Gagnebin. Assim, à ideia da *identidade/mesmidade* liga-se o sujeito que se deseja mostrar inteiriço; por sua vez, à *identidade/ipseidade* corresponde a noção do sujeito contemporâneo que se reconhece fragmentário, sua condição é a própria transformação de si, por diversos fatores, como experiências de vida, o momento histórico, o papel social que julga exercer, entre muitos outros que



não nos são possíveis desenvolver neste trabalho, porque fogem ao tema proposto e demandam pesquisa mais aprofundada.

Contudo, os conceitos descritos acima são complementares entre si, pois, apesar de reconhecer o caráter insólito das lembranças, o narrador recria sua história de vida, para justificar o posicionamento do *eu* no momento da escrita. Podemos, portanto, dizer que a autobiografia se propõe a refletir, não a história de uma vida como um espelho, não a ser um reflexo narcisista, mas o impacto de uma experiência capaz de transformar essa história, ou seja, a elaboração subjetiva sobre o vivido. E mais: porque outros podem identificar-se com essa experiência, a narrativa extrapola seu conteúdo individualista e ganha sentido para a coletividade à qual se destina. De acordo com Gagnebin:

O autor que escreve sobre “si mesmo” escreveria muito mais sobre a transformação essencial pela qual passou do que sobre um “si” supostamente permanente; mais ainda: é *porque* ele passou por essa transformação que sente a possibilidade, muitas vezes a exigência, de contar; é porque ele se tornou *outro* que toma a palavra [...] (GAGNEBIN, 2009, p. 138).

Em conformidade com a atualidade houve uma maior valorização da subjetividade, a “maneira de construir e encarar as categorias de autobiografia e ficção sofreu grandes transformações, com a proliferação de relatos e romances nos quais as fronteiras entre elas parecem se desvanecer” (FIGUEIREDO, 2013, p. 13). É importante destacar que, a partir de 1980, surge *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune, que trouxe um novo impulso aos estudos sobre o gênero ao qual dedicamos nosso estudo.

Iniciando seu texto pela assertiva já tão conhecida, mas indispensável quando se trata de gêneros autobiográficos – “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa faz a sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14) –, a definição é desde então contestada pelo seu caráter rigoroso e revisada, inclusive pelo próprio Lejeune. Contudo, vale dizer que, se já não



nos podemos guiar completamente por esse seu primeiro estudo, este foi o ponto de partida para abertura de novas abordagens de leitura e pesquisa acerca desse tema.

Assim, embora já não caiba uma grande explicitação de O *pacto autobiográfico*, pela própria amplitude que tomou dentro dos estudos literários, vale ressaltar que, como Barthes e Foucault, Lejeune diferencia sujeito empírico daquele que escreve: “Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito a um só tempo, no texto e no extratexto, é a linha de contato entre eles” (LEJEUNE, 2008, p. 23). No entanto, ao propor diferentes pactos de leitura, põe ênfase não só no leitor, mas também no autor, abrindo assim um espaço onde a leitura ocorre pela complementação destas duas instâncias. Neste mesmo sentido, Wander Melo Miranda nos esclarece:

Em virtude da não coincidência do sujeito consigo mesmo e da impossibilidade inerente à linguagem de efetuar sem fraturas e disjunções a passagem do empírico ao *eu* textual, é inútil colocar em foco imagens em constante deslocamento, por natureza móveis. Se a representação literária especifica-se pelo primado da elaboração linguística – não confundível com ornamento estilístico, principalmente no caso de Graciliano – tal elaboração opera um deslocamento que faz da literatura uma *outra coisa*, diversa do referente primeiro, do dado empírico, então transfigurado (MIRANDA, 2009, p. 45).

Portanto, se, por um lado, o escritor está de algum modo registrado naquilo que produz e declara ficcional ou não, uma vez que este registro não se restringe à transcrição da realidade, mas constitui a sua ótica sobre as experiências vividas ou observadas; por outro, este acesso à memória não se traduz inteiriço, ao contrário, apresenta-se pulverizado. Pelo que procuramos destacar ao longo desta rasa explanação, podemos dizer que:

Mais que um tipo de discurso, ou um gênero, hoje a autobiografia se constitui como um espaço em que convivem narrativa e poesia, primeira e segunda pessoa, passado e presen-



te, história individual e história coletiva, realidade e ficção (CASTRO; PINO, 2012, p. 12).

Portanto, a cada noção de sujeito corresponderá a uma de autobiografia.

CORPO, MEMÓRIA E ESCRITA: O LAÇO ENTRE VIDA E MORTE

Sentimos a necessidade de abrir um parêntese, para uma pequena observação acerca da crônica de Clarice Lispector, publicada em 15 de agosto de 1970 no *Jornal do Brasil*, chamada “Doar a si mesmo”, na qual estabelece um paralelo entre criação artística e enxertos como reconstruções de si. Por ser curto o texto, julgamos conveniente transpô-lo integralmente:

Tenho lidado com problemas de enxerto de pele, fiquei sabendo que um banco de doação de pele não é viável, pois esta, sendo alheia, não adere por muito tempo à pele do enxertado. É necessário que a pele do paciente seja tirada de outra parte de seu corpo, e em seguida enxertada no lugar necessário. Isto quer dizer que no enxerto há uma doação de si para si mesmo. Esse caso me fez devanear um pouco sobre o número de outros em que a própria pessoa tem que doar a si própria. O que traz solidão, e riqueza, e luta. Cheguei a pensar na bondade que é tipicamente o que se quer receber dos outros – e no entanto às vezes só a bondade que doamos a nós mesmos nos livra da culpa e nos perdoa. E é também, por exemplo, inútil receber a aceitação dos outros, enquanto nós mesmos não nos doamos a auto-aceitação do que somos. Quanto à nossa fraqueza, a parte mais forte nossa é que tem que nos doar ânimo e complacência. E há certas dores que só a nossa própria dor, se for aprofundada, paradoxalmente chega a amenizar. No amor felizmente a riqueza está na doação mútua. O que não significa que não haja luta: é preciso se doar o direito de receber amor. Mas lutar é bom. Há dificuldades que só por serem dificuldades já esquentam o nosso sangue, que este felizmente pode ser doado. Lembrei-me de outra doação a si mesmo: o



da criação artística. Pois em primeiro lugar por assim dizer tenta-se tirar a própria pele para enxertá-la onde é necessário. Só depois de pegado o enxerto é que vem a doação aos outros. Ou é tudo já misturado, não sei bem, a criação artística é um mistério que me escapa, felizmente. Não quero saber muito (LISPECTOR, 2004, p. 171).

Para contextualizar a crônica acima, mencione-se de passagem que os problemas com enxerto de pele, citados no texto, são decorrentes do acidente sofrido pela romancista em 1967. Tais enxertos a fazem, então, refletir sobre enxertos operados na obra de arte: repetição de situações, personagens, reedições de textos já escritos que ganham novo destino. Talvez, também neste sentido esteja a frase de Roland Barthes “o texto é um tecido de citações”, não apenas leituras de textos alheios, mas de outros textos por ele escritos. Mas, uma vez, em domínio público, o conteúdo não passa a ser também público, conforme a análise que Lejeune realiza sobre “A quem pertence uma carta?” (2008).

Apesar das diferenças que marcam textos feitos para a publicação daqueles que são a princípio tão somente para a circulação privada ou leitura pessoal, como cartas e diários, assim como o conteúdo e objeto epistolar, após o envio, passam a ser norteados por questões que problematizam os direitos de proprietário, o texto literário entendido como um tecer infinito de reflexões alheias se coloca. Onde começa e onde termina a autoria? Se nossas reflexões partem de nossas leituras, também é certo que refletimos. Não tentaremos responder a essas perguntas, pois, conforme Clarice Lispector (2004), a criação artística é um misto que nos escapa, felizmente.

Jaime Ginzburg, em seu estudo a respeito da violência na literatura brasileira, seleciona três textos – “A causa secreta”, de Machado de Assis; *São Bernardo*, de Graciliano Ramos e *Grande sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa –, para exemplificar uma linha de complementariedade entre eles, pois esse “*corpus* suscita uma percepção de uma gradação, em que o problema da violência



inicialmente é observado à distância, e posteriormente é interiorizado pelo ponto de vista” (GINZBURG, 2012, p. 126).

Cabe destacar que o crítico se detém a analisar a violência enquanto agressão corporal, ou seja, pela provocação, por parte de outro, de sofrimento físico, com a possibilidade ou não de causar a morte. Embora faça uma ressalva sobre outras inúmeras formas de violência que deveriam, segundo ele, ser também consideradas, como “traumas emocionais, miséria econômica, desamparo social, abuso de poder ou campos de violação de direitos humanos” (GINZBURG, 2012, p. 124), o crítico não as inclui em seu estudo. Desse modo, Ginzburg marca acentuadamente sua posição contrária ao emprego da violência em qualquer situação e para qualquer finalidade. Consoante o autor de “O impacto da violência na constituição do sujeito”: “Conhecer imediatamente a realidade, expressar suas ideias de maneira completa, relatar com autenticidade o que se viveu são prerrogativas condicionadas pelos mecanismos de opressão social” (GINZBURG, 2009, p.131).

Em relação aos comentários acerca da obra de Graciliano Ramos, Ginzburg considera que esteja nela o “ponto de tomada de consciência sobre a violência na literatura brasileira” (GINZBURG, 2012, p. 130), exemplificado pela cena em que Paulo Honório agride fisicamente Marciano e a cena posterior, na qual discute com Madalena, que presencia o conflito e se posiciona contra a atitude do marido. Transcrevemos o diálogo que constrói esta cena para maior clareza do que Ginzburg observa em suas notas sobre estes três grandes escritores da literatura brasileira, pertencentes a diferentes épocas:

- Marciano! Gritei em vão. Desci a ladeira, com raiva. Lá embaixo, à porta da escola, descobri Marciano escanchado num tamborete, taramelando com Padilha. – Já para as suas obrigações, safado.
- Acabei o serviço, seu Paulo, gaguejou Marciano perfilando-se. [...]
- Mentiroso. Os animais estão morrendo de fome, roendo a madeira.



Marciano teve um rompante: – Ainda agorinha os cochos estavam cheios. Nunca vi gado comer tanto. E ninguém aguenta mais viver nesta terra. Não se descansa. [...] Mandei-lhe o braço ao pé do ouvido e derrubei-o. Levantou-se zozno, bambeando, recebeu mais uns cinco trompaços e levou outras tantas quedas. A última deixou o esperneando na poeira. [...] - É horrível! bradou Madalena. [...] – Como tem coragem de espancar uma criatura daquela forma?
Perdi os estribos: – Fiz aquilo porque achei que devia fazer aquilo (RAMOS, *São Bernardo* 2016, p. 129).

Consoante o autor de “O impacto da violência na constituição do sujeito”: “Conhecer imediatamente a realidade, expressar suas ideias de maneira completa, relatar com autenticidade o que se viveu são prerrogativas condicionadas pelos mecanismos de opressão social” (GINZBURG, 2009, p. 131).

Se entendermos que as lacunas inerentes a toda lembrança e as limitações da palavra já representam um apagamento da própria história, a escrita – e, sobretudo, a escrita do *eu* –, serve como metáfora da tentativa de remontar o que se viveu em uma linha do tempo sequencial e congruente, driblando a inexistência trazida pela morte, uma vez que permite que seja atestada e reconhecida uma existência, registra a presença, ao menos dificultando que seja relegado ao esquecimento o tempo pretérito. A título de exemplificação, citamos o primeiro parágrafo da obra *Infância*, de Graciliano Ramos:

Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. De qualquer modo a aparição deve ter sido real. (RAMOS, 2015, p. 9).

A confirmação da existência do objeto ou a descrição do lugar ou do vivido vem a partir do *outro* e mais: é por esse *outro* que a



imagem se delinea e se impõe como registro pessoal. A partir desse exterior, então, da relação do homem com os demais, nos é fornecida a “ideia de mundo”, de comportamento, de perspectivas sobre este e sobre nós mesmos. Assim, pode-se entender que o *eu*, que se apresenta é momentâneo e tenta encontrar sua estabilidade, modifica-se ao sabor de novas vivências, as quais, contudo, não substituem as antecedentes, mas somam-se àquelas, que são, por sua vez, evocadas de acordo com a imagem que temos no momento atual.

Há, então, em toda lembrança – e o campo artístico, mais especificamente o literário, não é exceção – um espaço no qual se infere a mútua cumplicidade existente entre a experiência (real) e a sua “leitura” (fantasia) pelo sujeito. Sobre o processo mnêmico, “Freud, ao estudar lembranças infantis, demonstrou que muitas delas são falseadas porque se misturam com outras, passadas em épocas diferentes” (FIGUEIREDO, 2013, p. 45).

Gilles Deleuze, ao tratar de Nietzsche, considera a consciência “um sintoma, nada mais do que o sintoma de uma transformação mais profunda e da atividade de forças de uma ordem completamente diferente da espiritual” (s.d., p. 21) Cabe mencionar aqui os conceitos de *identidade* estabelecidos por Paul Ricoeur e que nos são apresentados por Jeanne-Marie Gagnebin. Assim, à ideia da *identidade/mesmidade* liga-se o sujeito que se deseja mostrar inteiriço; por sua vez, à *identidade/ipseidade* corresponde a noção do sujeito contemporâneo que se reconhece fragmentário, sua condição é a própria transformação de si, por diversos fatores, como experiências de vida, o momento histórico, o papel social que julga exercer, entre muitos outros que não nos são possíveis desenvolver neste trabalho, porque fogem ao tema proposto e demandam pesquisa mais aprofundada.

Contudo, os conceitos de Ricoeur são complementares entre si, pois, apesar de reconhecer o caráter insólito das lembranças, o narrador recria sua história de vida, para justificar o posicionamento do *eu* no momento da escrita. Podemos dizer que a autobiografia se propõe a refletir, não a história de uma vida como um espelho, não ser um reflexo narcisista, mas o impacto de uma experiência capaz



de transformar essa história, ou seja, a elaboração subjetiva sobre o vivido, e porque outros podem identificar-se com essa experiência, a narrativa extrapola seu conteúdo individualista e ganha sentido para a coletividade a qual se destina. De acordo com Gagnebin:

O autor que escreve sobre “si mesmo” escreveria muito mais sobre a transformação essencial pela qual passou do que sobre um “si” supostamente permanente; mais ainda: *é porque* ele passou por essa transformação que sente a possibilidade, muitas vezes a exigência, de contar; *é porque* ele se tornou *outro* que toma a palavra [...] (GAGNEBIN, 2009, p. 138).

É interessante mencionar a detenção do passado, para autoconhecimento e prevenção de situações vindouras. Conforme nos indica Foucault, relembremos as duas modalidades de escrita mencionadas anteriormente: *hypomnemata* e *correspondência*. Ao discorrer sobre estas, Foucault as difere: sendo a primeira, semelhante a uma caderneta, uma forma de oposição a “*stultitia*, possivelmente favorecida pela leitura interminável. A *stultitia* se define pela agitação da mente [...]” (1983, p. 150) e, assim, colabora distanciando a “preocupação com o futuro, para desviá-la na direção da reflexão sobre o passado” (Idem, p. 150). Já a correspondência firma-se como prática “que ajuda o destinatário arma aquele que escreve – e eventualmente terceiros que a leiam” (1983, p. 155). Com isso, percebe-se que o lugar de destaque dado à rememoração, depende do entendimento que se teve sobre esta, ao longo dos séculos.

Jeanne-Marie Gagnebin, ao refletir sobre a “Verdade e memória do passado”, traz à baila duas questões opostas de um mesmo problema: se a história narrada parte sempre de uma ética do presente, se não há um lugar isento no qual o historiador (ou o literato, ou o artista, ou o jornalista, entre outros) se situe, se não há neutralidade em qualquer discurso, não é, portanto, possível crer em uma unicidade da história, como se tal fosse submetida aos métodos das ciências exatas (havendo mesmo para estas algumas ressalvas). Por outro lado, como não ficarmos sempre à deriva de um relativismo absoluto, quando sabemos que a memória é por si



mesma instável e subjetiva? Baseamo-nos nas palavras da própria filósofa ao dizer que “é necessário lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar, em suma, contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática da verdade” (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

Devido a esta condição efêmera do corpo – símbolo da presença física do ser, da sua existência e que sucumbe às ações do tempo – a escrita assume o papel de testemunha, de guardiã, mais ainda, de órgão extensivo do corpo, proporcionando a ilusão de plenitude, de permanência. Neste sentido, Sigmund Freud nos esclarece (1930): “através de cada instrumento o homem recria seus próprios órgãos, motores ou sensoriais, ou amplia os limites de seu funcionamento. [...] A escrita foi, em sua origem, a voz de uma pessoa ausente.” Assim como a memória, pelo seu caráter falho, inconsistente. Ambos são degradados pela ação da doença e do tempo, que impõe seu desaparecimento absoluto. Uma possibilidade que se abre para o narrador é a de pensar esse *outro* como o próprio corpo e como memória.

Somando-se ao corpo efêmero as agressões físicas e verbais sofridas encontramos mais uma razão para a escrita fragmentária que constrói o texto de *Infância*, pois, conforme Jaime Ginzburg, “as vítimas podem ter dificuldade em narrar o que viveram em razão do abalo sofrido” (GINZBURG, 2009, p. 123). Portanto, a narrativa fragmentada impõe-se tanto pelos recursos de estilo utilizados, quanto pela própria memória, que, além do tempo decorrido entre vivência e narração, encontra-se aplacada pela experiência de aniquilação da subjetividade e da individualidade.

Mas por que a *paixão* persiste? Arriscamo-nos, mas ancorados em pesquisadores reconhecidos, a uma sugestão que tentaremos expor neste ponto de nosso trabalho. Valemo-nos do sentido que Gagnebin atribui à palavra *rastro*. A autora de *Lembrar, escrever, esquecer* ressalta a fragilidade do *rastro* e, desta forma, sua aproximação do processo mnêmico e da escrita, considerando que:

[...] o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar defini-



tivamente. [...] Por que a reflexão sobre memória utiliza tão freqüentemente a imagem – o conceito – de rastro? Porque a memória 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. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória e do rastro (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

Os restos mortais narrados, e que fatalmente desaparecerão por inteiro, são *rastros* de existências passadas; os livros não mais editados tornam-se raridades e são ameaçados a desaparecer, deles restarão apenas citações de outros textos, *rastros* de pensamentos e palavras, observações e sentimentos.

Por outro lado, lembremo-nos de *Dom Casmurro*. Nesse romance o narrador deseja a reconstrução idêntica da casa em que viveu na Rua de Matacavalos, como forma de reestabelecer na velhice a infância. Embora o objetivo fracasse, pois “um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falt[ava] [ele] mesmo, e esta lacuna é tudo” (ASSIS, 1997, p. 17), a casa é o simulacro de um abrigo para a memória, bem como a escrita. Leonor Arfuch menciona um aspecto relevante para o propósito deste trabalho:

Mas há ainda algo mais no valor biográfico, que é a possibilidade de ordenar ‘a *vivência da própria vida*’, quer dizer, aquilo que excede a singularidade para conectar-se com o que Gadamer chama ‘a vida infinita’. Trata-se aqui [...] da idéia de “totalidade” (2009, p. 118).

Percebe-se que a palavra impressa no papel permite que seja atestada e reconhecida uma existência. E mais: “E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros *rastros* de signos escritos confirma-nos igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte” (GAGNEBIN, 2006, p. 45). É por isso que lembramos, escrevemos e esquecemos em um ciclo sem fim. Quando a morte nos alcança, nossos rastros continuam incorporados



a outros e, por isso, apesar da fragilidade desta tríplice aliança, a escrita ainda é o eco de uma voz ausente.

Assim, além da possibilidade de organização da própria vida e de transpô-la a outro corpo, ou mesmo por essas razões, a escrita e leitura de romances (ou poesias ou quaisquer outros gêneros literários) parecem-nos imprescindíveis e a pergunta “Quem nos obriga a fabricar romances?”, do escritor Graciliano Ramos (2011, p. 283), retórica: ninguém nos obriga a fabricar romances ou a tirar retratos, a não ser a nossa constante busca pelo *outro*, pela identificação, pelo reconhecimento por meio daquilo que enxertamos de nosso, pelo olhar solidário às nossas chagas, à nossa intransponível solidão.

Os enxertos existem e são reconhecidos, mas não esgotados, porque o *sentido do humano* (FARIA, 1978, p. 175) não pode ser esgotado. Ao tecido de citações cabe sempre o coser de um novo retalho, seja pelo autor ou pelo leitor que, incorporando a escrita do outro a sua reflexão, torna-se também autor, como as lembranças alheias tornam-se nossas, porque outros que conosco convivem ou conviveram, compartilharam suas lembranças das quais nós somos também personagens. Podemos equivaler os enxertos aos *gestos* que jogam a vida no papel, aos *rastros*, no sentido que Jeanne-Marie Gagnebin (2006) emprega o termo – *rastros* nem sempre considerados que deixamos, mas que pela sua própria metamorfose precisam continuar a ser seguidos, trazendo sempre novas leituras, novas habilidades, novas criações.

Sem esquecer que: “Como elemento do treino de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: é um operador da transformação da verdade em *ethos*” (FOUCAULT, 1992, p. 130). Assim, ao trabalhar com a memória, elemento central quando se trata de reconstruir o passado, a escrita (auto)biográfica recebe enxertos que a fantasia produz, firmando elos, preenchendo espaços, de tal forma a produzir uma trilha que justifique o percurso alcançado, pois, a cada vez que se escreve se reorganiza o pensamento, e o que se redige ganha um sentido ambíguo, tornando o próprio autor um leitor,



desencadeando um mecanismo, que elabora uma imagem do *eu* mais idealmente aceita pelo outro e por nós mesmos.

Dentre as alternativas, classificadas em três grupos, que permitem ao homem lidar mais harmonicamente com a vida frente aos obstáculos, Sigmund Freud, ao tratar da busca pela felicidade, explica (1930): As satisfações substitutivas, tal como as oferecidas pela arte, são ilusões, em contraste com a realidade; nem por isso, contudo, se revelam menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que a fantasia assumiu na vida mental.

Neste sentido, a leitura dos seus textos nos coloca em contato com o caráter intrigante da existência humana, da qual, em razão da multiplicidade de *eus*, que se constroem e se desfazem no decurso do caminho, só alcançamos fragmentos. Compreendemos que há um parentesco entre escrita e morte e por isso, paradoxalmente, que também existe esta relação da escrita com a sobrevivência nossa e para que outros sobrevivam em nossas recordações em meio ao caos da despersonalização.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. Letras, belas letras, boas letras. In: BOLOGNINI, Carmen Zink (Org.). **História da literatura: o discurso fundador**. Campinas: Mercado de Letras, 2003. p. 11-69.

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 55-63.

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea. In: GALLE, Helmut et al (Org.). **Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia**. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. p. 113-121.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Klick editora/O Globo, 1997.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.



CASTRO, Lorena Amaro; PINO, Claudia Amigo. Introdução. O eu, nós e os outros. In: CASTRO, Lorena Amaro; PINO, Claudia Amigo (Org.). **Auto(bio)grafias latino-americanas**. São Paulo: Annablume, 2012. p. 9-25.

CHIARA, Ana. Memórias extremas: Graciliano Ramos e Carolina de Jesus. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). **Literatura Brasileira em Foco IV: o eu e o outro**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 21-32.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Trad. Antônio M. Magalhães. Porto: Rés, [s.d.], p. 61-109.

FARIA, Otávio de. Graciliano Ramos e o Sentido do Humano. In: BRAYNER, Sônia (org.). **Graciliano Ramos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

FIGUEIREDO, Eurídice. Formas e variações autobiográficas. A autoficção. In: _____. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 13-74.

FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade e política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983.

_____. O que é um autor? In: : _____. **Ditos e escritos III**: estética - literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

FREUD, Sigmund. **O Mal-Estar na Civilização** (1930). Disponível em: <<http://www.cefetsp.br/ed/eso/filosofia/malestar.html>>. Acesso em: 11 jun. 2011.

GADAMER, Hâns-Georg. **Hermenêutica em retrospectiva**: obra em volume único. Tradução Marco Casanova. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Verdade e memória do passado. In: _____. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed.34, 2006. p. 39-47.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Entre moi et moi-même. In: GALLE, Helmut et al (Org.). **Em primeira pessoa**: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009, p. 133-139.

GINZBURG, Jaime. Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema de teoria da autobiografia. In: GALLE, Helmut et al (Org.). **Em primeira pessoa**: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. p. 123-131.



GINZBURG, Jaime. A violência na literatura brasileira: notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. In: SILVA, Márcio Seligman; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Org.) **Escritas da violência, v.1: o testemunho**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 123-135

KLINGER, Diana. A escrita de si – o retorno do autor. In: **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 15-57.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico (BIS). In: _____. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008. p. 48-69.

LIMA, Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: _____. **Trilogia do controle: O controle do imaginário. Sociedade e discurso ficcional. O fingidor e o censor**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. p.455-521.

LISPECTOR, Clarice. Doar a si próprio. In: **Aprendendo a viver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. 2. ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2009.

MOLLOY, Sylvia. **Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica**. Chapecó: Argos, 2003.

MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. Fenômenos astronômicos nas mentes primitivas. In: **O livro de ouro do universo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p.24-43.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

_____. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2016.





7

FORMAÇÃO DISCURSIVA NO AMBIENTE ORGANIZACIONAL: A APROPRIAÇÃO DA LINGUAGEM DOS QUADRINHOS NA COMUNICAÇÃO INSTITUCIONAL

Marlene Ferreira Royer¹

A comunicação organizacional envolve todas as formas e modalidades comunicativas desenvolvidas por uma organização para criar canais e estabelecer relacionamento e interação com diversos grupos sociais. Por meio da comunicação, as organizações se manifestam com o objetivo de informar e persuadir, para isso, precisam dar forma e imagem a seus discursos.

No âmbito organizacional as revistas de histórias em quadrinhos (HQs) são opções para veiculação de textos, nos quais emergem os discursos institucionais. Por intermédio de personagens, histórias e narrativas, as publicações empresariais, especificamente as HQs, dão forma e imagem aos fatos, produtos e conceitos que as organizações desejam compartilhar com seus públicos de interesse. Assim, o discurso institucional está intrinsecamente ligado aos aspectos corporativos que explicam o lado público das organizações, seus objetivos e estratégias de relacionamento.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – UEL. E-mail: marlene@royer.com.br



Neste contexto, este estudo tem como objetivo identificar como os discursos organizacionais se revelam na linguagem verbal e visual das histórias em quadrinhos. O objeto de estudo refere-se aos *corpora* da Revista *Sesinho* (2001-2011), publicação institucional e educativa do SESI – Serviço Social da Indústria, obtidos na pesquisa de mestrado, realizada no Programa de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (2014). As reflexões são pautadas com base nos campos de conhecimento ligados à Comunicação Organizacional, Comunicação Visual e Estudos da Linguagem, especificamente na área da Análise do Discurso.

Neste trabalho são abordados os conceitos referentes à comunicação organizacional, organizações como construção discursiva, discurso institucional; conceitos e concepções básicas do discurso, formação discursiva e comunidade discursiva; além dos conceitos e peculiaridades da linguagem dos quadrinhos. A pesquisa adota o método qualitativo de caráter exploratório, com o objetivo de identificar como o discurso organizacional se revela nos quadrinhos. O procedimento metodológico adotado neste estudo para coleta e análise de dados é a pesquisa documental e a análise de conteúdo (AC), uma técnica de característica híbrida que pode ser utilizada de maneira sistemática para a análise da linguagem verbal e visual, portanto, aplicável ao estudo das imagens dos quadrinhos.

Neste estudo, as páginas da Revista *Sesinho* revelam que os discursos da indústria se sustentam nos pilares saúde, educação e trabalho, alinhados com os aspectos institucionais da organização. A análise mostra que o Sesi se apropriou da linguagem dos quadrinhos para revelar sua identidade organizacional, formar imagens, obter legitimação pública e, principalmente, determinar os caminhos pelos quais a sociedade deveria trilhar para que se crie um ambiente favorável ao fortalecimento e desenvolvimento industrial.

ORGANIZAÇÕES COMO LOCAIS DISCURSIVOS

A comunicação organizacional pode estar relacionada a um campo de estudos, neste caso considerado como subdisciplina ou subárea



da Comunicação, ou a um conjunto de fenômenos empíricos relacionados com práticas de comunicação complexas e diversificados no âmbito das organizações (MATTO, 2008). Para Kunsch (2003) o campo de conhecimento relativo à comunicação organizacional é abrangente e envolve os estudos de como ocorre o fenômeno comunicacional dentro das organizações no âmbito da sociedade global, identificando o sistema, o funcionamento e os processos de relacionamento entre as organizações e seus diversos públicos.

Para analisar a revista *Sesinho* no contexto da comunicação organizacional do Sesi, é oportuna uma revisão teórica para relacionar a linguagem da revista aos aspectos conceituais da comunicação organizacional² e seu impacto nas organizações. Kunsch (2003) acredita que a viabilidade de um sistema organizacional está intrinsecamente ligada ao sistema de comunicação, o que permite sua realimentação e sobrevivência. Neste mesmo sentido, Marchiori (2008) vê a comunicação como um processo de sustentação da organização que, por meio de sua atuação estratégica pode alcançar dois objetivos básicos “sustentar a sua própria existência e melhorar a vida daqueles com os quais se relaciona” (MARCHIORI, 2008, p.161).

As organizações podem ser consideradas sistemas interdependentes que precisam se comunicar tanto no ambiente interno, quanto no ambiente externo, “o sistema organizacional se viabiliza graças ao sistema de comunicação nele existente, que permitirá sua contínua realimentação e sua sobrevivência. Caso contrário, entrará num processo de entropia e morte. Daí a imprescindibilidade da comunicação para uma organização social” (KUNSCH, 2003, p.69).

Lee O. Thayer (1976) vê a comunicação como elemento vital para as organizações: “é a comunicação que ocorre dentro [da organização] e a comunicação entre ela e seu meio ambiente que definem e determinam as condições de sua existência e a direção

2 A tradição latino-americana e brasileira ampliou esse conceito também para as múltiplas comunicações que se estabelecem entre organizações e públicos, e foi substituindo o termo “*comunicação empresarial*”, típico da primeira fase, pelo de “*comunicação organizacional*”, de forma a abranger todo tipo de organização social, fosse pública, privada ou sem fins lucrativos (CURVELLO, 2002, p.13).



de seu movimento” (THAYER, apud KUNSCH, 2003, p.69). As organizações têm na comunicação um processo complexo que integram suas políticas, planejamentos e ações, independente de seus modelos administrativos e outras características que determinam sua identidade em relação a outras organizações (NASSAR, 2009).

Desde a década de 1940 a comunicação organizacional tem sido estudada sob diferentes perspectivas teóricas. Na década de 2000 a perspectiva interacional/relacional se fortalece, pois considera que todos os envolvidos nos processos comunicativos são sujeitos, cujos papéis e fala, são relevantes na produção do discurso organizacional. França (2002) defende que a comunicação no contexto das organizações é de natureza relacional e reafirma que os processos de significação ocorrem a partir do compartilhamento de sentidos. A autora propõe pensar a comunicação na interseção de três dimensões: a interacional, que envolve a relação dos interlocutores do processo de comunicação; a simbólica, que se manifesta nas práticas discursivas e que permite a produção de sentidos; e o contexto social, cultural e econômico, onde ocorre a interação. Neste mesmo contexto Oliveira (2009) coloca esta comunicação com duas naturezas distintas – teórica e prática, que complementam o ato interativo

A natureza teórica é o processo de interação em si, negociada entre grupos e organização para sua legitimidade pública [...] a natureza prática é a materialização do processo em seus aspectos estratégicos que se efetuam por meio de instrumentos/técnicas de Jornalismo, Relações Públicas, Propaganda, Publicidade e Marketing (OLIVEIRA, 2009, p.60).

Outra abordagem significativa e recente se refere aos estudos que têm explorado as organizações como locais discursivos de formação de sentido e identidade. Segundo Mumby (2009) essas abordagens começaram há 25 anos, fazendo um contraste com as pesquisas dos anos de 1960 e 1970, quando as organizações eram tratadas como objeto do estudo da transmissão de informações. “Atualmente, as questões sobre poder, discurso, identidade, diver-



sidade e democracia tornaram-se centrais na tentativa de entender o processo organizacional” (MUMBY, 2009, p.194). A relação entre discurso e organização tem merecido atenção cada vez maior dos pesquisadores da área de comunicação organizacional à medida que as organizações têm sido consideradas como construções discursivas (FAIRHURST; PUTNAM, 2010).

Esta abordagem, somada às demais teorias e contribuições, podem oportunizar estudos da relação discurso-organização e as linguagens que permeiam esta relação, no sentido de verificar os conteúdos e analisar as formações discursivas das organizações no contexto da comunicação organizacional. Muito mais que identificar os discursos, tais estudos permitem compreender as relações políticas, sociais e ideológicas que são inerentes aos processos discursivos. Portanto, a partir dessas considerações, é possível afirmar que a identificação do teor discursivo da revista *Sesinho* permite identificar traços da identidade do *Sesinho* e um possível alinhamento entre discurso organizacional e as práticas organizacionais, sugeridas pela entidade e como, de fato, este produto imagético é utilizado neste contexto.

DISCURSO INSTITUCIONAL E COMUNIDADES DISCURSIVAS

Segundo Maingueneau (1997), os estudos sobre o discurso tiveram início com os pesquisadores e estudiosos russos da área de filosofia da linguagem, que abriram espaço para os estudos linguísticos que resultaram numa teoria denominada discurso. Desde então o discurso passou a ser estudado por diversas correntes que identificaram relações com a ideologia, a linguagem, o sujeito e outros fatores influentes. Brandão (2013) define discurso como toda atividade comunicativa entre interlocutores, seja na forma oral ou escrita, que produz sentidos e promove a interação entre os atores do processo. Os interlocutores, segundo a autora:

[...] são seres situados num tempo histórico, num espaço geográfico; pertencem a uma comunidade, a um grupo e por isso



carregam crenças, valores culturais, sociais, enfim a ideologia do grupo, da comunidade de que fazem parte. Essas crenças, ideologias são veiculadas, isto é, aparecem nos discursos. É por isso que dizemos que não há discurso neutro, todo discurso produz sentidos que expressam as posições sociais, culturais, ideológicas dos sujeitos da linguagem (BRANDÃO, 2013, p.2)

Brandão afirma, ainda, que se pode interpretar discurso como o ponto de articulação e mediação dos processos ideológicos por meio dos fenômenos linguísticos. Nesse contexto, a linguagem enquanto dimensão cognitiva que materializa o discurso ganha características de interação, sendo um modo de produção social na qual a ideologia se concretiza. Um discurso nunca está só, pois se move em direção a outros e está atravessado por vozes que o antecederam e que mantêm com ele constante duelo, ora legitimando-o, ora confrontando-o (ORLANDI, 1999). Carneiro (2007) concorda que o discurso nunca está só, mas é sempre composto por outras vozes que o antecederam, regularizando ou conferindo, criando características para a formação do mesmo.

Maingueneau (1997), diante da polissemia do termo discurso, sugere que se recorra ao conceito de formação discursiva, termo emprestado da Arqueologia do Saber de Foucault (1995), e definido como “o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma alocução, um sermão, um panfleto, uma exposição, um programa, etc.) a partir de uma posição dada em uma conjuntura determinada” (FOUCAULT apud MAINGUENEAU, 1997, p.22). Nesse contexto o sistema da indústria pode ser entendido como comunidade discursiva, que, segundo definição de Maingueneau (1998) são grupos sociais que produzem e administram um certo tipo de discurso,

[...] pressupondo que as instituições produtoras de um determinado discurso não são mediadoras transparentes, ou seja, o modo de organização de seus componentes e de seus discursos são inseparáveis, e o teor dos enunciados de uma formação discursiva torna possível o grupo que lhe é associado (MAINGUENEAU, 1998, p.29).



Baseando-se nos pressupostos de Maingueneau, considera-se neste trabalho como discurso institucional, os enunciados da indústria, em suas diversas formas de linguagem, que visam produzir sentido junto aos seus interlocutores, contemplados aqui como os diversos públicos com os quais o Sistema Indústria se relaciona. Conforme Halliday (2009) discurso organizacional pode ser definido como “um conjunto de práticas linguísticas, semânticas e retóricas das pessoas jurídicas” (HALLIDAY, 2009, p.32). Essas práticas são tangíveis em textos e representações visuais que compõem a realidade organizacional. Para a autora, a dinâmica organizacional e o discurso ocorrem simultaneamente, pois:

[...] não se podem conceber desempenho, políticas, liderança, atos de responsabilidade social sem um discurso a secundá-los. Os significados produzidos e expressos por uma organização agregam valor ao seu cabedal, isto é, ao conjunto de bens materiais e imateriais, além de formarem o patrimônio organizacional (HALLIDAY, 2009, p.32).

Sem dúvida, algumas das principais argumentações presentes no discurso institucional se referem às representações da imagem e da identidade organizacionais. Os discursos, se coerentes com as demais ações organizacionais, legitima as organizações e contribuem para o reconhecimento da identidade e para a formação e fortalecimento da reputação organizacional.

A LINGUAGEM DOS QUADRINHOS

A arte dos quadrinhos propõe uma forma de linguagem híbrida composta de códigos verbais e visuais, cuja função fundamental é comunicar ideias ou histórias por meio de palavras e figuras (EISNER, 2010). Para Moya (1970) “os quadrinhos são a forma de comunicação mais instantânea e internacional de todas as formas modernas de contato entre os homens de nosso século” (MOYA apud ANSELMO, 1975, p.32). Mesmo se referindo ao século passado, pode-se afirmar que o interesse e o impacto das HQs conti-



nuam a ser relevante junto aos leitores de diversas faixas etárias. O que atrai o leitor é justamente o sistema narrativo formado por dois códigos de signos gráficos: a imagem, obtida pelo desenho e a linguagem escrita (CAGNIN, 1975).

Das inúmeras definições e conceitos sobre as HQs registra-se aqui o elaborado Anselmo (1975):

As HQs são, a um só tempo, a arte e o meio de comunicação de massa (MCM) que, usando predominantemente personagens irreais, desenvolvem uma sequência dinâmica de situações, numa narrativa rítmica em que o texto, quando este existe, tanto pode aparecer como legenda abaixo da imagem como em outros espaços a ele destinados ou em balões ligados por um apêndice à pessoa que fala ou pensa). Para atingir sua finalidade básica – a rapidez da sua compreensão – as HQs lançam mão de símbolos, onomatopeias, códigos especiais e elementos pictóricos que lhes garantem uma universalidade de sentidos (ANSELMO, 1975, p.38).

A universalidade e acessibilidade dos quadrinhos também ressaltadas por Marny (1970 apud ANSELMO, 1975) que acredita que as HQs têm linguagem universal, pelo fato da imagem ser espontaneamente percebida e facilmente decifrada. Outro argumento sobre a rápida compreensão das narrativas das HQs, é que as mesmas se baseiam na exploração das cenas da vida cotidiana, o que aproxima o leitor das histórias.

Para Eisner (2010) as histórias em quadrinhos têm uma linguagem baseada na experiência visual comum ao criador e ao público. A construção de narrativas com signos verbais e visuais têm o objetivo de permitir uma leitura de fácil compreensão da mistura imagem-palavras. É necessário que durante a leitura se desenvolva uma interação, onde as mensagens sejam comuns tanto para o criador como para o leitor.

A linguagem dos quadrinhos pode ser reconhecida como uma forma de compartilhamento simbólico e não apenas como transmissora de mensagens, onde os interlocutores (Sesi e leito-



res) são envolvidos em contextos específicos (narrativas da revista Sesinho) numa relação com formas e discursos da cultura (organizacional e do contexto social). Portanto, a interação é condição fundamental neste processo comunicativo.

A revista Sesinho aqui considerada uma prática comunicativa no contexto organizacional, permite um processo de construção conjunta de significados entre os interlocutores, a partir dos discursos do Sesi, dentro de um determinado contexto (representado aqui pelas narrativas e pela dimensão contextual ligada à temporalidade da revista). A revista cria então um ambiente comum para interações e produção de sentido dos discursos entre Sesi e leitores mediada pela linguagem dos quadrinhos. No contexto organizacional esses leitores podem ser qualificados como públicos a partir do momento que o contato com a revista possibilita uma experiência de compartilhamento de sentidos (FRANÇA, 2006).

Um público surge quando determinados acontecimentos, produtos, obras(estabelecem) um “contexto institucional”, uma situação que provoca sentido e propicia às pessoas envolvidas passar pela mesma experiência. Público, então, é o resultado da ação, é produzido na experiência ligada a um processo de contextualização (FRANÇA, 2006, p.80-81).

Isso significa que na interação proporcionada pela revista Sesinho, a organização (SESI) e seus interlocutores (leitores/público) têm seus próprios objetivos e, conforme seus contextos, ambos se posicionam na identificação, produção e compartilhamento de sentidos.

REVISTA SESINHO: IMAGEM E REPRESENTAÇÃO DO DISCURSO DO SESI

O Sesi faz parte da estrutura organizacional da indústria e tem produzido e reproduzido seus enunciados para reforçar objetivos institucionais da Confederação Nacional da Indústria (CNI), entidade a qual está vinculada dentro do Sistema Indústria. A revista



Sesinho, é uma publicação periódica³, está diretamente ligada à gestão do SESI, especificamente ao departamento de educação, responsável pela produção, distribuição e controle (SESI, 2008). A elaboração da revista Sesinho é gerida pelo Sesi, sob a supervisão das Gerências Executivas, responsáveis por unificar o discurso da indústria em todas as suas ações comunicativas.

A revista Sesinho extrapola as fronteiras da escola, pois os alunos são estimulados a levar a publicação para casa para dividir as experiências com suas famílias. Com conteúdos diversificados, a revista trata de comportamentos, mostra a diversidade geográfica e cultural nacional e temas ligados à educação, atualidades, saúde e ética, entre outros. Segundo informações do portal corporativo da Federação das Indústrias do Estado do Paraná (2013) “A identificação da criança com o personagem dá força a essa comunicação. Mas é a importância dos valores transmitidos pelo Sesinho que o torna um dos gibis mais lidos do país” (FIEPR, 2013, p.01). No contexto da sala de aula, a revista é considerada uma ferramenta inovadora, pois:

A identificação do público infantil com o Sesinho facilita a aceitação das mensagens de ética, comportamento e moral. Além de incentivar o hábito da leitura e estimular a imaginação das crianças, a revistinha é um instrumento lúdico para construção do conhecimento, pois apresenta as disciplinas curriculares de forma dinâmica e divertida. Assim, facilita a concentração e a assimilação do conteúdo (FIEPR, 2013, p.01).

Nota-se que, ao se referirem à revista Sesinho, as entidades que compõem o Sistema Indústria deixam explícita a finalidade da revista de facilitar o entendimento das mensagens para sua posterior aceitação. Assim, o personagem Sesinho passa a conviver com seu público e fortalece o papel de porta voz do Sesi que,

3 A publicação foi criada em 1947 e circulou até 1960. A revista Sesinho voltou a ser produzida em 1995, em *CD room*. Seis anos depois, voltou a ser impressa e, com uma tiragem de um milhão de exemplares e passou a ser distribuída gratuitamente nas escolas da Rede Sesi e outros 12 mil endereços, entre empresas, ONGs e universidades. Em 2013 a publicação deixou de ser impressa e passou a ser disponibilizada na versão digital (ROYER, 2014)



por sua vez, é o porta-voz da indústria. Diante destas informações, pode-se afirmar que a revista Sesinho⁴ é um dos principais canais de comunicação do Sesi, e conseqüentemente da indústria, para transmitir seu discurso para o público infantil e jovem, que estão nos ambientes do colégio Sesi em todo Brasil.

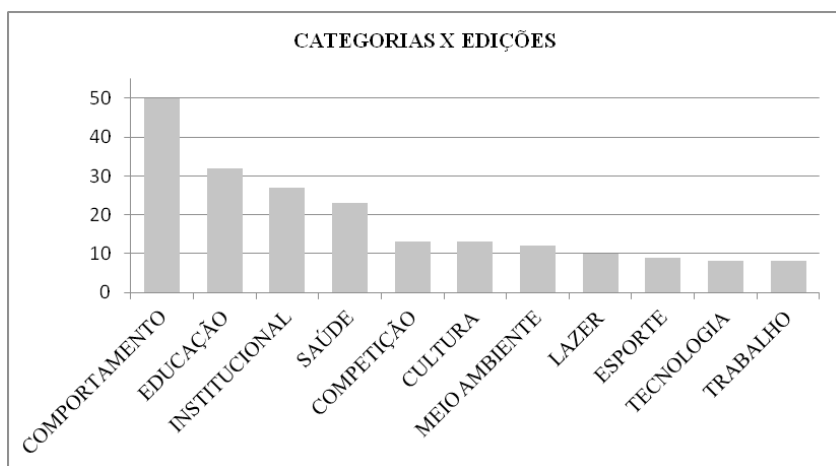
Por meio da análise de conteúdo de 114 edições, referente ao período de 2001 a 2011, foi possível encontrar dados que mostram o conteúdo dos discursos, a forma de apresentação dos mesmos e como estes estão relacionados com o contexto político, social e econômico no qual as organizações industriais estão inseridas (ROYER, 2014). Os dados gerados na descrição analítica e exploração do material podem ser visualizados por meio de gráficos e tabelas que resumem as informações obtidas e a partir destas e das informações existentes levanta-se algumas considerações e a análise do conteúdo da revista Sesinho.

Baseado nas técnicas da análise de conteúdo o instrumento criado previu a análise de unidades de registro e de contexto que subsidiaram a exploração das 115 histórias para identificação do discurso do Sesi no âmbito da comunicação institucional. A definição dos itens da análise temática e sua sistematização se baseou nas informações transmitidas pelo Sesi, quanto à sua missão e objetivos institucionais, e reafirmadas durante a leitura flutuante do acervo da revista Sesinho. Na leitura e classificação os temas emergiram e confirmam a convergência do discurso do Sesi ao tratar dos assuntos relacionadas à missão da entidade. O Gráfico 01 traz a representação visual dos principais temas e o número total de incidências.

4 A publicação mantém uma média de 34 páginas, no formato de 13cm x 19cm. A história principal ocupa de 15 a 20 páginas e o restante é preenchido por conteúdos que reforçam a temática central e que inclui sumário, editorial e as seções: Brincando e aprendendo, Curiosidades, Passatempos, Sesinho informa, Sesinho responde, Saiba mais, Galeria do Sesinho, além das informações e agendas institucionais.



GRÁFICO 1- ANÁLISE - CATEGORIAS



FONTE: A autora (2018).

Numa mesma história dois ou mais temas puderam ser identificados e os assuntos relativos a questões de comportamentos (50), institucionais (27), saúde (23) e educação (32) prevaleceram.

No primeiro momento foram identificadas as temáticas que conduziram as narrativas do decorrer de dez anos da publicação, quando ficou evidente que os conteúdos ligados ao comportamento, às informações institucionais e às áreas de saúde e educação prevaleceram e convergiram para revelar o objetivo institucional do Sesi, o de se colocar como entidade promotora do bem-estar dos trabalhadores da indústria. Esse papel tem uma finalidade que também ficou evidente nas narrativas, ou seja, a saúde e a educação são o caminho para o fortalecimento e a competitividade da indústria nacional. A pesquisa também revelou uma variedade de temáticas abordadas na revista Sesinho, ao todo 23 assuntos, além das 11 identificadas nas unidades de registro, que foram tratadas, muitas vezes, de forma simultânea em uma mesma história, e sem padrão de incidência.

Lembrando que saúde e educação são considerados os pilares estratégicos do Sesi, principalmente da década de 2000, confirma-se que a alta incidência desses temas está relacionada com os objetivos preconizados pelo Sesi, de promover o bem-estar do trabalhador e



seu desenvolvimento pessoal e profissional para que este dê suporte para, segundo o Sesi, a tão necessária competitividade industrial.

As informações institucionais, que explicam o lado público da organização e a razão pela qual ela existe, estão diretamente ligadas à marca da entidade, aos serviços e aos projetos que são informados na publicação, como Sesi Ação Global, projetos da área de educação, saúde, lazer e cultura. Ao mostrar as unidades e serviço do Sesi – quadras, escolas, teatro, indústria do conhecimento, eventos e campanhas, a revista cria uma possibilidade de aproximação do Sesi com as famílias e as comunidades, numa proposta de interação onde a entidade e os públicos podem compartilhar dos mesmos discursos e objetivos. Do ponto de vista do discurso institucional, os enunciados presentes na revista Sesiinho evidenciam os objetivos, crenças e valores do Sesi e mostram a realidade organizacional da entidade. Já as argumentações visam produzir sentido junto aos leitores para que estes se aproximem da identidade organizacional e possam ter uma imagem positiva do Sesi.

O comportamento é o tema com mais relevância, ao todo 50 incidências, onde as mensagens visam persuadir e influenciar a audiência a mudar de atitudes e hábitos em função do que é oferecido pela entidade, esta percepção reforça a visão dos gestores de que “a identificação do público infantil com o Sesiinho facilita a aceitação das mensagens de ética, comportamento e moral” (FIE-PR, 2013, p.2). A análise das histórias permite identificar que em todas as narrativas há uma proposta de formas de comportamentos que devem ser seguidos, e o comportamento é utilizado para reforçar as propostas do Sesi nas demais temáticas apresentadas, como educação, saúde, esporte, lazer, trabalho.

A identificação e a quantificação das unidades de texto e onomatopeias, recursos característicos das HQs, foram essenciais para compreender como a utilização dos dois elementos contribuiu para a compreensão das mensagens. Enquanto o texto se caracterizou pelo uso de termos técnicos e didáticos, o contraponto foram as onomatopeias, que deram ritmo e agilidade à narrativa. Quanto à linguagem visual, a análise identificou a força do perso-



nagem Sesinho na representação do líder e herói, e como sua voz/ fala foi apropriada pelo Sesi tornando-o porta voz do discurso institucional. As imagens, muito coloridas e de caráter descritivo, contribuem para a visualização dos cenários e das emoções dos personagens e, somadas aos códigos ideogramáticos, revelam-se relevantes para a interatividade pretendida com os leitores, pois permitem uma participação efetiva da narrativa da história.

As unidades de contexto – ambientes, cenários, valores e observações - foram exploradas no sentido de perceber como os espaços físicos e ideológicos se somaram à linguagem verbal e visual na construção das narrativas

As análises permitiram identificar que o Sesi se apropriou da linguagem verbal e visual dos quadrinhos para revelar sua identidade organizacional e interferir na percepção do público e conseqüentemente na formação de sua imagem perante a sociedade e determinar os caminhos pelos quais a sociedade deve trilhar para que se crie um ambiente favorável ao fortalecimento e desenvolvimento industrial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste estudo foi analisar o conteúdo da revista Sesinho buscando identificar como ocorre a apropriação da linguagem dos quadrinhos no âmbito da comunicação institucional.

A revista Sesinho faz parte do composto de comunicação da CNI/Sesi e sua análise ocorreu levando-se em conta o ambiente da comunicação organizacional, onde entidades são consideradas locais discursivos de formação de sentido. Os discursos estão presentes nos processos comunicativos que são a base das organizações para que as mesmas sustentem sua existência e interajam com seus públicos, em todas as instâncias, seja interna ou externamente.

Neste estudo, as páginas da Revista *Sesinho* revelam que os discursos da indústria se sustentam nos pilares saúde, educação e trabalho, alinhados com os aspectos institucionais da organização. Estes aspectos nos permitem compreender as relações políti-



cas, sociais e ideológicas que são inerentes aos processos discursivos da indústria, bem como seus impactos na sociedade.

A análise mostra que o Sesi se apropriou da linguagem dos quadrinhos para revelar sua identidade organizacional, formar imagens, obter legitimação pública e, principalmente, determinar os caminhos pelos quais a sociedade deveria trilhar para que se crie um ambiente favorável ao fortalecimento e desenvolvimento industrial.

REFERÊNCIAS

ANSELMO, Zilda Augusta. **Histórias em quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Analisando o discurso**. 2013. Disponível em <<http://museudalinguaportuguesa.org.br/wp-content/uploads/2017/09/Analisando-o-discurso.pdf>>. Acesso em 10 jun. 2013.

CAGNIN, Antonio Luiz. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

CARNEIRO, Eduardo de Araújo. **Notas Introdutórias sobre análise do discurso**. 2007. Disponível em <<http://www.duplipensar.net/artigos/2007s1/notas-introdutorias-analise-do-discurso-fundamentos.html>>. Acesso em 08 jun. 2013.

CURVELLO, João José Azevedo. Estudos de comunicação organizacional: entre a análise e a prescrição. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXV, Salvador, set.2002. **Anais**. São Paulo: Intercom, 2002.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista** /Will Eisner; tradução Luis Carlos Borges, Alexandre Boide. 4ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FAIRHURST, Gail T.; PUTNAM, Linda. As organizações como construções discursivas. In: MARCHIORI, Marlene (Org.). **Comunicação e organização: reflexões, processos e práticas**. São Caetano do Sul: Difusão Editora, 2010.

FIEP. Centro de Memória. 2013. Disponível em <http://www.fiepr.org.br/centrodememoria/FreeComponent14926content118563Page2.shtml>. Acesso em 06 jun. 2013.



FRANÇA, Vera Regina Veiga. **Paradigmas da comunicação: conhecer o quê?**. In: MOTTA, Luiz Gonzaga et.al (Org.. Estratégias e culturas da comunicação). Brasília: Editora UNB, 2002. p.13-29.

_____. Sujeitos da comunicação, sujeitos em comunicação. In: GUIMARÃES, César e FRANÇA, Vera (orgs). **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p.61-88.

HALLIDAY, Tereza Lúcia. Discurso organizacional. In: KUNSCH, Margarida M. Krohling (Org.). **Comunicação organizacional: linguagem, gestão e perspectiva**. São Paulo: Saraiva, v.2, p. 31- 52, 2009.

KUNSCH, Margarida Maria Krohling. **Planejamento de Relações Públicas na Comunicação Integrada**. São Paulo: Summus. 2003.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Tradução Freda Indursky. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 3ª edição, 1997.

_____. **Termos chave da análise do discurso**. Tradução Márcio Venício Barbosa, Maria Emilia Amarante Torres Lima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MARCHIORI, Marlene. Comunicação organizacional e perspectivas metateóricas: interfaces e possibilidades de diálogos no contexto das organizações. In: OLIVEIRA, Ivone de Lourdes; SOARES, Ana Thereza Nogueira (Orgs.). **Interfaces e tendências da comunicação**. São Caetano do Sul: Difusão Editora, 2008.

MATTOS, Maria Ângela. Interfaces do saber comunicacional e da comunicação organizacional com outras áreas de conhecimento. In: OLIVEIRA, Ivone de Lourdes; SOARES, Ana Thereza Nogueira (Orgs.). **Interfaces e tendências da comunicação**. São Caetano do Sul: Difusão Editora, 2008.

MUMBY, Dennis K.A Comunicação Organizacional em uma Perspectiva Crítica. **Revista Organicom**, São Paulo, Ed. Especial, ano 6, número 10/11, 2009. Entrevista. p.191-207.

NASSAR, Paulo. Conceitos e processos de comunicação organizacional. In: KUNSCH, Margarida Maria Krohling (Org.). **Gestão estratégica da comunicação organizacional e relações públicas**. São Caetano do Sul: Difusão Editora, 2009. p.61-76.

OLIVEIRA, Ivone de Lourdes. Objetos de estudo da comunicação organizacional e das relações públicas: um quadro conceitual. **Revista Organicom**, São Paulo, 2009. Ed. Especial, ano 6, número 10/11, p.57-63.



ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso:** Princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 1999.

ROYER, Marlene Ferreira. **Revista Sesinho e o discurso do SESI para a infância:** a apropriação da linguagem dos quadrinhos no âmbito da comunicação institucional / Marlene Ferreira Royer. – Londrina, 2014, 167 f.il.

SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA - SESI. Departamento Nacional. **O SESI, o trabalhador e a indústria:** um resgate histórico. Brasília: SESI/DN, 2008, v.1.

SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA - SESI. Departamento Nacional. **Revista Sesinho.** Brasília: Exaworld Mídia, 2001/2011, Ed. 01 a 114.





8

A TELENOVELA COMO COMPONENTE CULTURAL BRASILEIRO NA CONTEMPORANEIDADE

Rondinele Aparecido Ribeiro¹

Ao se reportar à literatura, Candido (2003) explica que tal objeto artístico e estético atua como fator de humanização à medida que educa e edifica o homem. Desse modo, o estético propicia ao leitor entrar em contato com um mundo que não é o seu, servindo como um agente de ampliação dos horizontes de expectativas. Nesse sentido, a literatura estimula o senso crítico e serve como espaço de reflexão por representar os conflitos humanos e torná-los próximos dos leitores.

Tal característica, de certo modo, pode ser estendida também para a narrativa teleficcional contemporânea, que se caracteriza por manter um diálogo amplo com a realidade da qual participa intensamente. A telenovela, enquanto um componente ficcional midiático, constitui-se como uma forma de promover a ficção no cenário contemporâneo. Outra especificidade desse gênero está associada ao grande apelo comercial, uma vez que responde pelo forte faturamento das emissoras, sobretudo, da Rede Globo. Para

¹ Mestrando em Letras pela UNESP-ASSIS (linha Literatura e Estudos Culturais). Membro do GP Cultura Popular e Tradição Oral: Vertentes. Contato: rondinele-ribeiro@bol.com.br



Sadek (2008, p.11), “não por acaso as telenovelas estão entre os programas mais cuidados e mais caros da TV brasileira. São campeões de audiência e atraem milhões de pessoas, que assistem ao mesmo tempo à mesma história.”

Caracterizado como uma narrativa audiovisual, esse gênero híbrido tem sua origem alicerçada em uma série de formatos, tais como: o folhetim, o melodrama, as radionovelas e as *soap operas*. A grande verdade é que tal modalidade de narrativa se notabiliza por ser um fenômeno representativo do Brasil, já que sua composição atual diluiu as fronteiras entre ficção e realidade e passou a discutir temáticas sociais, promovendo um amplo debate na sociedade, tanto é que Sadek (2008) explica que essa narrativa participa do cotidiano do país, lançando modas, comportamentos e opiniões acerca de temáticas polêmicas. Nas palavras do autor: “É inegável a influência das telenovelas e da TV na vida cultural, política e comportamental da sociedade brasileira” (SADEK, 2008, p. 11).

Dessa forma, pode-se falar que esse gênero superou o status inicial de produto evasivo que lhe foi atribuído. Por meio de uma análise mais cuidadosa, pode-se entender que a telenovela reconfigurou-se. Passou de um produto menor e desprezado pelos intelectuais para ser vista pelo meio acadêmico como um artefato cultural, que tipifica uma verdadeira narrativa sobre a nação tal como defende Lopes (2014). Dessa forma, a narrativa, em seus múltiplos suportes, converte-se num espaço amplo e privilegiado ao retratar temáticas sociais e ficcionalizar tensões pode ser encarada como um verdadeiro processo de legitimação de pluralidade identitária.

Na atual conjuntura, um fenômeno observado remonta à focalização de uma amplitude de temas que abordam a temática dos efeitos do estágio experimentado pela sociedade. Alguns o denominam de pós-modernidade; outros preferem empregar a denominação de modernidade tardia; alguns, preferem dizer que não se rompeu a lógica caracterizadora da modernidade e, por fim, a designação denominada de Hipermodernidade defendida pelo filósofo Gilles Lipovestki (2004) como a era da aceleração do tempo, constituindo-se num termo ainda em formação, mas abran-



gente, que designa o aspecto no qual desaguou a modernidade. Tal etapa, para o autor, reflete os efeitos de mudanças culturais.

Pelo forte diálogo que mantém com a realidade, percebe-se que a telenovela brasileira alterou significativamente sua configuração, abandonando a estrutura notoriamente melodramática, herdada de sua matriz latino-americana, e incorporou referências bem como problemas atinentes da sociedade brasileira, o que alimenta e possibilita a discussão de temas sociais de maneira mais abrangente.

A partir dessas reflexões iniciais, o presente artigo, longe de esgotar as considerações acerca da constituição da telenovela, intenciona mostrar como esse gênero midiático alterou sua configuração desde a implantação da tevê no Brasil para se constituir em numa narrativa de grande importância para o país. Para tanto, o artigo situa essa particularidade do gênero nas discussões acerca da contemporaneidade.

O LUGAR DA TELENOVELA NO CENÁRIO CONTEMPORÂNEO

A designação de arte contemporânea apenas será compreendida se analisado o amplo processo de inovação e experimentação no qual o campo artístico está situado. Esse vocábulo novo e ao mesmo tempo problemático vem acompanhado de outros, como crise, ruptura, fragmentação, descontinuidades, que são palavras basilares na tentativa de se estabelecer uma referência para o referido termo.

No que tange à análise de nossa conjuntura atual, muito se tem discutido e teorizado acerca da condição da sociedade. Dessa tentativa, emergem muitas definições, muitas vezes, ambivalentes e problemáticas, porque se está envolto em questões de ordem temporal, devendo-se delimitar qual período seria abarcado por essa denominação. Recorrentemente, utiliza-se o termo pós-moderno como tentativa teórica de explicar a conjuntura atual pela qual a sociedade passa. Primeiramente, cumpre a tarefa de deixar bastante claro que o referido conceito abarca uma concepção



abrangente. É um conceito que está atrelado à cultura de massa como triunfo do sistema capitalista, sendo considerado ainda um conceito em formação. Por essa razão, o vocábulo pós-moderno é controverso, não havendo uma única definição para retratar essa atual fase de nossa história.

Juntamente com o vocábulo comentado, faz-se necessário, também, estabelecer uma distinção entre pós-modernidade, pós-moderno e pós-modernismo, pois são conceitos, muitas vezes, ambíguos. Com relação ao termo pós-modernidade, paira uma discussão entre os teóricos, já que alguns postulam que a sociedade não ultrajou o capitalismo, a industrialização, a vida urbana e os governos democráticos, que são os definidores da modernidade. Assim, alguns teóricos são céticos ao tratarem acerca da pós-modernidade e se questionam se seria lícito empregar esse termo para se referir a países situados fora dos países desenvolvidos.

Nesse sentido, sobressai o trabalho da estudiosa Linda Hutcheon (1991), que tematiza a questão da pós-modernidade de uma maneira bastante aprofundada. Para a estudiosa, “entre todos os termos que circulam na teoria cultural atual, e nos textos contemporâneos sobre a as artes, o pós-modernismo deve ser o mais sobredefinido e o mais subdefinido” (HUTCHEON, 1991, p.19). Para a estudiosa, algumas palavras são consideradas como pontos-chave na tentativa de auxiliar na revelação do que seria pós-moderno: descontinuidade, deslocamento, desmembramento, descentralização, indeterminação e antitotalização.

Linda Hutcheon (1991) encara o termo pós-moderno como período contraditório. Para isso, a estudiosa emprega vocábulos como pluralista e fragmentado para representar essa fase. Nas definições da autora: o pós-modernismo é “uma atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em, muitas correntes de pensamentos atuais, aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório” (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Já Terry Eagleton (1993) sustenta que o conceito de pós-modernidade alude a uma forma questionadora de vida. Para tanto, o



autor procura estabelecer uma diferença muito grande entre pós-modernismo e pós-modernidade.

Ao diferenciar os termos pós-modernismo e pós-modernidade, Eagleton (1993) assevera:

A palavra pós-modernismo refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação (EAGLETON, 1993. p. 01).

Explicando o ponto de vista do estudioso, percebe-se claramente que para ele, a lógica dessa fase reside justamente em se notabilizar como uma lógica que contraria os ideais do Iluminismo, que consagraram o ideal de identidade única. Para Eagleton (1993), na atual fase, tudo é visto sob a ótica, do instável, do fluido, do diverso e do imprevisível.

Em se tratando do termo pós-moderno, por sua vez, pode-se afirmar que seu conceito é mais restrito à atmosfera cultural, tendo se originado, provavelmente, na década de 1950, trazendo mudanças ao comportamento das pessoas. Já o termo pós-modernismo está mais voltado para a produção artística e literária. Seu surgimento está atrelado a três fundamentos basilares: a ascensão da cultura de massa, bem como do forte alastramento da indústria do consumo, a qual passou a ser encarada como uma necessidade vital para a existência humana e, por fim, a descrença nos valores sociais, tais como, paz, justiça, igualdade social e democracia.

Ainda acerca do debate sobre a condição atual, Lipovetski (2004) defende a tese de que a pós-modernidade seria apenas uma fase de transição, pois significou a entrada em cena de um indivíduo autônomo e liberto das amarras da tradição, que tanto caracterizaram a modernidade. Lipovetski (2004) elege a figura de narciso como verdadeira metáfora para essa atual etapa da so-



cidade, justamente por traduzir o surgimento de um sujeito movido pela novidade, pelo fútil, pelo frívolo. Nas palavras do autor: “Longe de estar em descontinuidade com o modernismo, a era pós-moderna se define pelo prolongamento e a generalização de uma das suas tendências constitutivas, o processo de personalização” (LIPOVETSKI, 2004 p. 91).

Ademais, na visão do autor, o mundo pós-moderno, caracteriza-se como um cenário marcado por grandes buscas de definições, pois é fluido, intenso, veloz e fragmentado. Nesse cenário, é impossível o indivíduo se encontrar bem como manter laços duradouros, o que acaba promovendo uma corriqueira busca por identidades. Tais fatos, então, impulsionaram o surgimento de uma expressão artística mais engajada, que vê nessas questões a inspiração para ficcionalizar aspectos da existência humana.

Giorgio Agamben (2009) aponta algumas possibilidades acerca do que é ser contemporâneo. Para o autor, essa condição remonta à capacidade de, a quem ganhar tal rótulo, ser capaz de realizar deslocamentos e anacronismos no tempo: “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões [...] ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

A partir do ensaio de Agamben (2009), Schollhammer (2009) define o contemporâneo como “aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 09), já que esse escritor não se identifica com o seu tempo, mantendo com ele uma relação de desconexão. Por esse motivo, cria um ângulo que possibilita expressá-lo.

A partir da teorização do estudioso, pode-se compreender o contemporâneo como aquele capaz de mergulhar de forma paradoxal no agora e no outrora, ou seja, aquele capaz de, a partir de experiências passadas, ser capaz de enxergar de forma mais clara a fragmentação do presente. Dessa forma, aquele que se insere na contemporaneidade mantém com o seu tempo uma certa



atitude de resignação ou, ou até mesmo, de negação plena do seu tempo. É justamente essa capacidade que permite ao intelectual contemporâneo ser capaz de se voltar para as questões críticas de sua época.

Nessa perspectiva da contemporaneidade, situa-se a teleficção, gênero de maior sucesso na grade da programação televisiva, essa narrativa é um gênero híbrido, uma vez que seu fundamento primordial está atrelado à promoção de ficção e seu formato advém de uma longa tradição mesclada a partir do folhetim, do melodrama, da *soap opera*, da radionovela, do cordel e do circo (TUFTE, 1995, p. 05).

O “folhetim eletrônico” tem mais de meio século de existência. Esse gênero multifacetado consolidou-se como o gênero de ficção seriada mais importante da televisão brasileira, sobretudo, pelo fato de responder pela larga margem de lucro obtido por meio da exportação de roteiros e do próprio produto bem como por ocupar um espaço privilegiado na grade da programação televisiva. É um produto *sui generis* pela forte aceitação popular e pela densidade das temáticas contemporâneas ao mesclar ficção e realidade. Dessa forma, “[...] a ficção televisiva no Brasil, que possui forte valor sociocultural, consegue atingir números altamente significativos de audiência, além de representar o imaginário social e de apresentar abordagens socioeducativas” (LOPES; MUNGIOLI, 2013, p. 03).

Sobre os atributos da telenovela, valem as considerações de Mogadouro:

A telenovela é o produto cultural mais popular e lucrativo da televisão brasileira, consumida por todas as camadas da nossa sociedade. Embora tenha sua origem numa estrutura essencialmente melodramática, esse gênero percorreu um caminho muito interessante no Brasil, pois buscou uma forma própria de narrativa popular, pautada nas relações do cotidiano, agregando realismo e críticas sociais, construindo um produto extremamente representativo da modernidade brasi-



leira, por juntar o moderno e o arcaico, um típico produto da hibridização cultural (MOGADOURO, 2007, p. 88-89).

Enquanto narrativa audiovisual por excelência, a telenovela se notabiliza pela particularidade de empregar uma série de recursos advindos do teatro, do cinema e do rádio, fazendo com que esse gênero tão singular da indústria cultural brasileira seja vista como um verdadeiro fenômeno de comunicação multifacetado, o que lhe acaba rendendo na área acadêmica o despertar de interesses de pesquisadores, os quais a transformam em um objeto fértil de pesquisa, pelo menos a partir dos últimos 20 anos.

Ao se refazer a trajetória da telenovela, percebe-se que antes de passar pelas mídias radiofônicas e televisivas, tais narrativas estão ancoradas em matrizes mais remotas no século XIX “por meio da impressão de romanescos folhetins franceses e, só no século XX, é que passa a ter características próximas do produto atual por meio das radionovelas latino-americanas” (POSTIGO, 2008, p. 16).

A fim de tornar o estudo da teleficção de forma mais didática, pode-se tentar categorizar a narrativa teleficcional a partir de períodos como já fez Lopes (2009). A autora dividiu a história da telenovela brasileira em 03 fases:

I) Sentimental, que compreende o período que se estende desde as primeiras transmissões até o ano de 1967. As produções desse período são extremamente marcadas pelos aspectos melodramáticos e evasivos;

II) Realista, período que se estende de 1968 a 1990. Nessa fase, tem-se o abasileiramento da telenovela, que passou a retratar os dilemas da nacionalidade.

III) Naturalista, período iniciado a partir dos anos 1990 pelo fato de as produções realizadas aprofundarem as temáticas sociais conferindo-lhes um perfeito acabamento com a possibilidade de aproximação com a realidade.

O formato dominante no início das transmissões televisivas era pautado pela forte improvisação bem como pela ausência de uma linguagem técnica e pelo caráter evasivo das produções, que não



traziam referências espaciais para o telespectador se reconhecer na narrativa, tanto é que Baccega (2013, p. 31) explica que as primeiras produções contavam com um viés fortemente maniqueísta. Por esse motivo, os personagens eram muito bem definidos em bons e maus. Ainda de acordo com essa autora, predominavam nas primeiras telenovelas diálogos pobres e as situações se baseavam em estereótipos já consagrados de uma sociedade ainda patriarcal.

Sobre a adoção da estrutura melodramática, vale o ponto de vista de Balogh: “O melodrama foi o gênero característico da novela brasileira nos seus primórdios e, ao que tudo indica, corresponde a uma preferência na América Latina em geral. À medida que a programação da TV brasileira foi evoluindo, no entanto, foram-se processando mudanças” (BALOGH, 2002, p. 160). Para Sadek (2008), com a introdução do videotape na produção desse gênero, a telenovela passou a ser uma produção mais viável. Para o autor, a partir dessa inovação, as telenovelas passaram a serem produzidas com viés mais industrial ditado pela audiência. Assim, essa narrativa pode ser alongada ou encurtada conforme a recepção do público.

Sobre essa particularidade do gênero, Campedelli (1987), denomina como caráter aberto da telenovela, já que se trata de uma produção escrita durante o período de exibição. Para a autora, nessa modalidade narrativa o público a escreve junto com o novelista. Assim, a partir do ponto de vista apresentado, percebe-se que a telenovela enquanto gênero aberto sofre alterações estruturais em seu enredo para se adequar ao gosto do público.

Campedelli (1987) vê nessa particularidade da telenovela uma forma especial de ficção:

Desenrola-se segundo vários trançamentos dramáticos, apresentados aos poucos – história parcelada. Tem um universo pluriforme, exigindo hábil manuseio para a condução dos desdobramentos da fábula – cada pedaço tem seu próprio conflito a ser trabalhado. Exige o perfeito domínio do diálogo, base de seu discurso (CAMPEDELLI, 1987, p. 20).



Nos primórdios da exibição da programação televisiva brasileira, a telenovela era apenas um produto menor na grade televisiva, como destaca Hamburger (2011). Os textos eram de origem estrangeira, a exibição não era diária, o formato era ao vivo e contava com recursos cênicos bastante precários, tampouco contava com uma linguagem adequada para o formato, já que muitos atores migraram do rádio para a televisão.

Como se percebe, prevalecia a essência melodramática marcada também pelo emprego de uma linguagem bastante formal e artificial para abordar relacionamentos amorosos. Esse modelo estrutural predominou na primeira fase da televisão brasileira. A primeira experiência no formato televisivo, *Sua Vida me Pertence*, foi exibida pela Rede Tupi em capítulos curtos, que eram exibidos duas vezes por semana.

Somente a partir da introdução do videoteipe na teledramaturgia nacional é que se revolucionou as produções, uma vez que a introdução desse recurso possibilitou gravar as telenovelas e editá-las antes de serem exibidas. Pode-se dizer também que foi a introdução do videoteipe um dos fatores que permitiram às telenovelas se distanciarem da linguagem radiofônica e teatral para construir sua própria linguagem.

A primeira telenovela diária foi exibida no ano de 1963 pela TV Excelsior e se chamou *2-5499 Ocupado*. O estudioso Artur da Távola (1996, p. 86) explica que a ideia de se transmitir uma telenovela diária surgiu a partir de uma viagem feita por Edson Leite, que era superintendente da TV. Na Argentina, deparou-se com a exibição diária desse gênero ficcional. Resolveu apostar nesse formato seriado diário e comprou os direitos da telenovela.

Foi com a estreia de *O Direito de Nascer*, em fins do ano de 1964, que o formato diário logrou êxito. A trama exibida ao longo de pouco mais de sete meses encantou o público das duas principais cidades do país. Adaptada para o Brasil por Thalma de Oliveira e Teixeira Filho, a telenovela foi escrita originalmente pelo cubano Felix Caignet e foi exibida pela rádio de Havana, em 1946. O enredo tinha a mesma estrutura das narrativas românticas.



A trama se passa numa sociedade extremamente conservadora. Uma mãe solteira tem um filho ameaçado pelo avô, que não aceita a criança bastarda. A mãe entra no convento e a criança é criada bem distante pela empregada da família, a mamãe Dolores, personagem que cria e educa o garoto cujo nome é Alberto.

A segunda fase intitulada por Lopes (2009) como Realista tem como marco a exibição de com *Beto Rockefeller* (1968), telenovela em que ocorreu a incorporação de elementos cotidianos do universo brasileiro na trama, tanto é que é tida pela crítica como a primeira produção de caráter realista. Sobre *Beto Rockefeller*, Ortiz, Borelli e Ramos (1991, p. 78) esclarecem que: “Reproduzindo fatos e fofocas retiradas de notícias de revistas e jornais da época, o enredo procurava reproduzir o ritmo dos acontecimentos no interior da própria narrativa.”

A partir dessa atitude renovadora, a telenovela passou a retratar o cotidiano do país empregando temáticas como amor, romance, a sexualidade, a política e a revolução de costumes, que passaram a ser incluídos nas narrativas teleficcionais numa clara alusão ao sentido de propagar a imagem de um país que se modernizava e que abandonava sua vocação meramente agrária para se constituir numa nação alinhada no movimento de globalização. Essa característica mais realista assumida pela telenovela estende-se para a década de 1980. Como atesta Ester Hamburger (2005), a telenovela pode ser vista como um gênero que adotou uma perspectiva crítica acerca da realidade brasileira pelo fato de refletir o contexto social brasileiro com um discurso engajado no qual, temáticas extremamente complexas, como a reconfiguração do lar, a alteração do papel da mulher na sociedade e as questões ligadas à política foram amplamente tematizados pelo gênero.

A terceira fase, por sua vez, denominada por Lopes (2009) de Naturalista corresponde ao conjunto de produções surgidas a partir dos anos 1990 responsável pelo tratamento de temáticas realistas acrescidas de campanhas socioeducativas. Dessa forma, pode-se compreender perfeitamente a telenovela como uma forma de narrativa da sociedade. Lopes (2009) esclarece que esse gênero



ficcional é um produto que foi alçado ao carro chefe da indústria televisiva pela sua peculiaridade de ter se transformado em um espaço de problematização do país, retratando aspectos ligados à intimidade dos telespectadores bem como problematizando questões de caráter social de uma forma mais esclarecedora para o público. Ademais, “[...] é possível afirmar que a telenovela no Brasil conquistou reconhecimento público como produto artístico e cultural e ganhou visibilidade como agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país” (LOPES, 2009, p.01).

Para Lopes (2014), essa particularidade que a telenovela adquiriu em tratar de questões pontuais acerca da sociedade brasileira fez com que esse gênero ficcional fosse reconhecido como verdadeiro recurso comunicativo, uma vez que a telenovela constituiu-se “como narrativa na qual dispositivos discursivos naturalistas ou documentarizantes passam a ser deliberadamente explicitados e combinados com diversificações da matriz melodramática da telenovela” (LOPES, 2014, p. 05).

Tamanha é a importância da telenovela para o Brasil, que ela pode ser enquadrada também pela sua constituição como *agenda setting* (LOPES 2009; 2014) pelo fato de pautar e alimentar discussões em diversos setores da sociedade seja na família, no trabalho ou na rua. Nesse sentido, as telenovelas, enquanto componente máximo da sociedade audiovisual, atuam como elemento de socialização.

Ainda com relação às especificidades da telenovela brasileira, a estudiosa Maria Aparecida Baccega (2013) explica que tais narrativas, ao incorporarem ações educativas em suas tramas, extrapolam sua condição de mero entretenimento, porque conferem visibilidade a temas que precisam de esclarecimentos para ensejar mudanças de comportamentos na sociedade. Dessa forma, a telenovela converte-se num espaço público agendado para discussões sociais, constituindo-se em um novo espaço para se perceber a realidade, provando ser uma iniciativa bem sucedida para entreter, informar e formar a sociedade.

Essa condição da narrativa midiática, a qual se notabiliza por travar um diálogo amplo com a realidade, faz com que ela se



converta num espaço amplo e privilegiado para retratar temáticas sociais bem como ficcionalizar dramas inerentes aos brasileiros. Ademais, é essa especificidade que possibilita o surgimento de novos modos de perceber a realidade bem como servir como uma iniciativa ampla com a finalidade de informar o receptor, estimulando-o a uma reação, ou até mesmo, uma ação retratada no enredo da telenovela.

Ademais, conforme ensinam Carrascoza, Hoff e Casaqui:

Por meio do merchandising social, as telenovelas vêm agenciando a discussão de questões atinentes à sociedade brasileira – nem sempre contempladas pelas políticas públicas – e encontram na interface com a internet novas possibilidades narrativas, configurando-se também como um tipo de transmidialidade (CARRASCOZA; HOFF; CASAQUI, 2013, p. 89).

Nesse sentido, todo o capital simbólico, como imagens, sons, espetáculos e narrativas são de extrema importância para a construção do indivíduo enquanto sujeito. Ademais, ao fornecer material, dominar o tempo, o lazer, tentar inculcar valores, modelar opiniões e comportamentos sociais e apresentar informações, a narrativa midiática vista e comentada pela sociedade brasileira, mostra-se um produto cuja narrativa apresenta grande potencialidade para retratar temáticas cada vez mais próximas dos brasileiros.

Esse aspecto do gênero vale ressaltar, funciona como instrumento emancipador à medida que trata de situações cada vez mais próximas de seu público-alvo e as converte num verdadeiro fórum de debates, já que a teleficção no Brasil alimenta-se da realidade para criar seu discurso ficcional, mas se revela também capaz de mostrar uma grande relação entre ficção e realidade cotidiana.

Conforme salienta Cury (2007, p. 09), a narrativa contemporânea tem suas raízes fincadas no solo urbano, mostrando obras em que a substituição do cenário rural pela vida agitada e violenta das grandes cidades é uma recorrente. “O espaço da cidade assume feição performática, exibido em cenas rápidas, sketches que rompem com formas enunciativas consagradas, deslocando técni-



cas de gêneros narrativos, sob o olhar de narradores também eles condenados ao seu movimento vertiginoso” (CURY, 2007, p.09). Principalmente a partir dos anos 1990, observa uma supremacia do espaço urbano nas produções exibidas pela televisão brasileira no horário nobre. São produções marcadas, em sua essência, pela representação de aspectos do cotidiano da sociedade brasileira, que pode ver narrada seus dilemas pautados na representação de uma espacialização marcada pelas diásporas do processo de globalização, o que representa o surgimento de novas configurações identitárias e novos problemas para representar.

Dessa forma, assiste-se a uma profunda reverberação do processo de desterritorialização como uma marca extremamente utilizada nas narrativas contemporâneas para se registrar a representação problemática das cidades, afinal como pontua Cury (2007), tem-se no espaço social a concepção forte de um amplo embate entre indivíduo e coletivo. Na verdade, esse espaço é configurado a partir de movimentos com grande celeridade, contando com cenas também muito rápidas.

Ainda de acordo com Cury (2007), a representação da cidade nas narrativas contemporâneas é feita de maneira desgastada. A lógica que opera em tais narrativas é a substituição do espaço rural pela organização violenta e agitada das metrópoles. Para a autora, tal representação figurativiza a impossibilidade de se reconstituir uma identidade positiva do país, ganhando uma feição performática, sobretudo, pelo emprego de cenas rápidas, que rompem com as formas enunciativas canonizadas.

Esse aspecto pode ser visto no conjunto de produções televisuais exibidas no horário nobre da televisão brasileira. Trata-se de tramas urbanas repletas de personagens pertencentes a vários núcleos identitários, criando no receptor uma identificação, já que a galeria de arquétipos que a telenovela traz em seu conteúdo, cria no receptor uma identificação pelo fato de ver narrado, ainda que de forma estereotipada em algumas telenovelas, o seu cotidiano repleto de dúvidas e dilemas.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cenário contemporâneo acarreta para a ficção uma série de alterações estruturais. Dentre elas, merecem destaque o emprego de narrativas marcadas pela intensidade de ações, pela incorporação de técnicas de legitimação da pluralidade em que as personagens de diversos nichos são amplamente empregadas, a desestruturação do enredo com a reinvenção do gancho, a ficcionalização de outros gêneros, a acentuação da vilania. Assim, a partir dos anos 90, é notório o destaque de cujas vozes narrativas voltaram-se para a representação das temáticas ligadas ao cotidiano da sociedade. Dessa forma, a telenovela, ao contrário do que alguns apocalípticos preconizam, mostra seu potencial de revitalização como um gênero participativo do cotidiano da nação na contemporaneidade.

Sobressaem, nesse contexto, produções em que a separação entre o real e o ficcional é bastante tênue. A partir desse caráter multifacetado do gênero, que apresenta como uma profusão enorme de temas e de técnicas, tem-se a representação de personagens que representam o aspecto fragmentário do indivíduo contemporâneo marcado por várias identidades.

Longe de esgotar as possibilidades de análise desse gênero, o presente artigo pautou-se em apontar como a telenovela se revitalizou para se adequar às especificidades do cenário contemporâneo. Percebe-se que de espaço de coesão social, a cidade é alçada como meio corrompido e problemático nas produções teleficcionais. Na verdade, como pontua Dalcastagnè (2003), a representação do espaço na narrativa é sufocante pelo simples fato de não existir mais o território unificador e comum da epopeia. Em suma, pode-se falar que as alterações no devir humano possibilitam novas formas de representar e de problematizar essa realidade vivenciada. Nesse processo, a teleficção, enquanto agente cultural tem o dever de representar essa realidade com a qual dialoga diretamente.

Não restam dúvidas de que a telenovela tenha-se se expandido como recurso comunicativo e passou a ter credibilidade que extrapola sua função meramente ligada ao entretenimento. Em suma, a



telenovela no Brasil é relevante para se pensar em questões sociais por se tratar de um recurso comunicativo que coloca em pauta a discussão de problemas atinentes da esfera pública do brasileiro.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, editora da Unochapecó, 2009.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Narrativa Ficcional da Televisão:** encontro com os temas sociais. Comunicação & Educação. São Paulo: CCA-ECA-USP/ Moderna, n.º 26, jan./abr. 2003, p. 7-6.

BALOGH, Anna Maria. **O Discurso Ficcional na TV.** S. Paulo, EDUSP, 2002.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela.** São Paulo: Ática, 1987.

CÂNDIDO, Antônio. “O direito à Literatura.” In: **Vários escritos.** São Paulo: Duas Cidades, 2003.

CARRASCOZA, João Anzanello; HOFF, Tânia; CASAQUI, Vander. Significações do trabalho e do corpo nas “narrativas de superação”: um estudo dos depoimentos do Portal da superação em Viver a Vida. In: BACCEGA, Maria Aparecida; OROFINO, Maria Isabel Rodrigues (Org.). **Consumindo e vivendo a vida:** telenovela, consumo e seus discursos. São Paulo: PPGCOM – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, Intermeios, 2013.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Novas geografias narrativas. In: **Letras de hoje.** Curso de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 42, n. 4, p. 7-17, 2007.

DALCASTAGNÊ, Regina. **Sombras da cidade:** o espaço na narrativa brasileira contemporânea. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 21. Brasília, janeiro/junho de 2003, p. 33-53.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado:** A sociedade da telenovela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HAMBURGUER, Esther. Telenovelas e Interpretações do Brasil. In: **Lua Nova,** São Paulo, n.82, p. 61-86, 2011.



HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção.** Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os Tempos Hipermodernos.** São Paulo: Barcarolla, 2004.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Qualidade da Ficção Televisiva no Brasil: elementos teóricos para a construção de um modelo de análise. In: XXII Encontro Anual da Compós, 2013, Salvador. Campós 2013 - **Anais**, 2013.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Memória e Identidade na Telenovela Brasileira.** Disponível em <http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT12_ESTUDOS_DE_TELEVISAO/templatexxiiicompos_2278-1_2246.pdf>. Acesso em 04 maio 2014.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como Recurso Comunicativo. **MATRIZES**, v. 3, n.1, 2009.

MOGADOURO, Claudia Almeida. A Telenovela brasileira: uma nação imaginada. **Eco-Pós**, v.10, n. 2, p. 85-95, 2007.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela, história e produção.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS, José Mario Ortiz. **Telenovela, história e produção.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

POSTIGO, Vanderlei. **A questão da autoria em telenovelas brasileiras.** Anuário da Produção Acadêmica Docente, v. 12, n. 2, 2008.

SADEK, José Roberto. **Telenovela: Um olhar do cinema,** São Paulo: Summus, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira: história análise e conteúdo.** São Paulo: Globo, 1996.

TUFTE, Thomas. **Como as telenovelas servem para articular culturas híbridas no Brasil contemporâneo?** In: INTERCOM. Revista Brasileira de Comunicação, vol. 18, n. 2, 1995.





9

“REPLICAÇÃO DISCURSIVA”: MOVIMENTOS DO DISCURSO NO ESPAÇO VIRTUAL

Denikid Araújo Albino¹

As novas tecnologias têm atravessado a relação dos sujeitos com a linguagem. As relações que constituem os processos de significação do discurso – a constituição, a formulação e a circulação (ORLANDI, 2001), são - diante a modernidade tecnológica – repensadas/reformuladas/afetadas por novos trajetos e rupturas. Pensando a questão da reprodução destes discursos, mas especificamente a repetição, tal percurso levará em consideração também, pensar o sujeito e sua relação com o simbólico e o político.

Tomando o advento da internet e suas múltiplas possibilidades de (re)produção e circulação de discursos, é da rede social *Twitter*, mais especificamente com o movimento de *retwittar* que buscarei pensar a (re)produção/replicação de um *hashtag* como uma nova discursividade que abre para o visível – determinando sentidos que se põem e/ou são postos à visibilidade – ao mesmo tempo em que se apaga/fecha para outros. O intuito maior é a possibilidade de conceitualização de replicação discursiva, pensada

1 Doutorando em Letras (UEM/2017). Mestre em Letras pelo PPGL (UNICENTRO/2016). Membro do Grupo de Pesquisa: Discursividade, Cultura, Mídia e Arte, da Universidade Estadual de Maringá (GPDISCMÍDIA/UEM). E-mail: denikidprofessor@gmail.com.



pelo imbricamento do trabalho do/no digital com o movimento político ideológico dos sujeitos usuários em rede.

Neste contexto, meu recorte, será constituído, por uma *hashtag* que circulou no *Twitter*, a respeito de um assédio supostamente realizado por um ator à uma figurinista, guiados pelos deslizamentos dos sentidos do político na contemporaneidade, na/em rede, já que os fatores históricos, ideológicos e sociais são determinantes de todo e qualquer discurso. Segundo Dias (2011), em todos os lugares, somos afetados pela discursividade do eletrônico.

Ela não está nos objetos, na relação entre eles, ou no acesso a eles, nem mesmo no acesso à internet. Está no processo histórico e ideológico de significação da nossa sociedade contemporânea, do modo como estamos nela, como significamos os espaços e somos por eles significados, do modo como somos individuados pelo Estado na forma do discurso da tecnologia (DIAS, 2011, p. 23).

Destes discursos, é da possibilidade de propagação de *hashtags*, enquanto um símbolo (#) em substituição à números, de um índice temático que baliza o texto, de um introdutor de comentários e/ou um marcador de ironia, que em rede ganha conotação política ao evidenciar lutas por causas comuns ou por reconhecimento identitário, que tomo como objeto analítico para a análise e para a conceitualização proposta.

HASHTAGS: REPLICAÇÕES DISCURSIVAS

Decorrente de um processo evolutivo do mundo contemporâneo, vivemos atualmente em um ambiente de imersão tecnológica. É neste espaço que o conhecimento também está disponível. Aquilo que se passa na vida cotidiana no campo do real está também neste ciberespaço através de postagens de diversas formas (fotos, textos, vídeos, entre outros). As *hashtags* estão incluídas nesse contexto e estas de forma textual identificam marcações do que acontece no mundo. Estes espaços:



[...] não são meros instrumentos de comunicação, seus usos vão além de aspectos meramente instrumentais. O que temos é um ambiente em que a linguagem informática, a linguagem política e a linguagem midiática são postas em relação, fazendo desaparecer as diferenças discursivas da frase política e da frase eletrônica (hashtag) (SILVEIRA, 2013, p. 06)

A partir daí, entende-se que o mundo contemporâneo, mais especificadamente o mundo digital, traz consigo o imaginário do sujeito quanto às formas de conhecimento e da realidade. Esta pesquisa limitou-se a uma *hashtag* que re(du)plicada em demais marcações, passa a representar deslocamentos no fio do discurso em deslizamentos dos sentidos estabilizados sobre assédio sexual. As *hashtags* tem se tornado “termômetros” de opiniões populares sobre acontecimentos mundiais como: eleições, conflitos armados, lutas sociais, fatos da vida de celebridades, etc.

O símbolo # tem se caracterizado e pode ser classificado como um marcador, utilizado para marcar palavras-chave ou tópicos nas redes sociais. Originalmente foi usado pelos usuários do *Twitter* com o intuito de categorizar termos em mensagens. Atualmente, as *Hashtags* são utilizadas por diversas redes sociais, criando uma nova forma de delimitar comportamentos e assuntos do dia a dia. Por assim se apresentar, destacamos as ideias de Silveira (2011, p.1):

[...] a de que há na circulação dos *Tweets* e *Retweets* o trabalho do visível e do invisível, produzindo um arquivo determinado sobre o episódio analisado, ou seja, um trabalho sobre o visível da abertura dos sentidos, dos espaços “libertários”, dos links que remetem a inúmeras direções e, ao mesmo tempo, sobre o invisível do fechamento dos sentidos.

Entendo que esse mecanismo pode ser visto em sua dimensão discursiva, já que produzem o encontro do histórico com o linguístico de uma maneira bastante singular, através das ligações



que os sujeitos vão tramando, pela junção de diferentes tipos de documentos, arquivos e memórias, via *hiperlinks*.

As *hashtags* funcionam também como marcos para que os usuários encontrem e sigam e/ou filiem a uma cadeia discursiva ou articulem listas de contatos ou apoios públicos com outros usuários de interesses semelhantes. São usadas também para marcar mensagens individuais como pertencente a um grupo específico, ou marcar as mensagens como relevantes para determinados tópicos ou assuntos.

Aparecem ainda de modo informal, apenas para expressar algo em uma mensagem (como um contexto, por exemplo), sem nenhuma intenção de categorizá-la para busca posterior ou compartilhamento. Em uma *hashtag* podem ressoar sentidos de humor, tristeza, emoção, injustiça, comoção e etc. Possibilidades estas, que tomo para conceitualizar as *hashtags* em replicadores discursivos, em que se tem um símbolo (#) em substituição à números, índices temáticos que balizam o texto em rede, considerados também em introdutores de comentários e/ou um marcadores de ironia, que em rede ganham conotação identitária e política.

Por esta dinâmica, nessa sucessão da oralidade, da escrita e da informática, como modos fundamentais do discurso do ciberespaço, quando uma # viraliza na mídia, dá-se a entender que aquela unidade de informação adquiriu a capacidade de se reproduzir de forma independente se espalhando com força e velocidade exponenciais. Para Silveira (2011, p.01), há nesta possibilidade de circulação:

[...] a possibilidade de leituras possíveis sobre um fato, episódio ou acontecimento político. Nesse sentido, o modo como o discurso se textualiza na *timeline*, tendo a *hashtag* [...] como elemento integrador, permite compreender que uma *hashtag* é também um fato da língua, sujeita à falha e ao equívoco e ao modo como o discurso se textualiza em tais condições de produção (SILVEIRA, 2011, p.73).



EM REDE E NA REDE

Me filio nas ideias de Dias (2011, p.39) que diz que pensar em “rede social” significa: “pensar e questionar seu modo de funcionamento enquanto uma rede de sujeitos interconectados, na qual o conhecimento de cada um é estruturado/representado em comunidades *on-line*”.

A partir da AD, buscando relacionar o discurso às condições de produção e pensando nele atravessado pela exterioridade, entendendo, que os sentidos se movimentam, deslizam e são deslocados entre diferentes Formações Discursivas para significar de formas distintas. Minhas análises se centrarão, então, nessa possibilidade de deslizamento, dos enunciados emergentes das mídias sociais, cada vez mais presentes em nosso modo dia a dia.

Pensando então nos sentidos possíveis, no desenvolvimento desta pesquisa, as análises terão relação com condições de produção, o que supostamente nos leva a compreensão destes sentidos como efeitos, pois estes processos de produção do sentido são frutos de determinações histórico-sociais.

Meu percurso analítico será direcionado à *internet* enquanto espaço que não somente armazena e circula discurso, mas que também produz, organiza e articula discursos, “criando novas formas de relação com o conhecimento, de relação entre os sujeitos, de relação com a sociedade, e com a própria materialidade do discurso” (Dias, 2005, p.41).

No âmbito da *web*, as redes sociais foram criadas primeiramente com características mais pessoais, no caso dos *blogs*, onde os usuários passam do papel de passividade na recepção das informações e a partir de então, passam a compartilhar suas próprias experiências, crenças e opiniões. De sua evolução temos o já não tão famoso *orkut*², e os mais atuais e famosos – *facebook* e o *twitter* - entre tantas outras novidades da tecnologia, agora conhecidos como aplicativos de relacionamentos. Estes “espaços virtuais de

2 Rede on-line de relacionamentos sociais criada por Orkut Büyükkökten, funcionário do Google, e que se popularizou no Brasil a partir de 2004. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/0,,MUL394811-15524,00-0+QUE+E+ORKUT.html> Acesso em: 15 de Jul. de 2016.



informação” possibilitaram ao sujeito ir muito além de uma mera posição de leitor para relevar-se um meio democrático de acesso e produção, criação e circulação de sentidos.

Há, porém, um grande diferencial: no âmbito das redes sociais, a representação da informação é munida de uma pluralidade de sujeitos agindo conjuntamente que a impede de ser engessada por um conjunto de métodos e teorias. Há, em outras palavras, uma “polissemia informacional” da qual as *hashtags* se tornaram bons exemplos (COELHO, 2014, p. 03).

Esta possibilidade de se sentir dentro, podendo deslocar de uma posição a outra “funciona pelo inconsciente e pela ideologia” (ORLANDI, 2012, p.20). Essas demandas surgem quando esses grupos não se identificam ou não se reconhecem perante atitudes de desigualdade, perante diferenças como gênero, sexualidade, raça, cor, classe social, dentre outros.

Isso se dá, segundo Silveira (2011, p. 01):

[...] em função mesmo das condições de produção do discurso político e midiático na atualidade e das possibilidades tecnológicas oferecidas pelo funcionamento do ciberespaço - que unifica, mistura e deslineariza os sentidos - num imbricamento discursivo e hipertextual que (entre)laça a memória e o esquecimento.

Destes movimentos discursivos, busco na mídia virtual alguns aspectos relacionados aos possíveis efeitos de origem e da circulação da *hashtag* *#mexeucumamexeucumtodas*. Embora seja difícil afirmar a ordem dos acontecimentos referentes ao *#mexeucumamexeucumtodas*, entende-se que esse processo pode ser analisado em sua amplitude discursiva, nesse caso em específico por se tratar de mídia virtual, pelo repetível e sua possibilidade de instaurar o novo.



#MEXEUCOMUMAMEXEUCOMTODAS E COM TODOS

A hashtag #mexeucumamexeucumtodas é uma tag que tem circulado nas redes sociais em movimentos que se colocam contrários a assédios sexuais contra mulheres.

Meu objeto de análise, tem como corpus uma acusação de assédio, supostamente feita pelo Ator José Mayer da rede Globo de Televisão à uma figurinista, também da emissora. O ator foi acusado de assédio e abuso sexual pela figurinista da Globo Suslem Meneguzzi Tonani. No depoimento publicado, em 31/03/17, no blog #AgoraÉQueSãoElas, da Folha de São Paulo, a figurinista fala sobre os episódios em que o ator lhe assediou sexualmente e dá detalhes sobre as medidas que tomou dentro da emissora.

FIGURA 01 - DEPOIMENTO

31/03/2017 0 01:45 [OUVER O TEXTO](#) [Compartilhar](#) [Twitter](#) [Google+](#) [LinkedIn](#) < 86 mil

“José Mayer me assediou”

POR #AGORAEQUESAOELAS

As mulheres tomaram as ruas e as redes, desde 2015. A gente convocou protestos, derrubou o Eduardo Cunha, não deixou o Pedro Paulo ir pro segundo turno no Rio de Janeiro. Estamos escrevendo, dizendo, gritando que machistas não passarão. E isso não é frase de efeito. É uma nova ética. É a construção do novo normal.

FONTE: FOLHA DE S. PAULO. Disponível em:< <http://agoraquesaoelas.blogfolha.uol.com.br/2017/03/31/jose-mayer-me-assediou/>>. Acesso em 28 set. 2017.

É deste depoimento, que na Rede Social Twitter, a hashtag #mexeucumamexeucumtodas, passou a circular como tag³ em repú-

3 “Tag” em inglês quer dizer etiqueta. As tags na internet são palavras que servem justamente como uma etiqueta e ajudam na hora de organizar informações, agrupando aquelas



dio ao assédio à figurinista, e é da replicação desta *hashtag*, deslocando/deslizando sentidos outros, que centraremos nossas análises.

Lembrando que embora, pelo viés do discurso, seja impossível delimitar o ponto exato em que os sentidos/discursos irrompem, já que eles não pertencem, de direito a lugar nenhum (ORLANDI, 2003), compreendo que a *hashtag* *#mexeucumamexeucomtodas* irrompe pela primeira vez relacionado à acusação de assédio supostamente feita por um ator em 31/03/2017. Para tal delimitação, tomo o recorte feito abaixo:

FIGURA 02 - ACUSAÇÃO DE ASSÉDIO



FONTE: TWITTER. Disponível em: <<https://twitter.com/search?l=&q=%23mexeucumamexeucomtodas&src=typd.>>. Acesso em 28 set. 2017.

Temos na imagem, um *post* do dia 31 de março em que há uma referência à acusação de assédio pelo Ator da rede Globo de televisão, José Mayer. A partir do dia 31 de março, após a reportagem publicada, a *hashtag* *#mexeucumamexeucomtodas* passa a ser replicada em números exponenciais. Tomados pelo imaginário do poder dizer, os sujeitos reproduziram a *tag* na rede em defesa da figurinista e contra o assédio no geral.

Embora esteja em rede, o sujeito ao replicar o *#mexeucumamexeucomtodas*, que é virtual, enuncia marcado pelo seu lugar social de origem, num sentido e/ou imaginário de que este o vir-

que receberam a mesma marcação, facilitando encontrar outras relacionadas. <http://www.tecmundo.com.br/navegador/> Acesso em 18 de Ago. de 2015.



tual pode vir a ser ou a fazer parte da realidade do sujeito que se inscreve nessa rede.

A fim de investigar a constituição e os deslizamentos de sentido dados pela propagação da *hashtag* #mexeucomumamexeucomtodas, entendo que a construção e a propagação desta *hashtag* são tomadas pelos sujeitos como formas de resistência e de demarcação de si. As palavras, ditas e não-ditas, segundo Pêcheux (1997, p.160), “[...] mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às formações ideológicas [...] nas quais essas posições se inscrevem.”

A sequência de recortes a seguir, em que o objeto de análise, a *hashtag* #mexeucomumamexeucomtodas, foi replicada, (re)atualizando e (des)estabilizando sentidos na/em rede, será analisada, pelo viés da análise do discurso no digital, em que há uma luta constante pela estabilização de sentidos, ao passo que outros se apagam, silenciam e/ou escapam. Analisar-se-á também que sentidos puderam ser recuperados pelos enunciados (re)produzidos pelos *retweets* no *Twitter*, assim como outros que possivelmente extrapolam tal reprodução.

FIGURA 03- RECORTE 1



FONTE: TWITTER. Disponível em: <<https://twitter.com/search?l=&q=%23mexeucomumamexeucomtodas&src=typd>>.

Acesso em 28 set. 2017.



FIGURA 04- RECORTE 2



FONTE: TWITTER. Disponível em: <<https://twitter.com/search?l=&q=%23mexeucomumamexeucomtodas&src=typd>>.
Acesso em 28 set. 2017.

FIGURA 05 - RECORTE 3



FONTE: TWITTER. Disponível em: <<https://twitter.com/search?l=&q=%23mexeucomumamexeucomtodas&src=typd>>.
Acesso em 28 set. 2017.

FIGURA 06 - RECORTE 4



FONTE: TWITTER. Disponível em: <<https://twitter.com/search?l=&q=%23mexeucomumamexeucomtodas&src=typd>>.
Acesso em 28 set. 2017.



FIGURA 07 - RECORTE 5



FONTE: TWITTER. Disponível em: <<https://twitter.com/search?l=&q=%23mexeucomumamexeucomtodas&src=typd>>.
Acesso em 28 de Set de 2017.

FIGURA 08- RECORTE 6



FONTE: TWITTER. Disponível em: <<https://twitter.com/search?l=&q=%23mexeucomumamexeucomtodas&src=typd>>.
Acesso em 28 de Set de 2017.

FIGURA 09- RECORTE 7



FONTE: TWITTER. Disponível em: <<https://twitter.com/search?l=&q=%23mexeucomumamexeucomtodas&src=typd>>.
Acesso em 28 de Set de 2017.

A possibilidade de propagação de um *hashtag* por sua “replicação” em torno da mesma fórmula, é o que me possibilita pensar em uma replicação discursiva, já que, dada a possibilidade de reproduzir a *tag*, produz-se uma rede de filiação por meio da possibilidade de circulação e de acesso pela máquina, que é atualizado pelo interdiscurso no intradiscurso.

Tem-se na sequência de recortes apresentados, a replicação da *hashtag* #*mexeucomumamexeucomtodas*, em discursos ora in-



flamados ora irônicos, que vão deslocando para sentidos outros, embora sua matriz seja o assédio sexual. Essa matriz que ao ser replicada e que possibilita ao sujeito manifestar-se e/ou ter “direito de falar” produz no fio do discurso uma replicação e um discurso outro: o *#mexeucumamexeucumtodas* abre para possibilidades do dizer, colocando em suspense os sentidos produzidos pelo discurso midiático.

A primeira posição que os sujeitos assumem ao ler e/ou replicar o *hashtag* é de uma prática política, ao passo que os textos oriundos desse discurso são produzidos por sujeitos e em torno de sujeitos, que se inscrevem em formações discursivas, e, a partir dessa inscrição, se identificam, contra-identificam ou se desidentificam⁴ a determinados saberes e poderes, o que lhes é permitido pelo funcionamento da ideologia.

Através destas inscrições e dada a possibilidade de replicação e propagação da *hashtag* em rede, há um grande desencadeamento de discursos outros filiados a *hashtag #mexeucumamexeucumtodas* em rede sobre a denúncia de assédio (recorte 1, 2, 3 e 4), e jogos de força (re)atualizados em/na rede (recorte 6 e 7). O jogo entre o mesmo e o diferente se dá nestes discursos no *Twitter*, no confronto que se estabelece entre vítimas, militantes e aqueles que não reconhecem o assédio como crime. Dessa forma, o funcionamento da *#mexeucumamexeucumtodas* em rede se dá pela possibilidade de jogo na língua, o que permite a produção de um efeito de sentido diferente daquele instituído. A constante (re)atualização/replicação de uma mesma *hashtag*, permite o oposto no mesmo discurso.

4 Conceitos desenvolvidos por Pêcheux, em que o autor designa de modalidades da tomada de posição, que dizem respeito à forma como o sujeito da enunciação se identifica ao produzir seu discurso. Segundo ele, ao produzir seu discurso, o sujeito pode ter plena identificação com a forma-sujeito da FD que o afeta, caracterizando o discurso do bom sujeito, ou a tomada de posição abre espaço para a diferença, para a contradição, apontando para diferentes posições sujeito no interior de uma mesma Formação Discursiva e caracteriza o discurso do mau sujeito, e/ou ainda, uma tomada de posição não-subjetiva, que constitui um trabalho (transformação - deslocamento) da forma-sujeito, em que o sujeito do discurso se desidentifica de uma formação discursiva e de sua forma-sujeito para deslocar sua identificação para outra formação discursiva e sua respectiva forma-sujeito (PÊCHEUX, 2014, p. 197 - 202)



Dada a dinamicidade específica da Rede Social *Twitter*, em que há uma existência técnica, que possibilita a replicação no próprio eixo da formulação, é esta mesma possibilidade de replicação que produz em excesso, que possibilita a significação. O fato de ser replicado e utilizado em campanhas de diversos tipos, justamente pelo seu retorno estruturante ao mesmo, e são nestes movimentos de replicação que o sujeito que move também é movido, na medida em que se trata de uma escrita que possibilita ao sujeito deixar “vestígios de si mesmo, de suas sensações e sentimentos, no corpo das palavras” (DIAS, 2008, p. 58).

O retorno do mesmo, a cada nova circulação de um *hashtag*, desloca para outros percursos discursivos. A um deslizamento de sentidos dentro do mesmo, como temos no recorte 5: *Gente, essa tag #mexeucumamexeucumtodas é sobre o caso de assédio da figurinista da rede globo????* Este discurso coloca em suspenso os sentidos e o imaginário de que em rede estes discursos se abrem somente para a visibilidade, esquecendo-se que a reversibilidade está também nesta relação ao enunciado e ao seu funcionamento enquanto *hashtag* dentro de uma rede social, da relação que se estabelece entre a língua, o sujeito e a história, pois conforme Pêcheux apud Orlandi (2012, p. 17), “não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido”.

A possibilidade de o deslocamento ser possível, de o sentido ser outro, está no jogo oposto discursivo que se dá nas replicações da *hashtag #mexeucumamexeucumtodas*. Temos uma constante (re)atualização/replicação de uma mesma *hashtags*, mas que permite o oposto no mesmo discurso, dado ao usuário pelo jogo algoritmo de estar nesta mesma rede, presentes nos discursos dos recortes 6 e 7.

No recorte 7 a oposição está ao passo que a replicação da *#mexeucumamexeucumtodas* traz um tom de provocação aos que anteriormente se revoltaram contra o assédio (recorte 3, em que atrizes da Rede Globo de televisão, participam de um movimento contra o assédio feito pelo Ator José Mayer à figurinista) e que



porque não se manifestam diante à episódios mais recentes como o caso do homem que ejaculou no rosto de uma moça no metro em São Paulo. A um deslizamento de sentidos dentro do mesmo, o oposto no mesmo discurso.

Discursos como o do recorte 6 e 7, traz o que tento conceitualizar deste o início deste trabalho. A possibilidade do reproduzível, dado pelo constructo tecnológico e estrutural da Rede Social *Twitter*, que autoriza o sujeito a dizer tomado pelo imaginário de tudo poder dizer, que a ação de *twittar/retwittar* (re)produzindo dizeres, sustenta nossa hipótese de replicação discursiva, pela (re) produção de imaginários, inscritos em uma memória discursiva, na história. Esses discursos funcionam pela repetição e produzem o novo, no mesmo espaço do dizer.

O movimento da *#mexeucomumamexeucomtodas*, levou milhares de mulheres a expor nas mídias digitais suas angústias, revoltas e desejos de sentirem-se ouvidas, visibilizadas. Essas replicações nos fazem pensar também que muitos movimentos em rede, tem tomado proporções gigantes e de que a participação em manifestações políticas, mediadas pela tecnologia, embora traga a ideia de que mexeu com uma mexeu com todas, se dá de forma individualizada e personalizada.

A possibilidade da manifestação em rede e ao mesmo tempo sozinho em sua casa, rua e/ou local de trabalho, possibilita novas formas de discursividade, coloca em suspenso a possibilidade de que tudo pode ser dito e aceito. O discurso individual é político, e essa disputa política e ideológica é uma constante na/em redes, os questionamentos à padrões naturalizados tem sido o centro da busca por justiça. E em rede, que os sujeitos se auto realizam, e essa possibilidade é construída na luta, no discurso, no desabafo, e na reciprocidade do outro.

Os discursos da *#mexeucomumamexeucomtodas*, inserem-se na luta específica de uma identidade coletiva, das mulheres, que questionam uma prática desrespeitosa, o assédio sexual, dada como naturalizada pela sociedade, conforme verificamos em alguns relatos coletados no *Twitter*. E abrem, na dimensão do direi-



to (direito de poder dizer em rede), para os discursos que se colocam na contramão, como serem chamadas de feminazi. O que nos possibilitou tomar o subtítulo desta seção, de que se mexeu com uma, mexeu com TODOS. Possibilidade dada pela replicação discursiva, pois embora os sujeitos não façam parte de sua rede de relacionamento na/em rede, tem-se a abertura para o compartilhamento através do uso da *hashtag*.

Esta replicação discursiva *#mexeucomumamexeucomtodas* embala um movimento e uma luta feminista, em que o corpo feminino seja respeitado e não objetificado e desliza para discursos como: *queria ver a criadora desta tag ir falar nisso no Oriente Médio, vai lá o feminazi #mexeucomumamexeucomtodas*, quem irrompe para o oposto do movimento, ao denunciar uma prática machista naturalizada.

Pelo “direito de poder dizer” no *Twitter*, os sujeitos exercem/ se mostram ideologicamente, no lugar que expõe um simulacro de si, num lugar que entrelaça as categorias do público e do privado. Num lugar que significa e que replica o discurso.

REPLICAÇÃO DISCURSIVA: O NOVO NO MESMO

Os movimentos em rede, especificamente o compartilhamento de *hashtags*, permite que o sujeito se signifique ao dizer - o sujeito se significa e significa o próprio mundo - e é nessa esteira que a teoria da AD considera a linguagem como prática pela historicidade, pelos sentidos, pelas ações simbólicas, pelas posições que representam, pelo imaginário, pelo real. Enfim, significa.

A *hashtag* em questão pode ser tomado também como um “ponto de encontro de uma atualidade e uma memória”. Uma atualidade por circular no ciberespaço, cercado de recursos tecnológicos e uma memória que atesta ao enunciado *#mexeucomumamexeucomtodas*, uma luta de caráter histórico e social.

Ao usar a *hashtag* *#mexeucomumamexeucomtodas*, o sujeito no seu imaginário toma para si e devolve em rede a legitimação da existência de sua indignação, reafirmada pela replicação da *tag*



em rede. Esses movimentos se dão pela interpelação do indivíduo em um sujeito atravessado ideologicamente. Através da ideologia ele é interpelado e assim também seu discurso significa, determinando os sentidos expressos que são sempre ideologicamente construídos. Para Orlandi (2012, p. 43), “tudo o que dizemos tem, pois, um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos”. Por isso, a necessidade do analista do discurso em considerar os ditos e não-ditos, pois as palavras e/ou expressões nunca possuem sentidos evidentes, há sempre os possíveis deslizamentos e deslocamentos entre os discursos.

Tomado pelo fio do discurso, considero a *#mexeucomumame-xeucomtodas* como um discurso que funciona por sua replicação: ele é replicado, retomado, reformulado e adquire em sua formulação e circulação um constructo possível de uma “nova” forma de normatização dos sentidos, de resistência e de pré-estabelecidos. Ele é réplica, ele é um já-lá dito, ele é um discurso outro e do outro.

É através da ideologia - num mecanismo dado e considerado pela AD como imaginário que o sujeito faz “suas escolhas”, pelas relações com a língua e com a história que cada um tem. O sujeito que curti/compartilha/replica o faz de um lugar social, em condições de produção específicas, interpelado pela ideologia. Há aí uma busca, no interdiscurso, por palavras, expressões, *hashtags* que possam expressar aquilo em que o sujeito acredita, representando no intradiscurso, mesmo que não seja, ou que na verdade ele acredita ser pelo fato de acreditar ser também o fundador de tal discurso e/ou sentido.

A partir dessas análises, conceituaremos replicação em rede como replicação discursiva - constructo técnico-discursivo de propagação discursiva - em que há o retorno do mesmo com sentidos outros, movimento que se apresenta como reflexo do mundo real, do movimento da rua para rede e da rede para rua.

Há um esforço, no caso dessas relações virtuais consideradas modernas, do sujeito significar-se, a partir do que vem do outro. Embora, conforme nos alerta Orlandi (2001, p.183): “nessas novas formas, mantém-se a incompletude e a dispersão, embora a von-



tade da onipotência de um dizer total, onnipresente, se reforçe”. O sujeito procura dar sentido a si próprio através de sentidos produzidos por aqueles com os quais convive, virtualmente ou não.

Quando um sujeito compartilha uma *hashtag* se dirige a supostos interessados, ao passo que pode estar também se dirigindo a si mesmo. É um imaginário de representar e ser representado. Orlandi (1988) chama estes movimentos de reversibilidade. Segundo a autora, sem a reversibilidade, a fala não se constitui, quer seja ela real e possível, quer seja ilusória. O dizer se estabelece pelo fato de o eu poder ocupar o lugar do outro/ tu, e vice-versa.

Tomo como forma de replicação discursiva a *#mexeucomumamexeucomtodas*, já que as *hashtags* tem funcionado como um mecanismo contemporâneo, um espaço em que vão se depositando acontecimentos multifacetados da luta e dos acontecimentos referentes ao combate ao assédio, na perspectiva e na possibilidade de serem curtidas (apoiadas), seguidas (valorizadas em termos de popularidade), comentadas (até o ponto de serem discutidas e virarem polêmicas no espaço público) e compartilhadas (replicadas) em rede (difundidas pelos perfis). Essa seria então a potência mais específica das *hashtags*.

Lembrando que os sentidos não são transparentes, pois o discurso se coloca no lugar particular em que se articulam a linguagem e a ideologia, estas relações incluem os sujeitos, mas, ao mesmo tempo, os descentram, não os considerando fonte e responsável pelos sentidos que produzem, ainda que os considere parte do processo de produção. Entram em jogo às condições de produção, a memória, a historicidade:

[...] embora seja preciso que já haja sentido para se produzir sentidos (falamos com palavras que já têm sentidos), estes não estão nunca completamente já lá. Eles podem chegar de qualquer lugar e eles se movem e se desdobram em outros sentidos. (ORLANDI, 1997, p.24).

Neste jogo discursivo se dão os efeitos de sentidos, não como mera transmissão de informação, mas como efeito de sentidos en-



tre locutores, numa relação não linear, com “efeitos que resultam da relação de sujeitos simbólicos que participam do discurso, dentro de circunstâncias dadas” (ORLANDI, 2010, p. 15).

Quando um sujeito posta/replica, por exemplo a *hashtag* #*me-xeucomumamexeucomtodas*, desestabiliza ou retoma sentidos que ressoam pela memória discursiva – assim, os discursos adquirem diferentes sentidos. Partilhamos das ideias de Silveira (2011, p. 06) que não são quaisquer sentidos, “mas, sim aqueles que a instância política e midiática pôde produzir e aqueles que a materialidade discursiva da Internet lhes permitiu recuperar”.

As palavras ou expressões não possuem significados estanques e é dessa forma que se pode falar em deslizamentos de sentido, uma vez que, de uma formação discursiva para outra, novas formulações podem surgir, replicando e ressignificando os discursos. Em outras palavras: “a escrita articula-se entre o linguístico, o histórico, o social e o ideológico, constituindo-se num espaço simbólico, lugar de interpretação, num trabalho de memória e de construção de identidades” (GRIGOLETTO, 2006, p. 207).

Neste ciberespaço, não se pode pensar e se remeter somente a superfície da estrutura e se ater apenas no modo como as novas mídias incorporam o conhecimento e compartilham informações. Uma análise discursiva não pode abrir mão de considerar nem perder de vista que nessas redes de formulações há a história e a ideologia, numa trama de “relações de sentidos entre interlocutores”.

Na rede virtual, ou em qualquer âmbito discursivo, as palavras adquirem sentido porque o sujeito enunciador se identifica com elas, as reproduz e passa a considerá-las suas, pois:

É assim que as palavras adquirem sentido, é assim que eles se significam, retomando palavras já existentes como se elas se originassem neles e é assim que sentidos e sujeitos estão sempre em movimento, significando sempre de muitas e variadas maneiras. Sempre as mesmas, mas, ao mesmo tempo, sempre outras (ORLANDI, 2012, p.36).



Nessa engrenagem de linguagens transitórias, o sujeito não apenas lê ou escreve - no sentido usual destes termos, que os relaciona a decodificar: letras, palavras, sentidos, estruturas, mas, antes de tudo, envolvido pelas múltiplas discursividades possíveis, pelas posições ideológicas, pelas relações de poder, como usuários da rede, o sujeito é antes de mais tudo o efeito imaginado nessa prática de “postar” que pode ser infinitizada. Ao produzir um discurso, o sujeito não vê que as palavras não são só suas, aquilo que é “falado” em outros lugares significa também nos nossos discursos. Para Orlandi (2012, p.32): “elas significam pela história e pela língua”.

Como uma postagem em rede não se reduz a nenhum ponto fixo: todos podem ser em algum momento a fonte primeira do discurso, e pensando nesta linha da teoria da AD, é possível dizer que a condição da linguagem é a incompletude. Os sentidos e também os sujeitos podem sempre ser outros, interpelados pela língua e inscritos na historicidade. É ao dizer que o sujeito se constitui (ORLANDI, 2006).

Quando um sujeito (re)publica uma *hashtag*, cria-se uma relação determinada com a rede, criam-se deslocamentos, criam-se filiações.. A condição que distingue o sujeito que emerge com a ciência moderna é essa também. Não há mais lugar para lideranças e comandos centrais, há ligações que derivam de um efeito dos nós da/na rede que atravessam imaginários criados a partir de contas em redes sociais e/ou em perfis e aplicativos por exemplo.

As escolhas são determinadas pelas relações que as pessoas têm com a língua e com a história, pelas experiências de mundo, através da ideologia. Ao falar, o sujeito filia-se a redes de sentidos. Mas, como afirma Orlandi (2012), não aprende como fazê-lo, fica ao sabor da ideologia e do inconsciente.

Pensando nos efeitos anteriormente existentes do uso das *hashtags*, em que a mesma tem adquirido características de um novo mecanismo de movimento social, a *hashtag* *#mexeucomumame-xeucomtodas* passa a ser um sistema simbólico que busca exercer poder por meio da visibilidade em rede, visibilidade que se dá pelo excesso, que escapa, que esburaca-se, que (in)visibiliza pela (re)atu-



alização de um *post*. Em outras palavras, “os sujeitos tem que lidar com o excesso que produz a falta” (SILVEIRA, 2013, p.07).

Pode-se depreender deste percurso que uma *hashtag* pode ser pensada como uma prática cultural e política, oriunda das interações cotidianas dos cibernautas e deles com a tecnologia da plataforma. Encontraremos talvez na multiplicação de *hashtags* ou da *hashtag* em questão, convocações tanto para movimentos sociais contemporâneos, quanto para questões do discurso criado pela tecnologia, como a prática discursiva das redes sociais, configurando um modo de inserção que não se detém em analisar, discutir, decodificar a vida social, e sim de sobrecodificar, produzir, multiplicar a linguagem. Espaço de (des)encontros. E deixar-se atravessar por elas.

A replicação da *hashtag* #*mexeucomumamexeucomtodas*, reforça o lugar do político, da constituição do sujeito e do papel da memória discursiva. Os discursos que circulam no campo midiático, caracterizam representações como uma forma atual de difundir e fixar a memória.

A questão da historicidade é uma questão presente na análise de discurso de maneira constante. Desse modo, quando falamos em sujeito, já está posta a relação língua/sujeito/história. E, quando falamos em sociedade, estamos pensando a sociedade tomada na história (ORLANDI, 2011, p. 1).

O sujeito é responsável pelo que é dito (e não - dito) a partir do funcionamento de lugares de memória, uma vez que seleciona e busca distribuir dizeres em torno daquele que é o objeto de seu discurso. Ao utilizar-se de uma *hashtag* para alcançar tal feito, atualiza a memória e possibilita a constituição de um “existir”, de um “participar” e de um constituir –se na possibilidade do novo. “Para que a língua faça sentido, é preciso que a história intervenha, pelo equívoco, pela opacidade, pela espessura material do significante” (ORLANDI, 2012, p. 47).

O sujeito é assim, sempre deslocado, um sujeito que é, com efeito, outro. Para Orlandi (1994), além de o sujeito ser descentra-



do, também as suas relações com o mundo são constituídas pela ideologia, que é vista como o imaginário que medeia às relações do sujeito com suas condições de existência. Os sujeitos constroem estas relações, filiando-se e constituindo-se por “um imenso trabalho de formulações (retomadas, deslocadas, invertidas, de um lado a outro do campo político)” (PÊCHEUX, 2006, p.20), também no espaço midiático.

Ao lançar um movimento em rede, abre-se espaço para posicionamentos/ esquecimentos e/ou deslocamentos. Pela perspectiva discursiva, os sujeitos ocupam uma posição na formação social, e se identificam com uma formação discursiva, a partir da qual produzem enunciados, embora tenham a ilusão de que seu dizer é novo. O sujeito é marcado pelos mecanismos ideológicos, e esse assujeitamento para Orlandi (2006, p.19), “é a própria possibilidade de ser sujeito.”

O que justifica e sustenta a ideia de que sujeito é atravessado pela ideologia, é que o que é dito, nomeado e difundido em determinado tempo constituem os discursos. As identidades não se tornam naturalmente estáveis, pois não são naturais. “O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer” (ORLANDI, 2012, p. 46).

A circulação do *hashtag* provocou assim, deslocamentos numa rede de filiações históricas. Os efeitos de sentido produzidos por esses enunciados mais ou menos estabilizados, conforme a teoria materialista do discurso, constituem já-ditos em outro lugar, que retornam no fio do discurso sob a aparência do novo.

A visibilidade da *hashtag* #mexeucumamexeucumtodas, se inscreve em processos discursivos midiáticos, constituindo-se em uma cadeia de formações imaginárias que indicam os possíveis lugares que os sujeitos imaginam, de si mesmos e dos outros. Para Orlandi (1994), o dizer não é apenas do domínio do locutor, pois tem a ver com as condições em que se produz e com outros dizeres, isto é, com os lugares pelos quais ele passa.



EFEITOS DE FECHAMENTO

Os enunciados do ciberespaço - a partir da circulação de uma *hashtag*, produzem deslocamento de sentidos produzidos no campo do político, resignificando sentidos outros. Ao relacionar os enunciados estabelecidos a um sentido outro, as *hashtags* caracterizam-se como novas formas do discurso, provocando rompimentos/aberturas nos discursos típicos das redes sociais. Afirmamos isso, nos remetendo ao que diz Orlandi (1988) ao considerar o sujeito como sendo múltiplo, o mesmo atravessa e é atravessado por vários discursos, e por não se relacionar mecanicamente com a ordem social da qual faz parte, representa vários papéis.

Pelo grande diferencial que caracteriza o âmbito das redes sociais, pela pluralidade de sujeitos agindo conjuntamente, pode-se dizer que o uso da *hashtag* #mexeucumamexeucumtodas busca apresentar essas formas alternativas de dizer por meio da mídia com o propósito de “abrir frestas” em relação àquilo que é representado como mais “adequado” e “normal”, historicamente estabilizado.

[...] o imaginário do espaço do virtual, que funciona sob o efeito de totalidade do arquivo, o excesso que comportaria a totalidade dos enunciados [...] parece retornar com todos os seus complementos, funcionando sob o efeito de que, agora, esgotamos todas as possibilidades de dizer [...] já que podemos perseguir os “rastros” deixados pelas tramas de links, que indicariam as “tomadas de posição” e filiações ideológicas que os sujeitos efetuam no espaço mapeável da virtualidade (SILVEIRA, 2013, p.06).

Chamamos a atenção para o fato de que o enunciado analisado a respeito de tal propósito, faz parte da circulação (precisam estar em circulação para produzirem sentido), característica fundamental desse ambiente e transformam esse espaço em um ambiente constitutivo da replicação, do compartilhar, das múltiplas versões.



Temos, portanto, no espaço imaginário desse “ambiente de informação”, a luta constante pela estabilização dos sentidos, pela tentativa de fixar o que antes era boato, transformando-o em memória “verdadeira”, em “a verdade” dos fatos. Ora a predominância dos sentidos forjados no campo político, ora a predominância dos efeitos produzidos pelos veículos de televisão, ora os sentidos produzidos pela conversação das redes sociais (SILVEIRA, 2011, p.06).

De todo o percurso analítico, entendemos que os enunciados em rede, em suas constantes replicações, retomam e desestabilizam (re)configurações discursivas acerca do assédio sexual de mulheres, e que consideramos como réplica os movimentos do discurso no espaço virtual, que se constituem entre os sentidos organizados e a sua constante e imediata desorganização.

Retoma-se todo o tempo o dito aqui e ali, [...] e desorganizam-se constantemente os espaços, os lugares, os sentidos, com sua memória própria, reconstruída, a todo momento. A memória que funciona nessa nova materialidade discursiva é uma “memória partilhada”, que se constrói a partir daquilo que se repete e, no arquivo virtual, daquilo que fazemos circular indefinidamente (SILVEIRA, 2011, p.05).

Pensando em efeitos de fechamento, coloco em suspenso pensar essas retomadas, essas replicações discursivas, em relação a uma memória [re]partilhada/[re]replicada do/no digital, conceitos que também tenho me dedicado, que também estão neste jogo de força, nestes movimentos do discurso na/da/em rede.

REFERÊNCIAS

COELHO, Vânia Lúcia. Hashtags: Rompimentos com dizeres sedimentados. **XI EVIDOSOL e VIII CILTEC** - Online. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto- FFCLRP/USP. Junho/2014 – Disponível em: <<http://evidosol.textolivre.org>>. Acesso em 12 jul. 2015.

DIAS, Cristiane; COUTO, Olivia Ferreira do. **As redes sociais na divulgação e formação do sujeito do conhecimento**: compartilhamento e produção



através da circulação de ideias. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, SC, v. 11, n. 3, p. 631-648, set./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ld/v11n3/a09v11n3.pdf>>. Acesso em 15 ago. 2015.

DIAS, Cristiane. Arquivos digitais: da des-ordem narrativa à rede de sentidos. In: GUIMARÃES, E; PAULA, M. R. B. **Sentido e memória**. Campinas, Ponte Editores, 2005. p.41-56. O discurso sobre a língua na materialidade digital – Revista Interfaces. Guarapuava, Vol.2 n.1 (jul. 2011). Disponível em: <http://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/viewFile/1261/1408>. Acesso em 22 ago. 2015.

DIAS, Cristiane. **Da Corpografia -Ensaio Sobre a Língua/Escrita na Materialidade Digital**. Santa Maria: UFSM, Programa de Pós-Graduação em Letras. 68 p. Série Cogitare, v. 7, 2008.

GRIGOLETTO, Evandra. **A construção da identidade na escrita de si**: do ambiente universitário à internet. In: Revista Desenredo. V. 2, n. 2. Passo Fundo, RS: UPF editora, julho/dezembro 2006, p. 203 - 223.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Sujeito e texto**. Série Cadernos PUC, nº 31, São Paulo: EDUC, 1988.

_____. **Discurso, imaginário social e conhecimento**. Em Aberto, Brasília, ano 14, n.61, jan. /mar. 1994.

_____. **As Formas do Silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2001.

_____. **Discurso fundador**/ Eni P. Orlandi (Org.) – Campinas, SP: Pontes, 3ª edição, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Análise de discurso. In: ORLANDI, E. P.; LAGAZZI-RODRIGUES, S (Orgs.). **Introdução às Ciências da Linguagem**: discurso e textualidade, Campinas: Pontes, 2006.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **A contrapelo**: incursão teórica na tecnologia - discurso eletrônico, escola, cidade. RUA [online]. 2010, n. 16. Volume 2.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Língua, Comunidade e Relações sociais no espaço digital. In. DIAS, Cristiane. **E-urbano**: Sentidos do espaço urbano/digital [online]. 2011, Consultada no Portal Labeurb – Disponível em: <<http://www.labeurb.unicamp.br/livroEurbano/>>. Acesso em 02 set. 2015.



ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise do Discurso: Princípios & Procedimentos.** Campinas: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio.** Tradução de Eni Pulcineli Orlandi et al. 3.ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1997.

PÊCHEUX, Michel. **O Discurso: estrutura ou acontecimento.** 4ªed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio.** Tradução de Eni Orlandi. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

SILVEIRA, Juliana da. **O visível e o invisível no funcionamento discursivo do twitter.** V seminário de estudos em análise do discurso - O acontecimento do discurso: filiações e rupturas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://anaisdosead.com.br/5SEAD/SIMPOSIOS/JulianaDaSilveira.pdf>>. Acesso em 08 abr. 2015.

SILVEIRA, Juliana. **Análise discursiva da hashtag #onagagné: Entre a estrutura e o acontecimento.** VI seminário de estudos em análise do discurso. 1983 - 2013 – Michel Pêcheux: 30 anos de uma presença. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://anaisdosead.com.br/6SEAD/SIMPOSIOS/AnaliseDiscursivaDaHashtag.pdf>>. Acesso em: 05 maio 2015.

SILVEIRA, Juliana da. **Rumor(es) e humor(es) na circulação de hashtags do discurso político ordinário no twitter** / Juliana da Silveira. -- Maringá, 2015.





10

A CONQUISTA NORMANDA DA INGLATERRA PELA TAPEÇARIA DE BAYEUX

José de Arimathéia Codeiro Custódio¹

A última vez que a Inglaterra foi invadida com sucesso foi no ano de 1066. William II, da Normandia, cruzou o mar entre os dois países a fim de reclamar o trono, em disputa desde a morte de Eduardo VII. Em Hastings, no dia 14 de outubro, matou o rei Harold e pôs fim à secular dinastia anglo-saxônica, instalando uma dinastia normanda que dura até hoje.

Batista Neto (1989) vê este episódio como o fato divisor de águas entre a Alta e a Baixa Idade Média. Outros podem ser considerados, para efeitos didáticos, mas a conquista normanda representou um movimento na balança de poder político da Europa medieval com consequências que reverberaram pelos séculos seguintes, da Guerra dos Cem Anos ao imperialismo britânico oitocentista.

A Arte, como expressão humana, de seus valores, crenças, sentimentos e memória, também considerou este episódio de

¹ Jornalista e professor universitário. Doutor em Estudos da Linguagem (UEL, 2006), possui, entre outras, Especialização em História Social, História da Arte e História Militar. Trabalha na Universidade Estadual de Londrina desde 1993. E-mail: jotarimatheia@uel.br



grande valor histórico. William de Malmesbury (1095-1143), um dos maiores historiadores de sua época, escreveu sobre Hastings, deixando um importante registro literário do fato.

Mas não o único: uma valiosa narrativa visual foi produzida para contar a bem sucedida campanha de William, o Conquistador: a Tapeçaria de Bayeux. Tecida anos depois da Batalha de Hastings, por encomenda do bispo Odo, de Bayeux (Baixa Normandia), a peça traz a história desde o tempo de Eduardo VII (1064) até a vitória sobre Harold. Ela mede aproximadamente 70 metros de comprimento por meio metro de altura, representando cerca de 60 cenas, com pequenos textos em latim. A cena final se perdeu – seria a coroação de William II.

Gombrich (2013, p. 126) a chama de “famosa”, de “magnífico exemplo” da arte da tapeçaria. Um “opus anglicanum”, segundo a obra “10,000 years of art” (2009, p. 215), ou seja, um luxuoso trabalho inglês da Baixa Idade Média. Bell (2008, p. 114) afirma que a Tapeçaria de Bayeux “não é apenas um dos poucos tecidos intactos da era românica, mas também sua maior obra de arte secular a ter sobrevivido”.

Além da Arte Sacra e dos motivos religiosos, os artistas medievais retratavam bastante o cotidiano, camponês e nobre, com algum destaque para as batalhas e campanhas militares. As ilustrações dos meses do Livro de Horas do Duque de Berry são ótimo exemplo de representação do cotidiano. Como exemplos de temas militares, temos as pinturas das batalhas de Ajubarrota (1385), Azincourt (1415), das vitórias de Carlos Magno, ou ainda das Cruzadas. Tais episódios foram documentados e possuem extensa literatura sobre eles.

A tapeçaria é uma das artes desenvolvidas na Idade Média. A de Bayeux pode ser considerada uma ancestral das histórias em quadrinhos (uma arte contemporânea), por sua narrativa em sequência de imagens. Cada trecho é prenhe de simbologia e emblemas da mentalidade medieval, como a “estrela” que é interpretada como bom augúrio para William II, e que provavelmente tenha sido o Cometa Halley (figura 1).



FIGURA 1 – DETALHE DA TAPEÇARIA MOSTRA UMA ESTRELA, INTERPRETADA COMO SINAL DE VITÓRIA PARA WILLIAM



FONTE: AEMMA. Disponível em <<http://www.aemma.org/onlineResources/bayeux/bayeuxIndex1.html>>. Acesso em 04 mar. 2016.

ARTE COMO EXPRESSÃO CULTURAL

A invenção da escrita coloca um povo dentro da História. Mas antes desta, já havia os desenhos, a arte visual, o que já evidencia o relevante status da manifestação artística para estudos antropológicos, daí derivando muitas temáticas possíveis: hábitos e costumes, comportamento, espiritualidade, senso estético, entre outros.

Dentro da História, a arte aparece reconhecida como fonte, e não apenas é um recurso valioso para corroborar descobertas, como muitas vezes é o ponto de partida de uma pesquisa. Por ser expressão de seu tempo, às vezes, por exemplo, a peça apresenta elementos anacrônicos (nos quadros renascentistas da Anunciação são gritantes). Ou o episódio retratado é romanceado, o herói é elevado a uma figura mítica ou bíblica. Os medievalistas sabem que devem desconfiar dos cronistas da época, dados a certos exageros.



Contudo, as obras de arte foram testemunhas e, ainda que carregadas de subjetividade – que cabe ao pesquisador separar – elas são um retrato da História. Por isso, para conhecer esta, é imprescindível que se recorra à Arte. Além disso, cada obra é também testemunha de sua própria história como expressão estética.

O estudo da História da Arte não alcança apenas estas duas disciplinas. O geógrafo Maurício de Almeida Abreu, sem ter à disposição imagens de engenhos dos primeiros séculos do Rio de Janeiro, recorreu às pinturas do holandês Franz Post, que retratavam os engenhos pernambucanos. Evidentemente, teve que levar em conta as diferenças geográficas entre as duas regiões, completamente distintas, mas se serviu do material.

Igualmente, a Teologia tem se servido da Arte, e desde sempre. A Música talvez seja uma das mais antigas em nossa tradição, se pensarmos nos salmos veterotestamentários. Mas se o foco é a arte visual da Idade Média, os vitrais, tapeçarias e desenhos eram pedagógicos, para uma população quase que completamente iletrada. O Barroco, movimento da Contrarreforma, era catequético. O Renascimento, ao retomar o estilo clássico, ensina Matemática.

Não é necessário nem possível fazer uma lista de exemplos exaustiva. Entretanto, cabe enfatizar que a Tapeçaria de Bayeux se encaixa neste elenco de obras medievais de importância, singular pelo seu motivo, mas plural pelo seu alcance.

A TAPEÇARIA DE BAYEUX

As fontes não coincidem quando falam do comprimento da Tapeçaria, sua autoria e data de confecção. Por isso, nas citações diretas, serão mantidas as informações de cada autor, sabendo que provêm de fontes distintas, e confirmando que ainda há muito o que estudar sobre a peça.

Mondadori (2007), por exemplo, faz uma rápida e única referência à obra:



Um documento artístico e histórico singular é o tapete de Bayeux, uma tira de 63 metros de comprimento, bordada em lã sobre tela de linho, feito em finais do século XI para comemorar a batalha de Hastings. Parece que esta peça foi encomendada por **Odão**, arcebispo de Bayeux e meio-irmão de Guilherme, o *Conquistador*, para decorar a catedral. Tratando-se de um **bordado** (*opus anglicanuum*), é geralmente considerada uma obra de um artista anônimo inglês, que quis representar com uma engenhosa gama de fios verdes, vermelhos, amarelos azuis e cinzas, de intenso cromatismo, os acontecimentos que levaram ao fim do mundo anglo-saxão. No tapete estão representados os castelos de Dol, Rennes, Dinan e Bayeux, rodeados de enormes rochas. O bordado ilustra alguns costumes da época: hábitos alimentares, domésticos, de indumentária, assim como bélicos, alguns até hoje por decifrar (MONDADORI, 2007, p. 84).

Hicks (2007, p. 3) informa que a peça tem pelos menos 70 metros de comprimento (faltando o final) por apenas 50 cm de largura. A autora comenta que “a tapeçaria frequentemente tem sido descrita como um atipicamente humilde artefato quando comparado a outros trabalhos do período, até mesmo um exemplo de arte popular” (idem, p. 40). Justamente pela aparente falta de materiais valiosos em sua confecção, pode estar uma das razões de sua sobrevivência. O linho, material base da peça, era conhecido desde os egípcios antigos, e o Cristianismo lhe atribuiu um sentido de pureza, por isso foi adotado como tecido para roupas do clero.

O nome científico do linho é *Linum usitatissimum* L., que significa “o mais usado” porque, além do tecido, suas sementes são comestíveis e possuem propriedades digestivas, e é remédio contra artrite e gota. Seu óleo era usado pelos artistas. A lã do bordado, de alta qualidade, veio de animais selecionados. Os dez principais tons, segundo Hicks (idem, p. 43), vieram de três plantas. E acrescenta: “Seus corantes foram talentosamente misturados em uma subpaleta de dois vermelhos, um amarelo e um bege, e três tons de azul (escuro, marinho e médio) e de verde (oliva,



acinzentado e acinzentado claro). [...] Bege e amarelo vieram das flores e folhas de gonda [lírio de tintureiro]”. Os vermelhos vieram da rúbia (*Rubia tinctoria*).

Toman (2007), que situa a confecção da Tapeçaria entre 1077 e 1082, descreve assim o trabalho:

A Tapeçaria de Bayeux, um bordado de 70m de comprimento, explica os passos da conquista, ainda que não seus motivos, de uma forma épica: sobre uma largura de apenas 50cm, esta colorida sucessão de imagens bordadas começa com as preparações da invasão e termina (falta a parte final) com a vitória de Hastings; os feitos sucedidos ao mesmo tempo estão expostos na tapeçaria em sequência. Esta exposição de cenas, com muitas figuras e extraordinariamente viva, foi bordada com lãs de cores sobre linho em um estilo unitário, com composições muito hábeis, ainda que sem perspectiva. As inscrições se encontram exclusivamente em latim e toda a obra foi elaborada para o meio irmão de Guilherme, o bispo Odo de Bayeux, pela “Escola de Canterbury”, um importante centro de iluminação de livros (TOMAN 2007, p. 217).

Este “estilo unitário” é notado por Hicks (2007, p.49), que afirma que “a unidade de estilo e perícia foi tão grande que não é realmente possível definir o trabalho de diferentes mãos ou grupos dentro das variadas seções”. Só um estudo mais profundo, realizado no verso do bordado da peça, em 1983, revelou diferenças.

A exemplo de Mondadori (2007), Toman (2007, p. 250) menciona algumas representações geográficas e arquitetônicas encontradas na Tapeçaria, como os castelos de Dol (figura 2), Dinan e Rennes, na Bretanha, e Bayeux, na Normandia.



FIGURA 2 – TAPEÇARIA RETRATA MOMENTO EM QUE AS FORÇAS DE WILLIAM ATACAM O CASTELO DE DOL



FONTE: AEMMA. Disponível em <<http://www.aemma.org/onlineResources/bayeux/bayeuxIndex1.html>>. Acesso em 04 mar. 2016.

Em sua obra, Toman (2007) se dedica a uma descrição um pouco mais analítica de trechos da Tapeçaria. A transcrição completa seria muito longa, mas vale destacar alguns trechos. O primeiro é parte de uma apresentação geral da obra:

Atualmente se conhecem todos os detalhes da expedição militar dos normandos contra os desleais anglo-saxões. A rainha Matilde e o bispo Odo de Bayeux mandaram bordar em 1077 uma tapeçaria que atualmente mede 68 metros de comprimento e uns 53cm de largura. Esta obra de arte tão exclusiva, com 58 cenas bordadas que relatam a expedição militar, encontra-se no Museu da rainha Matilde, um edifício construído no século XVIII na face sul da Catedral de Bayeux (TOMAN 2007, p. 458-9).

Segue-se um augúrio celestial: Os astrólogos informam a aparição de um cometa que se encontra acima do palácio de Harold



como uma flecha de fogo. O cometa é interpretado como um sinal de má sorte e faz referência à reação de Guilherme. De imediato começam os preparativos para a invasão.

Hicks (2007, p. 57) revela um detalhe interessante sobre a disposição dos personagens na peça (figura 3):

As pessoas na tapeçaria raramente se tocam. Se o fazem, é evidência de um relacionamento significativo. Quando o dedo de alguém faz contato com o de outro, isto significa que um comando sagrado foi dado, espelhado no gesto de Cristo para curar. Eduardo toca Harold duas vezes, para enviá-lo em sua missão no início da história e para transmitir a sucessão, na cena de morte.

FIGURA 3 – O REI EDUARDO TOCA HAROLD AO LHE CONFIAR UMA MISSÃO



FONTE: AEMMA. Disponível em <<http://www.aemma.org/onlineResources/bayeux/bayeuxIndex1.html>>. Acesso em 04 mar. 2016.

Uma observação dos animais é igualmente interessante: “Os animais que se encontram nas faixas superior e inferior observam os feitos com nervosismo. [...] Os animais que se en-



contram nas faixas secundárias também são colocados em formação e marcham na mesma direção que os conquistadores” (TOMAN, 2007, p. 458).

Adiante (idem, p. 459), Toman fala do estilo narrativo:

A forma de narração desta obra tão notável se inspira nos códigos bizantinos. As sequências se separam entre si mediante estilizados elementos paisagísticos e arquitetônicos. Isso não influi no fluxo narrativo, que se mantém ativo, posto que as formas dos edifícios, as colinas e as árvores aparecem espaçadamente e fazem referências às cenas seguintes (TOMAN, 2007, p.459).

E um pouco à frente (idem), prossegue:

Finalmente, também se deve mencionar a distribuição formal dos elementos. O que a nossos olhos podem parecer figuras deformadas e demasiadamente largas, naquela época se considerava um meio estilístico que outorgava elegância e distinção. Graças ao alargamento, pode-se representar um alto grau de mobilidade e gestualidade. Ainda assim, destaca-se a tendência de retratar as individualidades (isto pode se observar especialmente nos retratos dos personagens principais: Eduardo, Harold e Guilherme) (TOMAN, 2007, p.459).

O autor explica que realmente se trata de uma representação da cultura da época:

Muitas cenas, como a do banquete e a representação do rei, inspiram-se no conjunto de motivos usuais da época, tal como se conhecem das iluminuras dos livros. A posição frontal do rei, com figuras secundárias que representam o poder terreno e o clerical sob um mesmo dossel. [...] O banquete quase sempre deve ser compreendido como uma variante da obrigatória representação das “Bodas de Caná” (TOMAN, 2007, p.459).

O autor também não ignora matizes ideológicos nem cenas corriqueiras (como o banquete, na figura 4):



A tapeçaria pode ser considerada um manifesto político. A representação se deu claramente de um ponto de vista normando. Com ele se glorifica a vitória de Hastings conseguida em 14 de outubro de 1066 e, evidentemente, de seu personagem principal, Guilherme, o Conquistador, duque dos normandos e rei da Inglaterra. O cenário da tapeçaria não só mostra o curso dos sucessos históricos e os detalhes culturais, como a cerimônia de coroação, além de aspectos da vida cotidiana. [...] mostram-se coisas tão normais como assar e servir frangos (uma boa oportunidade para contemplar o interior e os utensílios empregados em uma cozinha medieval) (TOMAN, 2007, p. 459).

FIGURA 4 - O BANQUETE DE WILLIAM, EM DETALHE DA TAPEÇARIA



FONTE: AEMMA. Disponível em <<http://www.aemma.org/onlineResources/bayeux/bayeuxIndex3.html>>. Acesso em 04 mar. 2016.

Em 10,000 YEARS (2009, p. 215) se confirma a crença de que o trabalho foi encomendado pelo meio irmão de William,



o Bispo de Bayeux chamado Odo. Assim como há dúvidas neste aspecto, também não se sabe com certeza onde a tapeçaria foi feita. Hipóteses apontam para Canterbury, Winchester, Kent e até na própria Normandia. A peça teria ficado na Catedral de Bayeux até pelo menos 1476, embora alguns defendam que ela tivesse sido levada para outro lugar, para ornamentar um salão de banquetes.

Para 10,000 YEARS (2009, p. 215), a Tapeçaria de Bayeux (datada de 1066 a 1082) “não é tecnicamente uma tapeçaria, mas um bordado de lã colorida sobre uma base de linho”. Hicks (2007, p. 3) faz observação semelhante: “Embora primeiramente descrita como uma tapeçaria [...], o trabalho não é uma verdadeira tapeçaria [...] mas um bordado, neste caso uma faixa de linho decorado à mão por fios de lã costurados.”

Mason (2009, p. 33), igualmente, fala do material do qual a peça foi feita: “A história da difícil Batalha de Hastings é homenageada nesta tapeçaria [...]. Não é exatamente uma tapeçaria, mas uma faixa de lã bordada de 70 metros de comprimento. Durante séculos, ficou exposta na catedral de Bayeux, na Normandia.” O autor explica que a história, contada em 79 cenas, exibe duas faixas: a superior é decorada com animais reais e fantásticos; a de baixo mostra combatentes feridos ou mortos (figura 5). Na confecção, “oito cores de fios de lã foram usadas: três azuis, duas verdes, amarelo, vermelho e cinza” (idem).



FIGURA 5 – EXEMPLO DO QUE FALA MASON (2009): MARGENS SUPERIORES COM ANIMAIS FANTÁSTICOS, E INFERIORES COM SOLDADOS FERIDOS



FONTE: AEMMA. Disponível em <<http://www.aemma.org/onlineResources/bayeux/bayeuxIndex4.html>>. Acesso em 04 mar. 2016.

Bell (2008) assinala que a Tapeçaria de Bayeux é marcantemente medieval. E destaca sua importância:

A Tapeçaria de Bayeux não é apenas um dos poucos tecidos intactos da era românica, mas também sua maior obra de arte secular a ter sobrevivido. Ela não foi tecida, como o nome sugere, mas sim cerzida, provavelmente por costureiras da cidade inglesa da Cantuária, na década de 1080. Estas foram provavelmente empregadas pelo bispo de Bayeux para registrar a conquista de seu país pelos compatriotas normandos do bispo (BELL, 2008, p. 114).



Gombrich (2013, p. 126) também observa que a arte medieval não girava exclusivamente em torno da temática religiosa, tendo produzido ricas obras de temas seculares. Senhores medievais patrocinavam artistas. O problema é que, enquanto igrejas e mosteiros sobreviveram e guardaram sua arte, muitos castelos foram destruídos, e com eles seus acervos artísticos. “A arte religiosa, de modo geral, era objeto de mais deferência a cuidado que as decorações comuns de aposentos privados” (idem).

Duby e Laclotte (2002) falam de uma arte cortesã, disseminada pela Europa em razão da fragmentação feudal, mas nostálgica dos áureos tempos carolíngios. E cita o objeto deste estudo:

Os objetos têxteis não resistiram à usura do tempo [...]. No entanto, os raros vestígios que subsistiram dessa arte profana – como a Tapeçaria de Bayeux, confeccionada na Inglaterra em finais do século XI para um bispo-conde e que, depositado no tesouro de uma catedral, escapou à destruição – dão testemunho do virtuosismo e da acuidade visual dos artesãos que nesse tempo os grandes senhores feudais empregavam (DUBY E LACLOTTE, 2002, p. 46).

Porém, ressalta uma importante exceção: “Felizmente, porém, chegou até nós um magnífico exemplo desse último tipo de arte – precisamente por ter sido preservado numa igreja. Trata-se da famosa tapeçaria de Bayeux, que ilustra a história da conquista normanda”. Gombrich afirma (idem) que a data de sua produção é incerta, embora a maioria dos estudiosos defenda o ano de 1080. “A tapeçaria faz uma crônica pictórica do gênero que conhecemos das antigas artes oriental e romana (como a coluna de Trajano, por exemplo): narra uma campanha e uma vitória”, diz o autor.

Kindersley (2014, p. 64) afirma que muitos aspectos da arte românica foram difundidos pelos normandos, graças às suas conquistas militares, que expandiram sua cultura. Tais conquistas chegaram à Sicília, sul da Itália e Inglaterra. E complementa: “A Tapeçaria de Bayeux exemplifica sua versão vigorosa do estilo românico.” Acrescenta ainda: “O estilo é semelhante ao dos afres-



cos da época, como os de Saint-Savin e Nohant-Vic. Os episódios colidem e há um mínimo de detalhes, mas a narrativa é forte e dinâmica” (idem).

A NARRATIVA VISUAL

“A Tapeçaria de Bayeux pertence a uma longa tradição de arte bélica que se caracteriza pelo tratamento equilibrado dado a vencedores e vencidos”, afirma Bell (2008, p. 114). E acrescenta que não se trata tanto de “uma história de vencedores quanto de uma visão lacônica e chã de como os homens passam a vida – dando encontrões, atirando coisas e ferindo uns aos outros, atrelados a tais deveres por seus juramentos cristãos” (idem, p. 115).

Hicks (2007, p.3-4) diz que a tapeçaria mostra uma sequência de cenas que não são divididas em quadros separados, mas apresentadas como uma narrativa contínua, que se utiliza de uma sofisticada estratégia visual de conexão das imagens: “Um personagem em uma cena aponta seu dedo em direção à seguinte, seu corpo pode estar voltado para a esquerda, mas sua cabeça ou pés já estão virados para outra direção Árvores e edifícios servem como marcos pontuais finalizando um ato e iniciando o próximo” (idem, p. 4).

Devries (2009) se dedica a descrever os pontos iniciais do episódio histórico, baseando-se em painéis da Tapeçaria:

A campanha de Guilherme, o Conquistador, para dominar o trono inglês, é retratada aqui na Tapeçaria de Bayeux. Na sequência superior, depois de haver naufragado na França, o principal conde inglês, Haroldo Godwinson, é resgatado de um lorde bretão por Guilherme e sua cavalaria normanda. No segundo painel, Haroldo, grato, promete apoiar as pretensões de Guilherme fazendo votos sobre duas relíquias. Em seguida ele retorna à Inglaterra em um navio normando. E no terceiro painel, o enfermo rei Eduardo, o Confessor, morre. Ele é levado para ser sepultado na Abadia de Westminster, após esse fato, Haroldo Godwinson, violando os votos feitos ao duque da Normandia, toma o trono inglês e provoca assim a conquista de Guilherme (DEVRIES, 2009, p. 20).



Travada em 14 de outubro de 1066, entre o rei inglês de linhagem saxônica Harold II e William, da Normandia, a Batalha de Hastings ilustra a mistura de táticas que levava a uma vitória militar. Posições estratégicas, infantaria, geografia local, cavalaria, entre outros elementos, definiram os rumos do combate.

Jestice (2012) chamou a atenção para este aspecto (figura 6):

Muitos dos soldados de infantaria eram arqueiros, que se mostraram tão essenciais para a vitória que o desenhista aristocrático da Tapeçaria de Bayeux se sentiu compelido a incluir um número de arqueiros de Guilherme no desenho (embora retratados menores que os cavaleiros) (JESTICE, 2012, p. 51).

FIGURA 6 – CAVALEIROS E ARQUEIROS DE WILLIAM, EM DETALHE DA TAPEÇARIA



FONTE: AEMMA. Disponível em <<http://www.aemma.org/onlineResources/bayeux/bayeuxIndex4.html>>. Acesso em 04 mar. 2016.

Devries (2009) também comenta:

O exército normando, tal como representado na Tapeçaria de Bayeux, consiste de cavaleiros e arqueiros. Outras fontes contemporâneas indicam que a cavalaria superava, em muito, os arqueiros em termos numéricos, mas o papel dos últimos na morte do rei Haroldo Godwinson, sem dúvida, justifica sua presença exagerada (DEVRIES, 2009, p. 29).



Jestice destaca a tática da cavalaria, que ainda não combatia como uma massa compacta, como veio a fazer no final da Idade Média, mas conferia uma vantagem evidente, no caso, aos invasores normandos. Esta formação tática foi para a representação artística em foco (figura 7):

[...] como pode ser visto na Tapeçaria de Bayeux, os cavaleiros lutavam com lanças erguidas ou baixadas, dependendo da situação, muitas vezes utilizando a altura do cavalo (na verdade, cerca de 12 palmos, em média, no século XI) para derrubar com um golpe descendente o inimigo desmontado (JESTICE, 2012, p. 51).

FIGURA 7 – CAVALEIROS COM LANÇAS ERGUIDAS, EM DETALHE DA TAPEÇARIA



FONTE: AEMMA. Disponível em <<http://www.aemma.org/onlineResources/bayeux/bayeuxIndex3.html>>. Acesso em 04 mar. 2016.

Devries (2009) faz anotação semelhante sobre a tática de ataque da cavalaria normanda, retratada na peça:

A Tapeçaria de Bayeux, a mais famosa representação artística da guerra medieval, mostra a campanha de Guilherme, o Conquistador, para dominar o trono inglês [...] Note-se que, embora uma ou duas lanças dos cavaleiros estejam em riste, a maioria está sendo arremessada contra as infantarias, indicando que nessa época não havia uma posição preferida (DEVRIES, 2009, p. 24).



O autor, ainda falando da cavalaria, e tendo como referência ilustrativa outro trecho da Tapeçaria (idem, p. 29), discorre sobre a tática das batalhas medievais:

A mais temível tática militar da Idade Média era talvez a investida da cavalaria [...]. Em uma época em que o sucesso na batalha frequentemente dependia mais de obrigar os inimigos a deixar o campo do que de realmente matá-los, resistir a essa investida dependia da disciplina de soldados de infantaria de classe muito inferior e da liderança de seus oficiais (DEVRIES, 2009, p. 29).

Harold II foi derrotado e morto (figura 8) no campo de batalha. Devries (2009) destaca a passagem:

A morte do rei Haroldo, como registrada na Tapeçaria de Bayeux. [...] ele é atingido por uma flecha. No painel seguinte ele aparece sendo retalhado com uma espada. Outras fontes contemporâneas confirmam esses métodos de matança. Também indicam que seu corpo foi tão mutilado após a batalha que só pôde ser identificado por sua amante, Edite “Pesçoço de Cisne” (DEVRIES, 2009, p. 27).

FIGURA 8 – “HAROLD REX INTERFECTUS EST”:
“REI HAROLD ESTÁ MORTO”



FONTE: AEMMA. Disponível em <<http://www.aemma.org/onlineResources/bayeux/bayeuxIndex4.html>>. Acesso em 04 mar. 2016.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Tapeçaria de Bayeux é, segundo os medievalistas, um importante item da Arte Românica, cujo valor se torna ainda mais alto em virtude de sua sobrevivência até a atualidade. Além de exemplar único de uma expressão artística, configura-se uma fonte documental histórica, preciosa para os estudiosos, tanto do episódio – a invasão normanda da Inglaterra em 1066 – quanto do bem estético, uma vez que os materiais utilizados, as técnicas de manufatura, os elementos plásticos, entre outros, têm muito a dizer aos historiadores da Arte.

Assim, são adequadas as palavras de Gombrich (2008):

A história é contada com extraordinária vivacidade. [...] nada fácil fazer o que ele fez: contar uma epopeia com tamanha economia de meios e tanto foco no que ele considerava importante que o resultado final ainda consiga ser mais memorável que as imagens realistas dos nossos jornais e televisão (GOMBRICH, 2008, p. 127).

Cabe também a sentença de Toman (2007, p. 217) sobre a Tapeçaria: “É uma das fontes históricas e culturais (arquitetura, armas, técnicas militares, vestimenta, utensílios, etc.) mais importantes da Idade Média”. Igualmente, Hicks (2007, p. 4) destaca este aspecto: “Quando você foca qualquer grupo de personagens gesticulando, uma riqueza de informações sobre a vida diária aparece – roupas, ferramentas e armas, ornamentos, cavar uma trincheira, aplainar uma prancha, como um cavalo sobe num navio, a pompa da falcoaria [...]”

De tanto interesse às novas gerações, a Tapeçaria de Bayeux foi referenciada em outras criações estéticas, assim como ganhou releituras, tipicamente contemporâneas. Uma versão animada da peça a tornou ainda mais atraente, por adicionar uma cinética à sequência de imagens, e o que era uma espécie de ancestral medieval das histórias em quadrinhos virou uma animação, devidamente sonorizada.



Esta versão animada foi reproduzida pela Internet e pode ser encontrada em uma grande quantidade de canais de vídeo e blogs, só para dar alguns exemplos. Nas Referências estão dois destes exemplos (Wikipedia e You Tube).

É importante salientar que estas releituras não só preservam completamente a essência narrativa da Tapeçaria, como a enriquece com elementos novos e conhecidos das novas gerações. Além dos efeitos sonoros - de batalha, cavalos relinchando, espadas, mar, vozerio, etc. - as músicas de fundo ou incidentais vêm de contextos totalmente distintos. Uma das versões traz trechos de “Carmina Burana”, textos dramáticos do século XIII, musicados pelo compositor Carl Orff na década de 30 do século passado. É justamente “O Fortuna Imperatrix Mundi”, o trecho mais tocado e ouvido desde que foi gravado.

Outras versões trazem trechos de músicas incidentais da trilha do filme O Senhor dos Anéis, trilogia exibida entre 2001 e 2003, dirigida pelo cineasta neozelandês Peter Jackson e baseada na obra do escritor sul-africano J. R. R. Tolkien.

Diante disso, as releituras assumem um novo papel, além de bem estético. Estes acréscimos lhes concedem um potencial pedagógico, credenciando-as para se tornar material didático - para aulas de História, História da Arte, História Militar, etc. - e franqueando seu ingresso em sala de aula.

Assim, estas Considerações Finais acabam por se transformar em Ponderações Finais, porque atestam que este estudo abriu caminho para outros, que podem se aprofundar em algum tópico específico, ou ampliar o foco, de qualquer maneira contribuindo para a produção de conhecimento, preferente interdisciplinar.

REFERÊNCIAS

10,000 YEARS of art. New York: Phaidon, 2009.

BATISTA NETO, Jônatas. **História da Baixa Idade Média: 1066-1453**. São Paulo: Ática, 1989.

BELL, Julian. **Uma nova História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.



- DEVRIES, Kelly et al. **Batalhas medievais: 1000-1500**. São Paulo: M. Brooks, 2009.
- DUBY, George; LACLOTTE, Michel. **História Artística da Europa: A Idade Média – Tomo I**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- GIBSON, Clare. **Como compreender símbolos: guia rápido sobre simbologia nas artes**. São Paulo: Senac, 2012.
- GOMBRICH, Ernst Hans. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- HICKS, Carola. **The Bayeux Tapestry: the life story of a masterpiece**. London: Vintage Books, 2007.
- JESTICE, Phyllis G. **História das Guerras e Batalhas Medievais**. São Paulo: M.Brooks, 2012.
- KINDERSLEY, Dorling. **História Ilustrada da Arte: os principais movimentos e as obras mais importantes**. São Paulo: Publifolha, 2014.
- LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval**. Bauru: Edusc, 2006. 2 vol.
- MASON, Anthony. **História da Arte ocidental: da Pré-História ao século 21**. São Paulo: Rideel, 2009.
- MONDADORI, Arnaldo (editor). **Esplendor da cultura medieval. Coleção Grande História Universal**. Barcelona: Folio, 2007.
- SANCHES, José Luiz; ALMARZA, Meritxell (editores). **História da Arte: Arte românica e gótica**. Barcelona: Folio, 2008.
- SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual da Idade Média**. Bauru: Edusc, 2007.
- TOMAN, Rolf. **El románico: arquitectura, escultura, pintura**. Barcelona: H. F. Ullmann, 2007.
- WIKIPEDIA. **Tapeçaria de Bayeux**. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tape%C3%A7aria_de_Bayeux>. Acesso em: 04 mar. 2016.
- YOU TUBE. **The animated Bayeux Tapestry**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LtGoBZ4D4_E>. Acesso em: 04 mar. 2016.





11

SEMIÓTICA E SUA APLICAÇÃO AO TEXTO LITERÁRIO: UMA PROPOSTA INTERDISCIPLINAR DE USAR A TEORIA E PRÁTICA PARA FORMAÇÃO LEITORA – UMA NOVA PERSPECTIVA PARA EDUCAÇÃO BRASILEIRA

Ricardo David¹

Ao trazermos a este contexto os postulados da Semiótica narrativa e discursiva, o fazemos por entender que, ao lidarmos com o leitor contemporâneo nos cenários das práticas pedagógicas, o que se observa na maioria dos casos, principalmente nos estudantes que iniciam a graduação - e até mesmo nos já graduados – são relações de leitura nas quais o sujeito leitor posiciona-se como único.

Neste caso, o diálogo entre sujeito autor e sujeito leitor deixa de existir, ou se torna frágil. Necessário se faz termos em mente que a negação do outro decorre das dificuldades em compreender que ler implica em desmanchar o percurso elaborado pelo outro, retirando o conteúdo, o conjunto de ideias emanadas pelo texto.

¹ Doutor em Educação: Formação de Professores e Novas Tecnologias pela Uniatlantico – Espanha. E-mail: ricardosdavid28@gmail.com



Todo texto manifesta um plano de conteúdo através de um plano de expressão. Barros (2005) salienta que o(s) sentido(s) do texto podem ser examinados através do plano de conteúdo sob a forma de um percurso gerativo, isto é, o leitor – enunciatário, passa por um processo de entendimento a partir do seu contato com a superfície do texto que pode ser constituído por material verbal e/ou não-verbal.

Em outros termos, o processo gerativo refere-se à produção do texto, na análise tenta-se recuperar, por meio da leitura, esse percurso que teria dado origem ao texto. É importante ressaltar que esse percurso não é uma fôrma onde os textos são submetidos, mas como mostra Fiorin (1997), “é um simulacro metodológico que nos permite ler, com mais eficácia, um texto.”

Segundo o autor,

Esse modelo mostra aquilo que sabemos de forma intuitiva, que o sentido do texto não é redutível à soma dos sentidos das palavras que o compõem nem dos enunciados em que os vocábulos se encadeiam, mas que decorrem de uma articulação dos elementos que o formam: que existem uma sintaxe e uma semântica do discurso (FIORIN, 1997, p.31).

VISÃO TEÓRICA GERAL PARA A PRÁTICA DA ABORDAGEM SEMIÓTICA À TEORIA LITERÁRIA

Definida como ciência geral dos signos, a Semiótica discursiva francesa tem por objeto os processos de significação que constituem a linguagem, não se ocupando, a princípio, com a obra de arte literária, de modo específico. Decorre então que essa teoria não oferece aos que se dedicam ao estudo do texto poético ou de ficção, um modelo de análise voltado para suas características particulares.

A passagem dessa visão teórica geral para a prática da abordagem semiótica da literatura nem sempre se dá sem dificuldades. Mesmo a existência, entre nós, de autores que têm realizado brilhantemente essa aplicação, não significa que a trilha por eles



aberta possa ser seguida sem percalços. A maioria dos seus achados interpretativos, embora fundada numa mesma concepção de linguagem, dificilmente funcionaria como fórmula a ser transposta para a leitura de outros textos, pois se refere a processos existentes apenas nos contextos em que foram identificados. Sobre essa característica da leitura semiótica, assim se posiciona uma pioneira de sua divulgação em nosso meio. A semiótica de linha francesa delimita três níveis de análise do texto: o fundamental, mais profundo e elementar, em que se projetam categorias opostas; o narrativo, em que ocorrem as relações lógicas entre sujeito e objetos e, finalmente, o nível discursivo, mais complexo, em que se focalizam as estratégias de argumentação e persuasão mais diretamente ligadas ao plano enunciativo.

Será utilizado o nível discursivo para análise do texto escolhido, pois, sendo o discurso o local por excelência de desvelamento da enunciação e de manifestação dos valores assentados no texto, tal abordagem auxiliará como ferramenta para a busca dos seus sentidos e, principalmente, na investigação de como o texto é produzido através das estratégias de argumentação e persuasão. Também utilizaremos o nível fundamental em alguns momentos para percepção de categorias mais abstratas do texto. Mas, é aí que está a novidade: munido dessa visão ampla, e atento à interação do icônico e do verbal, o semioticista focalizará o texto de uma perspectiva capaz de apreender os diálogos que se estabelecem entre as diversas formas artísticas: a literatura, o cinema, a música, as artes plásticas etc. E ainda quando se detenha exclusivamente na leitura do código verbal, a Semiótica buscará nele a transformação do simbólico (no caso, a palavra) em ícone, isto é, os meios pelos quais a obra literária, mais do que representar, presentifica o seu objeto. Para entendermos os modos possíveis como se opera, na linguagem literária, essa transformação, é necessário remetermos, ainda que de forma sintética, a alguns conceitos elementares da teoria semiótica discursiva francesa.



CONCEITO DE SEMIÓTICA APLICADA À LITERATURA

Na literatura, é imediata a associação que fazemos com algumas experiências intersemióticas, como a das ilustrações que se integram às obras e traduzem visualmente o que dizem os textos, especialmente na tradição da literatura infantil. Entretanto, apesar de o termo imagem sugerir visualidade, ele pode estender-se aos signos de outra natureza, como os que se baseiam na sonoridade. Dessa forma, não apenas o aspecto gráfico dos textos, mas também as onomatopeias e todos os efeitos rítmicos expressivos codificados na linguagem escrita seriam exemplos de iconicidade imagética na literatura.

O conceito de texto ultrapassa os limites do código verbal e isso pode ser percebido na literatura. A linguagem atua na sensibilidade e na cognição do leitor para a concretização do livro. Pensando nestes instrumentos que muitas vezes faltam aos alunos, busca-se na semiótica em sua vertente francesa, representada por Algirdas Julien Greimas uma alternativa teórica que torne o trabalho com o texto mais aprofundado. Segundo essa teoria, duas formas se complementam na definição de texto. De um lado, entendemos o texto pela sua organização ou estruturação que faz dele um todo de sentido, e de outro lado, levamos em consideração a comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário.

Assim, Barros (2005):

Mostra que o texto pode ser entendido de duas formas: a primeira como objeto de significação, encaminhando seu estudo para a análise dos mecanismos que o estruturam, ou seja, que tecem um todo de sentido. A segunda concebe o texto como objeto de comunicação entre dois sujeitos, e a análise, nessa concepção, coloca o texto em relação ao contexto sócio histórico que o envolve. Todo texto manifesta um plano de conteúdo através de um plano de expressão (BARROS, 2005, p. 24).

Barros (2005, p.69) salienta que:



O(s) sentido(s) do texto podem ser examinados através do plano de conteúdo sob a forma de um percurso gerativo, isto é, o leitor – enunciatário, passa por um processo de entendimento a partir do seu contato com a superfície do texto que pode ser constituído por material verbal e/ou não-verbal. (BARROS, 2005, p. 69).

A corrente saussuriana se notabilizou pela análise dos signos linguísticos, enquanto os piercianos abriram sua análise também para outras formas de representação. A palavra pedra está no lugar da coisa pedra. Podemos dizer também que signo é tudo aquilo que representa uma coisa que não seja ele mesmo. Uma pedra é apenas uma pedra, um objeto, mas se uma empresa de construção convencionar que a pedra é seu símbolo, ela passa a ser um signo. A literatura é essencialmente polissêmica. A polissemia é que permite os trocadilhos, um recurso muito usado pelos poetas, por exemplo. E o que dizer da poesia? Pura polissemia.

Um aspecto importante da semiótica é a necessidade de intérprete. Só temos signos quando há pessoas para interpretá-los. Esse processo de transformação de coisas em símbolos é cultural e arbitrário. De repente alguém decide que algo vai representar tal coisa. Se pegar, aquilo passa a representar algo além dele mesmo.

O LEITOR, TEXTO E A SEMIÓTICA

A teoria semiótica procura examinar os procedimentos de organização textual, os mecanismos enunciativos de produção e recepção, tentando explicar o sentido do texto graças ao exame minucioso do plano de conteúdo. A partir da análise que será proposta aqui (conforme veremos na Tabela 01). No decorrer do texto gostaríamos de ressaltar alguns aspectos que tornam abordagem semiótica uma grande aliada no desenvolvimento do processo de leitura, pois desperta o aluno para a experiência estética, estimulando a imaginação e a análise crítica, tanto na recepção quanto na produção textual, além de oferecer ao professor parâmetros para analisar e avaliar a leitura em sala de aula.



**TABELA 01- QUADRO TEÓRICO COM UMA PROPOSTA DE ENSINO
VOLTADO À LEITURA SEMIÓTICA**

<p>COM A LEITURA POR MEIO DA ANÁLISE SEMIÓTICA OBSERVAMOS OS SEGUINTE RESULTADOS:</p>
<ul style="list-style-type: none">• Leitura dos sentidos do texto;• Leitura profunda;• Leitura das entrelinhas ou verticalizada;• Análise do texto. Desvelamento (temas parciais a partir das personagens do texto);• Informações explícitas e implícitas;• Intenção da obra;• Reflexão, desenvolvimento do raciocínio analítico (leitor crítico);• Oposições semânticas.

FONTE: O autor (2018).

Nesta análise, apresentamos elementos para a leitura do poema “O Bicho”, de Manuel Bandeira. Privilegiaremos os elementos internos, possibilitando a compreensão do texto por meio de dados intrínsecos. Isso significa que, pelo menos num primeiro momento, os alunos não precisarão ter conhecimentos aprofundados sobre o panorama sócio histórico da época em que a obra foi escrita, nem tampouco sobre a biografia do autor. Em compensação, é claro, o professor deve conhecer a teoria escolhida, para que, possa orientar o processo de leitura do poema. Assim como Geraldi (1984), citado anteriormente nesse trabalho, acreditamos na importância de o professor levar consigo uma teoria crítica para o encaminhamento das atividades em sala de aula. Munido de um instrumental teórico adequado, o educador não precisa ficar preso a roteiros ou a questões simplistas de livros didáticos.



SEMIÓTICA E LITERATURA: UMA ABORDAGEM GREIMASIANA NA ANÁLISE DE TEXTOS LITERÁRIOS

Num segundo nível, podemos organizar esses dados concretos num plano mais abstrato: a construção poética inicia um discurso narrado em primeira pessoa e emprega o verbo no pretérito perfeito. Revela de imediato, tensão. O enunciatário fica em alerta para o que vem a seguir. O percurso narrativo vai mudando com a inserção de imagens. A tensão inicia-se com a figura (bicho) e continua na segunda oração com o adjetivo imundície. Um dos personagens do poema (o homem) se vê num estado tão lastimável, em situação tão miserável, que tem que se submeter a catar os restos que as outras pessoas deixaram. Passa a agir como um animal irracional, atendendo suas necessidades primárias. Geralmente não é visto pela sociedade; é um ser invisível. Marcas linguísticas: o uso do léxico catando e não escolhendo, e da palavra voracidade (ato animal diferente do ato humano de comer, degustação) define esse homem como um bicho, e daí percebe-se que o processo de construção do texto é metafórico, havendo uma ligação nos sentidos bicho x degradação humana. Partiremos da teoria à prática aplicada como uma nova alternativa para ser usada em sala de aula, conforme Poema - 1.

QUADRO 01 - TEXTO O BICHO

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.
Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.
O bicho não era um cão.

Não era um gato.
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

FONTE: RASCUNHO. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/o-bicho-de-manuel-bandeira/>>. Acesso em 2016.



Para trabalhar com mais propriedade uma análise da leitura desse poema, sugerimos que inicie com a aplicação da metodologia semiótica. O Bicho, de Manuel Bandeira, presente em Poesia Completa e Prosa, é um poema com características do estilo modernista, com tema constante em suas obras, “o cotidiano”. É uma composição em versos livres. Em um primeiro nível, é possível destacar o seguinte significado: Riqueza x Pobreza: uma pessoa ia passando em algum lugar e viu alguém remexendo o lixo à procura de comida. E isso impressionou. Num segundo nível, podemos organizar esses dados concretos num plano mais abstrato: a construção poética inicia um discurso narrado em primeira pessoa e emprega o verbo no pretérito perfeito. Revela de imediato, tensão. O enunciatário fica em alerta para o que vem a seguir.

O percurso narrativo vai mudando com a inserção de imagens. A tensão inicia-se com a figura (bicho) e continua na segunda oração com o adjetivo imundície.

Um dos personagens do poema (o homem) se vê num estado tão lastimável, em situação tão miserável, que tem que se submeter a catar os restos que as outras pessoas deixaram.

Passa a agir como um animal irracional, atendendo suas necessidades primárias. Geralmente não é visto pela sociedade; é um ser invisível (Como veremos na Tabela - 2). Uma oposição de base nos pressupostos Semióticos. Marcas linguísticas: o uso do léxico catando e não escolhendo, e da palavra voracidade (ato animal diferente do ato humano de comer, degustação) define esse homem como um bicho, e daí percebe-se que o processo de construção do texto é metafórico, havendo uma ligação nos sentidos bicho x degradação humana. Num terceiro nível, podemos imaginar uma leitura ainda mais abstrata, que resume o poema em temas que se opõem. Oposições semânticas:



TABELA 02- QUADRO SEMIÓTICO

Classe dominante	←→	Negação
Afirmação da gradação	←→	Negação da dignidade humana
Miséria	←→	Excluído

FONTE: O Autor/Escritor do texto no Brasil.

FIGURA 01 - INTERDISCURSIVIDADE, LEITURA E SEMIÓTICA



FONTE: ANDRICIODESOUZA. Disponível em: <<http://www.andriciodesouza.com/2011/04/garfield-o-bicho.html>>. Acesso em 2011.

FIGURA 02 - POEMA - ILUSTRATIVO



FONTE: Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/MirianSouza2/oficina-de>>. Acesso em 2013.



A análise feita a seguir é apenas uma sugestão de leitura e uma nova proposta didática, (como vimos no *Poema Ilustrativo* e na *Tirinha Interdisciplinar* acima) que utilizam alguns instrumentos da semiótica greimasiana. Não se trata de uma análise rigorosa, nem muito menos completa, mas apenas de uma atividade que pode ser executada pelo professor durante uma aula de leitura. Seguindo-se a este pequeno exemplo de análise, comentaremos a utilização deste mesmo poema através dos conceitos semióticos agora empregados no texto literário.

Entendemos texto como uma unidade mínima de significação, de modo que o leitor assume um papel ativo na constituição dos sentidos do texto, uma vez que esses sentidos dependem da sua atuação sobre o livro. Os significados constituem-se por meio de sua compreensão.

Sugestões a seguir ajudam o professor como trabalhar o texto literário em sala de aula pelos princípios da perspectiva semiótica aplicada na leitura semiótica: leitura dos sentidos do texto; leitura profunda; leitura das entrelinhas ou verticalizada; análise do texto. Desvelamento (temas parciais a partir das personagens do texto); informações explícitas e implícitas; intenção da obra reflexão, desenvolvimento do raciocínio analítico (leitor crítico) oposições semânticas.

Portanto, consta-se que o livro possui em sua estrutura elementos de modalização do sujeito leitor, que é provocado para um fazer transformador, tanto do texto como do leitor. Cria-se um todo articulado por diferentes unidades de significação, para engendrar sentido.

Esse que se constitui pelo ato gerador de significar, supera a recepção e a percepção, e instala um sujeito semiótico, resultante da organização discursiva do texto. Após a uma primeira leitura do texto e apoiado no percurso gerativo proposto pela semiótica greimasiana, o professor pode, sem muita dificuldade, focar o nível das estruturas fundamentais. Esse patamar determina o mínimo de sentido para a construção do discurso, portanto o nível mais simples e abstrato do percurso gerativo. Conforme Barros (1999, p.77), “o nível fundamental é o patamar no qual uma rede de relações se reduz a uma única relação que é a de oposição entre dois termos.”



Em *O bicho*, a oposição de termos predominante é o de animalização versus humanização. Desde a escolha do título e durante todo o poema, o enunciador narra um fato como se estivesse falando de um animal. Essa expectativa é quebrada no último verso, quando ficamos sabendo que se tratava de um homem.

O nível seguinte, o narrativo, caracteriza-se por uma transformação centrada em dois estados sucessivos e diferentes. “Isso significa que ocorre uma narrativa mínima, quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final” (FIORIN, 1989, p. 21). Esse patamar se constitui de dois tipos de enunciados: o primeiro, o de estado, se caracteriza por estabelecer uma relação de junção entre um sujeito e um objeto. Isto é, há um sujeito que está disjunto ou conjunto com o seu objeto. “*O Bicho*” é a história de um sujeito (homem) que está em disjunção de seu objeto valor: a comida.

Pressupomos isso, porque o texto nos diz que esse sujeito está “catando comida entre os detritos”, e que, o que achava, “não examinava nem cheirava: engolia com voracidade”. Podemos também afirmar que, em certo momento, esse sujeito passa a estar em conjunção com o seu objeto valor (comida), pois, o que encontrava, comia com avidez. Nesse momento, podemos identificar o segundo enunciado: o de fazer. Esse tipo de enunciado se caracteriza por mostrar transformações.

No nosso caso, um sujeito, inicialmente, se encontra em disjunção do alimento e, num segundo momento, está em conjunção do alimento. A articulação dos vários enunciados que constituem o texto formam as sequências narrativas. Dentro dessa estrutura os enunciados podem ser agrupados em quatro fases distintas, conforme Fiorin (1989, p. 22):

a) Manipulação: quando um sujeito, entendido aqui não só com pessoa, age sobre o outro para levá-lo a querer e/ou dever fazer alguma coisa;

b) Competência: o sujeito é dotado de um saber e/ou poder fazer para realizar a transformação;



c) Performance: momento em ocorre mudança de um estado para outro;

d) Sanção: é a constatação de que a transformação de fato aconteceu.

No texto em questão, o manipulador é a própria fome, fazendo com que o sujeito pegue comida entre os detritos. Podemos dizer que esse sujeito-operador é um sujeito competente, pois sai em busca do alimento. A performance é vista quando o sujeito da ação encontra a comida: ‘quando achava alguma coisa, não examinava nem cheirava. E a sanção é positiva, porque o sujeito encontra o que está procurando: a comida. “As estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas quando assumidas pelo sujeito da enunciação” (BARROS, 1999, p.53).

Ele faz uma série de escolhas de pessoa, tempo, espaço e figuras para contar a história. Estabelece-se, também, um contrato no qual o enunciador determina como o enunciatário deve interpretar o discurso: como sendo verdadeiro ou falso. Neste caso, o enunciador construiu no discurso um dispositivo veridictório, atando-o um homem, tempo e lugar que o leitor reconhece como “reais” ou “existentes”. O sujeito da enunciação do poema de Manuel Bandeira é assumido pelo narrador que realiza um fazer persuasivo, levando o leitor a crer na “verdade” do texto. Para isso, cria um efeito aproximação ao usar a primeira pessoa, produzindo uma debreagem enunciativa, e de imparcialidade, por manter anônimo o ator. “*O Bicho*” apresenta um discurso predominantemente figurativo, de forma que todos os temas presentes são representados por figuras do mundo real.

Assim, os temas, cujos valores são abstratos, concretizam-se por meio de recursos semânticos figurativizados pelo sujeito da enunciação para criar os efeitos de realidade no texto.

O tema central do poema é a fome, situação vivida por milhares de serem humanos, muitos dos quais em condição infra-humana. No texto, isso é figurativizado a partir das imagens que o enunciador vai evocando ao confundir o homem com animais, primeiramente com o cão, depois com o gato e, por fim, com o rato. Paralelamente ao programa narrativo que põe em contato



o sujeito “catador” com o objeto “comida”, há um programa de reconhecimento, em que o enunciador assume a posição de sujeito do fazer e sujeito de estado conjunto com um saber: o ser que procura comida entre os detritos é um homem, e não um bicho. Nesse programa, o sujeito, que interpretava anteriormente como verdadeira à condição de /animalidade/, a partir de um /parecer/, passa a interpretá-la como falsa. No entanto, mesmo afirmando o estado /humano/, o enunciador reafirma o /parecer/ (bicho), ao manifestar sua surpresa – e indignação – diante dessa revelação, por meio da expressão “meu Deus.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do esquema teórico que resumimos, bem como dos exemplos comentados, esperamos que tenham cumprido o objetivo de apresentar alguns conceitos provenientes da Teoria Geral dos Signos como ferramentas comprovadamente aplicáveis a uma abordagem crítico-analítica do texto literário, não apenas para confirmar tal aplicabilidade, mas principalmente para descrever um instrumental capaz de auxiliar-nos na compreensão desse gênero de textos. As categorias aqui aplicadas apontam caminhos, mas não nos fornecem fórmulas para descrevermos a literariedade. Isto quer dizer que, em face dos exemplos apresentados, não nos parece produtivo atrelar restritivamente o conceito de linguagem literária a qualquer dos três modos de representação aqui descritos. Por essa razão, preferimos tratar da ênfase circunstancial em cada uma dessas formas, observando que cada uma delas suscita efeitos de leitura distintos.

A aquisição de conhecimentos mais aprofundados e o desenvolvimento de uma percepção individual crítica, como vemos, é fundamental para uma melhor interpretação da obra literária e isto só é possível através da semiótica. É notória a importância do trabalho de pesquisa mais aprofundado sobre as significações subjacentes ao texto.



Por fim, este estudo colaborou de forma significativa para o aprimoramento da autora deste trabalho. E “o exercício semiótico” sempre colabora com nosso amadurecimento de modo geral.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. “De la perfection”: duas reflexões. In: LANDOWSKI, E; DORRA, R.; OLIVEIRA, A. C (Eds.). **Semiótica, estesis, estética**. São Paulo: EDUC/Puebla: UAP, 1999. p. 119 - 123.
- _____. Estudos do discurso. In: FIORIN, J. L (org.). **Introdução à linguística II** (princípios de análise). São Paulo: Contexto, 2003.
- _____. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. **Teoria do Discurso: fundamentos semióticos**. 03 ed. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 2002.
- _____. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2005.
- FIORIN, José Luiz. “A Noção de Texto na Semiótica”. In: **Organon**. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, URGs, Porto Alegre: Faculdade de Filosofia, vol. 09, nº 23, 1995.
- _____. **Linguagem e ideologia**. São Paulo, Ática, 1988.
- _____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo, Contexto/EDUSP, 1989.
- _____. **As astúcias da enunciação**. São Paulo, Ática, 1996.
- _____. **Fruição artística e catarse**. Letras. Revista do Curso de Mestrado em Letras da UFSM. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 20; 11 - 38 Janeiro/Junho, 2000.
- _____. **Para entender o texto: leitura e redação**. São Paulo: Ática, 1993.
- _____. **Elementos da análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1997.
- GERALDI, João Wanderley. Unidades básicas do ensino de português. In: **O texto na sala de aula: leitura & produção**. 04. ed. Cascavel: ASSOESTE, 1984. p.49 - 69.
- SILVA, Fernando Moreno da. **Leitor: de destinatário a destinador**. Estudos Linguísticos (São Paulo), v. 01, p. 89 – 98, 2006.





12

UM MEME À LUZ DA ANÁLISE DE DISCURSO: IMAGENS CONSERVADORAS E A EDUCAÇÃO DOS FILHOS NO *FACEBOOK*

Evelyn Mayer¹

Nicole Kollross²

Hertz Wendel de Camargo³

A Análise de Discurso (doravante, AD) surgiu na década de 1960, na França, com o filósofo Michel Pêcheux. Conforme Mazzola (2009), ela emergiu em um momento de crise, mais precisamente após os protestos de maio de 1968. Em 1969, Pêcheux publicou *Analyse automatique du discours*, considerada marco inaugural deste campo. Nessa fase, a AD se preocupava em compreender os efeitos de sentido a partir do histórico e social (marxismo) realizados por sujeitos (teoria freudiana) por meio da materialidade linguística (teoria saussuriana).

Conforme Brandão (2012), ao perceber a polissemia em torno da expressão “análise de discurso”, essa disciplina precisou rever seus critérios em torno do que seria analisar um discurso

1 Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

2 Doutora em Comunicação e Linguagem pela UTP, professora do curso de Comunicação Social da UFPR, pós-doutoranda no PPGE-UFPR.

3 Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina e professor adjunto da Universidade Federal do Paraná (UFPR).



no viés francês. Visualizando uma nova perspectiva dentro dessa teoria em que se alie o linguístico ao sócio-histórico, Pêcheux, influenciado pelos trabalhos de Louis Althusser e Michel Foucault, partiu para uma reformulação de conceitos. Orlandi (2014, p.30) explica o início da AD da seguinte forma:

Nesta conjuntura intelectual do estruturalismo do final dos anos 1960, a Análise de Discurso interroga a relação da estrutura com a história, do indivíduo com o sujeito, da língua com a fala. A ruptura produzida pela Análise de Discurso, por sua vez, (re)trabalha noções como as de sujeito, de indivíduo, de língua, de história, então vigentes, assim como as dicotomias estabelecidas, por F. de Saussure. [...] a Análise de Discurso reúne, deslocando de sua rede de filiação teórica, língua-sujeito-história, construindo um objeto próprio, o *discurso*, e um campo teórico específico, a Análise de Discurso, precisamente.

Na segunda fase da AD, que vai de 1975 a 1980, Pêcheux e Fuchs publicaram *A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas*. Segundo Mazzola (2009), esse texto nasceu da necessidade de rever conceitos ligados à análise automática do discurso. O sujeito continuou a ser visto como interpelado pela ideologia e foi incorporado do conceito de Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE), de Althusser, bem como a releitura das FDs de Michel Foucault.

A terceira fase da AD foi marcada pela acentuação do primeiro teórico do *outro* sobre o *mesmo*; fim da análise por ordens fixas, por etapas; fim da dissociação da análise linguística *versus* análise discursiva intersequencial; a heterogeneidade enunciativa ganhou cada vez mais força, como o caso da “heterogeneidade mostrada” (“discurso do outro colocado em cena pelo sujeito, ou discurso do sujeito se colocando em cena como o outro” [LIMA, SANTOS, 2013, p. 316]); a insistência de um “além interdiscursivo”, que é a fuga plena da intenção do eu, posto que este é clivado interdiscursivamente. Essa fase foi, para Mazzola (2009), o momento em que Pêcheux resgatou “outras materialidades da linguagem”, tomando



outras formas de enunciação como objetos para a análise, fase em que a AD se aproximou da Semiologia, passando a pensar – a AD – também no aspecto não verbal discursivo.

Atualmente, estamos na quarta fase da AD. Baseados em Costa (*apud* LIMA; SANTOS, 2013, p.191), esta quarta fase dedica-se em restaurar o sujeito “que foi assassinado por várias perspectivas teóricas, inclusive pela própria AD”. Dessa forma, a AD, por ter nascido praticamente dentro do estruturalismo e concebendo, em certo ponto, a língua como estrutura empírica, permitiu que ainda haja essas discussões.

As mídias sociais avançam em larga escala desde a sua criação. Como uma ferramenta importante de comunicação, elas servem, também, de instrumento de análise, principalmente no que se refere a averiguar os deslocamentos de sentidos presentes em diferentes gêneros, inclusive os digitais.

É fato que as mídias sociais transformaram as formas de interlocução e interação, atravessando os sujeitos com novas formas discursivas. É possível compreender que esse tipo de gênero digital, por exemplo, tenha se tornado um espaço onde o sujeito é, claramente, assujeitado a uma série de aspectos relacionados às condições de produção (CPs) e, conseqüentemente, ao sócio-histórico. Conforme Dias (2018, p. 44),

O que significa pensar a tecnologia em sua condição de produção? Significa “devolvê-la à história” ou “considerá-la em sua historicidade” procurando compreender seus efeitos. Parece que temos invertido essa situação, ao considerar a história um produto de tecnologia e não a tecnologia um produto histórico. Tudo isso deriva do sentido de transparência da tecnologia. E dele o sentido do desaparecimento do sujeito mediante a máquina.

As redes permitiram ao indivíduo experimentar uma forma diferenciada de participar do universo ideológico e discursivo sobre determinados assuntos, e por meio deles, criar grupos acerca dos mais variados temas. Conforme Narciso (2015, p. 10), “não



é exagero tratar a rede como uma matriz discursiva que implica a formulação de novos paradigmas de conhecimento.” Por ser um espaço de criação e deslocamento de sentidos, as CPs, as formações discursivas (FDs) e ideológicas (FIs) prosseguem constituindo os sujeitos, os quais, conforme Narciso (2015, p.10), são “imersos nos extratos digitais, direta ou indiretamente, qualificam o projeto da rede, o instituem, ao passo que também são determinados por ela.”

Dada a sua vastidão, a *internet* proporciona um universo de assuntos para diferentes contextos. Entre eles, está o pensamento conservador. Segundo Oakeshott (2016, p.4) “ser conservador significa uma inclinação a pensar e a comportar-se de determinada forma; é preferir certas formas de conduta e certas condições das circunstâncias humanas a outras; é dispor-se a tomar determinadas decisões.”

Para Silva (2010, p. 5), “o conservadorismo está ligado à pretensão de manter intacta a tradição, de conservar, portanto, de rejeitar o novo e o apelo à mudança, vistos como riscos à ordem instituída.” Afirma, ainda, que tal pensamento expressa determinada alternativa à modernidade e/ou pensamento progressista graças às suas origens, constituindo, inclusive, uma resposta à modernidade, que se afasta do que é, por eles, considerado tradicional e natural ao homem.

Cabe lembrar, entretanto, que o pensamento conservador não é homogêneo, assim como não o são os outros tantos pensamentos dos mais variados grupos, dentro ou fora da *internet*. Existem, conforme afirma Silva (2010), pensamentos liberais, tradicionalistas, paternalistas, românticos, conservadores e de nova direita, obtendo todos sua origem na ideologia conservadora. Vale ressaltar, também, que o pensamento conservador nasce da intenção de se opor ao pensamento iluminista francês. É verdade que no século XVI, com o surgimento do Humanismo, o pensamento antropocêntrico começou a ser cogitado, mas foi no século XVIII, com o Iluminismo, que as mais diferentes vertentes filosóficas e antropocêntricas afastaram-se do pensamento conservador. Por



esse distanciamento do pensamento outrora vigente, o conservadorismo passou a agir na sociedade como um retorno às origens.

Segundo Orlandi (2009), o lugar do qual o sujeito fala é constitutivo do que ele diz. Isso quer dizer, por exemplo, que o discurso do indivíduo enquanto médico terá uma conotação diferente da do paciente, dado o lugar em que um médico fala. Nessa perspectiva, podemos conjecturar que o discurso do sujeito-virtual é constitutivo apenas para o ambiente virtual e, em alguns casos, dificilmente poderá averiguar se, de fato, aquele que discursa é como se apresenta, já que o ambiente tecnológico permite a liberdade de criação de sujeito.

A AD é, sem dúvida, de grande relevância para todos os campos/disciplinas/áreas do saber, pois ela se insere em todos os contextos/esferas (jurídica, humor, religiosa, literária entre outras). Conforme Oliveira (2013, p. 8) “[...] o discurso é um fenômeno social e político essencial para a construção e desconstrução das relações de poder em qualquer sociedade e, por isso, é um fenômeno que não pode deixar de ser objeto de reflexão [...]”

Os procedimentos adotados pela AD, em resumo, são utilizados para compreender como funcionam os discursos; como os interdiscursos interpelam os sujeitos, clivando-os e constituindo-os conforme suas FDs e suas CPs; o funcionamento dos processos de significação, bem como a linguagem, participam da interação sujeito e discurso através do sócio-histórico.

Reitera, também, Orlandi (2012) que o discurso não deve ser confundido com fala, pois não corresponde a essa noção. Ou seja: ele não está “preso” à fala. É possível discursar sem que com isso “se diga”. É claro que, para a AD (ORLANDI, 2012, p. 22),

O discurso não é visto como uma liberdade em ato, totalmente sem condicionantes linguísticos ou determinações históricas, nem a língua como totalmente fechada em si mesma, sem falhas ou equívocos. As sistematicidades linguísticas – que nessa perspectiva não afastam o semântico como se fosse o externo – são as condições materiais de base sobre as quais se



desenvolvem os processos discursivos. A língua é assim condição de possibilidade de discurso.

Para Charaudeau e Maingueneau (2012), o discurso em AD se opõe às noções clássicas já concebidas (Filosofia e Linguística). Assim, o discurso é orientado, pois se desenvolve no tempo; é transfrástico (está submetido a regras, conforme o lugar em que ele se constitui); é uma forma de ação; constitui-se em uma sucessão frasal; não é língua nem fala e está determinado pelo que, em AD, chamamos de CPs; é interativo, posto que não se discursa “ao vazio”; mostra posicionamentos; tem normas, já que é um comportamento social; é um interdiscurso, pois “um discurso não adquire sentido a não ser no interior de um universo de outros discursos, através do qual ele deve abrir um caminho” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2012, p. 172). Para a AD, discurso não é apenas um dizer, mas tudo o que compõe a constituição desse dizer, onde esse dizer se materializa e em que condições se faz.

Para Mussalim (2003, p.122), “o estudo do discurso [...] inscreve-se num terreno em que intervêm questões teóricas relativas à ideologia e ao sujeito.” Para Althusser (*apud*. SILVA, 2013), em qualquer sociedade existe a necessidade de reproduzir suas CPs sob o intuito de manter sua continuidade. É por isso que a AD compreende ser, um discurso, uma ação. Não é apenas um enunciado (dizer algo), e sim enunciação. Conforme Alves (2011, p.221-222) “O que importa é ver a materialidade do discurso verbal ou não verbal e seu contexto social e histórico, em que é possível desvelar o sentido de sua existência. Aqui, o sujeito se revela e mostra-se em seu espaço de ações sociais e ideológicas.”

Conforme Mazière (2007, p.13), a AD “dá as suas próprias regras de leitura, visando permitir uma interpretação.” Compreendemos que, para a AD, o foco não está em analisar ocorrências gramaticais – isso seria ligado à Linguística Textual –; mas sim os efeitos de sentido a partir das CPs no sócio-histórico apresentado. Se fosse dado à AD analisar efeitos gramaticais, é certo de que a palavra, seja ela escrita ou dita, não conseguiria por si só “dizer”



todas as coisas. Cria – a palavra – uma opacidade que, para a AD, é significativa. Para Orlandi (2004, p. 20),

A Análise do Discurso é a disciplina que vem ocupar o lugar dessa necessidade teórica trabalhando a opacidade do dizer e vendo nessa opacidade a intervenção do político, do ideológico, ou seja, o fato esmo do funcionamento da linguagem: a inscrição da língua na história para que ela signifique. E, conseqüentemente, a necessidade da interpretação.

Para Maingueneau (2015), o discurso é um lugar incerto, pois os sentidos deslizam e são, por vezes, opacos. Contudo, não queremos, com isso, dizer que pode ser qualquer sentido ou que seja possível haver uma espécie de “vale tudo”. Os sentidos não são fechados em si mesmos, dependem do sócio-histórico e do processo ideológico por que passam, criando, recriando e desfazendo sentidos a todo instante. Como pontuou Orlandi (2012, p. 19), “a incompletude é característica de todo processo de significação.” E isso se torna possível devido, entre outros aspectos, ao conceito de memória discursiva, ou seja, ao que está ali, construído, a partir de nosso sócio-histórico, constituindo-nos enquanto sujeitos, formulando e captando (interpretando) sentidos.

É por isso que, conforme afirmou Mazière (2007, p.23), “o analista de discurso não é uma pessoa neutra”; essa é uma impossibilidade do próprio discurso e, conseqüentemente, do sujeito. Afinal, se somos sujeitos, somos atravessados, constituídos ideologicamente, a partir do sócio-histórico, e é nesse real que nos constituiremos e será a partir dele e suas CPs, bem como em nossa FD e FI, que os efeitos de sentidos serão produzidos. Afinal, conforme Silva (2013, p. 98), “só existe sujeito para e pela sujeição.” Significa que nós, indivíduos, somos o que somos pela sujeição, ou como se diz em AD, pelo assujeitamento discursivo e ideológico no sócio-histórico. Como afirmou Guimarães (2011, p.19), “o homem é um ser simbólico. Suas práticas são assim práticas que significam e que produzem sentidos.” Somos, pois, simbólicos porque produzimos sentidos, e somos constituídos, através do discurso.



Conforme Chauí (1984, p. 16), “somente um sujeito é capaz de reflexão”; pensar a história é pensar a reflexão, pois “o sujeito é interpelado em sujeito pela ideologia [...]”. É – o sujeito – a “interpretação. Fazendo significar, ele significa” (ORLANDI, 2012, p. 22; 46). Já Certeau (1982) afirma que a ideologia não pode ser considerada apenas um “epifenômeno social” (acima ou sobre algo), mas é necessário reconhecer a manifestação ideológica em todo e qualquer trabalho histórico. Para Orlandi (2004), buscamos pela interpretação daquilo que o outro diz. Esse buscar, para a AD, revela que o sujeito é a interpretação, pois se constitui sujeito por ser afetado ideologicamente “pelo efeito de literalidade, pela ilusão de conteúdo, pela construção da evidência de sentido, pela impressão do sentido-lá” (ORLANDI, 2004, p.22).

Para Lynch (2008), conforme houve mutações naquilo que era considerado ideologia conservadora na América Ibérica do século XIX, onde esta era compreendida como discurso político, percebeu-se que esse conceito do político clamava por uma diáde (direita versus esquerda), depreendendo-se, assim, “as ideologias ou conceitos que orientam os atores políticos também se definam a partir da oposição recíproca, isto é, por aquilo que eles não são relativamente aos seus oponentes” (LYNCH, 2008, p.62).

Para Orlandi (2012, p.104), “a ideologia funciona pelo equívoco e se estrutura sob o modo da contradição”; é a ideologia que “interpela o indivíduo em sujeito e este submete-se à língua significando e significando-se pelo simbólico na história” (ORLANDI, 2012, p.100). É essa mutação, esse equívoco, que molda o indivíduo, tornando-o sujeito pelo discurso, de modo ideológico e considerando o sócio-histórico.

Se para a AD o sujeito só o é pela interpelação da ideologia através do sócio-histórico, para o conservadorismo moderno, o sujeito está atrelado – conforme Souza (2015, p.9) – à autoimagem que se constrói “sobre uma espécie de ‘existencialismo conservador’, com tonalidades irracionalistas”. É que, para Souza (2015), os conservadores acreditam que o sujeito que sabe bem -manejar o empírico é racional, e, portanto, um bom sujeito. Ou



seja, se para a AD, o que interpela o sujeito é a ideologia, para o conservador, é o agir com destreza, crendo ser isto algo racional. Logo, para um conservador – segundo Souza (2015) – é necessário manter viva uma tradição que permaneça atuante, posto que, se assim ela está, é sinal de que, empiricamente, manteve-se dessa forma e assim deve seguir.

Embora possamos afirmar que na máquina não há sujeito, é certo que sem sujeito não há máquina. Para Orlandi (2012, p.16),

[...] é no espaço da diferença que o sujeito se constitui. Pois bem, hoje eu diria que, no espaço da diferença, é o virtual que se põe, atualmente, como esta diferença que constitui o sujeito em sua realidade, em sua propriedade, em sua individualidade. E aí trata-se de se pensarem os processos de subjetivação desses sujeitos, seus modos de individualização pelos mecanismos institucionais de socialização. Em suma, trata-se de se pensarem os processos de subjetivação e a constituição da realidade desse/para esse sujeito. E aí emerge a noção de *atualização* como a mais relevante.

Conforme Dias (2018) – esse sujeito é afetado tecnologicamente, propiciando a nós, atualmente, uma noção de homem-máquina não mais presa a um mundo metálico, e sim a uma relação que constitui os sujeitos através dos efeitos no processo que os interpela, bem como na contradição do sujeito, que é lidar com a falha constitutiva, um atributo ao sujeito real, humano, diferentemente do sujeito máquina, que ao ser programado, não possui falhas.

No meme analisado neste capítulo, é perceptível como essas reações estão postas e o quanto esse sujeito se vale do ambiente virtual para divulgar paráfrases, redizendo o que outrora fora dito, em outro momento histórico, constituindo, assim, novos e importantes efeitos de sentido, seja para o sujeito dentro ou fora do recinto digital.



MEME PÁGINA GAROTA CONSERVADORA

FIGURA 1: MEME PÁGINA GAROTA CONSERVADORA



FONTE: GAROTA CONSERVADORA

Disponível em: <<https://www.facebook.com/gconservadora/photos/a.906785519466863.1073741828.778933445585405/1133767090102037/?type=3&theater>>. Acesso em: 5 nov. 2017.

A imagem acima foi retirada da página Garota Conservadora no *Facebook*, publicada em 3 de maio de 2017. Os autores da página afirmam, na categoria denominada “sobre”, que aquele espaço é dedicado a homens e mulheres que defendem o pensamento conservador, porém, o objetivo principal é instruir as mulheres à feminilidade.

Conforme citamos anteriormente, para Orlandi (2009), as CPs podem ser consideradas em sentido amplo e estrito. Assim, em um sentido amplo, esse meme, em sua sócio-historicidade, reflete os atravessamentos atuais, como discussões em torno da educação dos filhos, formulação do núcleo familiar, bem como levanta posicionamentos ligados à discussão de gênero, pautando-se ideologicamente favorável à manutenção de ideais conservadores, em especial, no papel da mulher. Em seu sentido estrito, demarca um posicionamento favorável à educação das crianças em perspectivas conservadoras, visando à manutenção da ordem estabelecida socialmente ao longo dos séculos.



Observamos, também, que as FDs (o dito e o não dito) remetem a uma separação de gêneros com direitos e deveres designados para cada um e, assim, naturalizados e aceitos socialmente. Conforme Butler (2003, p. 66), essa naturalização é

[...] uma formação discursiva que atua como fundação naturalizada da distinção natureza/cultura e das estratégias de dominação por elas sustentadas. A relação binária entre cultura e natureza promove uma relação de hierarquia em que a cultura “impõe” significado livremente à natureza, transformando-a, conseqüentemente, num Outro a ser apropriado para seu uso ilimitado, salvaguardando a idealidade do significante e a estrutura de significação conforme o modelo de dominação.

Esse impulso em conservar algo estabelecido é explicado pelo autor conservador Scruton (2015, p. 56), quando diz que “o desejo de conservar é compatível com todos os tipos de mudança, desde que essa mudança signifique continuidade.” Ou seja: para o conservador, a manutenção de determinados padrões já estabelecidos e aceitos socialmente não devem sofrer mudanças a ponto de “quebrarem” tal continuidade, e sim, conservar a essência deles neste processo. Para Mascarenhas (1995, pág. 45), existe no pensamento neoconservador brasileiro um perfil ideológico resistente à mudança, e justifica-se dizendo que “existe no ser humano [...] uma indolência congênita de reciclar antigas crenças outrora defendidas com tanto ardor.” Já para Charaudeau e Maingueneau (2012), esse discurso pode ser compreendido como cristalizado, clichês que evidenciam a cristalização de uma imagem, de um discurso, de um pensamento ou expressão.

Diante disto, é compreensível que a publicação desse meme, no mês de maio, seja significativa, já que é esse um mês dedicado às mulheres (em que se celebra o dia das mães e o mês das noivas) e, por isso, dedicado também à Maria (santa católica), venerada como um modelo a ser seguido. Precisamos dizer, no entanto, que esse efeito de sentido se dá após observarmos que a página traz várias referências religiosas, seja através de publi-



cações de memes, textos ou imagens. Não há nela, entretanto, nenhuma definição de sua crença religiosa (se católico ou protestante), mas menções ao cristianismo, a Deus e à vivência de um modo conservador com viés religioso. Também se dá por sabermos que o Catolicismo constituiu a FD brasileira, clivando os sujeitos ao longo de cinco séculos.

Para os grupos conservadores católicos, o papel de Maria é fundamental como modelo a ser seguido, não apenas em sua maternidade, mas também como um exemplo de ser humano, especialmente às mulheres. Conforme o Papa João Paulo II em sua encíclica *Mulieres Dignitatem*, (1988, p. 22) a maternidade é uma das dimensões da personalidade feminina e “à luz do Evangelho, elas (virgindade e maternidade) adquirem a plenitude do seu sentido e valor em Maria, que como Virgem se tornou Mãe do filho de Deus”.

Percebemos, então, que esse meme é carregado também por ideologias feministas, e não apenas religiosas e conservadoras. Conforme Brandão (2012, p. 68), “é próprio da constituição do sujeito a função que o *eu* assume de manter a ilusão de um centro”, nesse caso, que o discurso seja “apenas” conservador, que se interprete um sujeito único e detentor de um dizer que faça parte de uma ideologia determinada: a conservadora. No entanto, não podemos perder de vista que existe um sujeito, mas que ele é dividido, clivado, cindido, determinado pelas CPs e constituído sócio-histórico e ideologicamente. Nesse sentido, como vivemos em uma época cuja tônica é a luta pela igualdade de qualquer tipo, esse meme revela uma contradição na busca por direitos igualitários a todo e qualquer grupo marginalizado de nossa sociedade, em especial, neste caso, às mulheres.

Conforme Adichie (2014), o modo como a sociedade atual cria os filhos homens é duro e nocivo, haja a vista a noção de masculinidade ser muito estreita e a todo instante “posta à prova”. Em um caminho oposto, Adichie acredita que a criação das meninas visa ao autoencolhimento para, assim, cuidarem do ego masculino debilitado (pois, segundo a autora, quanto mais se exige de um homem, mais seu ego será fragilizado). Conclui que “meninos e



meninas são inegavelmente diferentes em termos biológicos, mas a socialização exagera essas diferenças” (ADICHIE, 2014, p. 42). Sobre as diferenças biológicas e construções sociais em torno de gêneros, Simone de Beauvoir afirmou que (1970, p. 69),

Assim como não basta dizer que a mulher é uma fêmea, não se pode defini-la pela consciência que tem de sua feminilidade; toma consciência desta no seio da sociedade de que é membro. [...] uma vida é uma relação com o mundo; é escolhendo-se através do mundo que o indivíduo se define.

Ou seja: para Beauvoir, a definição de mulher (e homem) está em como o sujeito se relaciona com o universo a seu redor. Em AD, chamamos essa relação de CPs (Cf. ORLANDI, 2009, p. 30).

Segundo Mendes (2013, p. 13), as imagens têm a competência de atingir nossas emoções das mais variadas formas, já que elas fazem parte de nossa constituição de sujeitos. Afirma ainda que, graças ao avanço tecnológico do século atual, “esta modernidade cria um volume incalculável de dados verbo-imagéticos.” Em *O discurso das mídias*, Charaudeau (2006, p. 255) afirma que a imagem pode trazer, entre tantos, dois efeitos de sentido: de transparência e de evocação. O primeiro é de que a imagem de transparência nos traz a realidade tal qual ela é; o segundo é definido como o despertar coletivo e pessoal em nossa memória de lembranças e experiências passadas sob a forma de outras imagens. Essa evocação – prossegue Charaudeau – “perturba” o efeito da transparência, “pois interpretamos e sentimos a imagem, ao mesmo tempo, através da maneira pela qual ela nos é mostrada e através da nossa própria história individual ou coletiva.” Sendo assim, a análise discursiva de uma imagem nunca será homogênea em seus efeitos de sentido, e sim heterogênea. Dependerá sempre das FDs, FIs, bem como das CPs que enlaçam o assujeito no processo de significação da análise.

No caso do meme em questão, o uso da fotografia é importante para o discurso conservador enfatizar o texto escrito: a menina irá brincar de boneca, o menino, de bola. O conceito de brinca-



deira trazido na foto mostra que a mãe conservadora, ao ensinar seus filhos a brincarem como ela imagina, deixará os filhos felizes tal qual esboçado na imagem.

As cores destinadas às meninas são mais “homogêneas”, enquanto que, para os meninos, “heterogêneas”. Sabemos que as cores na imagem também são discursos, também comunicam. Segundo Oliveira (2015), a Psicologia das Cores ajuda-nos a compreender as decisões tomadas, pois o ser humano avalia aspectos visuais em compra de produtos, por exemplo, que podem atrair, influenciar ou repelir, e, no cérebro, podem controlar sensações de recompensa, auxiliar no planejamento de ações e sugerir estabilidade e conservadorismo.

Percebemos, assim, que o não dito remetido nesse discurso em imagem fornecido pelo meme é de que esse ideal de filha que a página discursa aos pais conservadores, em especial às moças, não brincará simplesmente de boneca, mas com um modelo de boneca cujo *status* social que ela representa é privilegiado e limitado a poucas pessoas. Essa possibilidade de análise é interessante, pois, conforme Charaudeau (2006, p. 180), os efeitos de sentido que o sujeito comunicante pretende produzir no sujeito destinatário construídos num plano ideal (efeitos pretendidos) nem sempre irão ao encontro dos efeitos de sentido construídos pelo sujeito destinatário, que os construirá a seu modo (efeitos produzidos).

A boneca Barbie – conforme *site A origem das coisas* (2017) – surgiu em 1959 nos Estados Unidos, apesar de sua inspiração ser alemã. Pensar nas possibilidades de significação do porquê a boneca Barbie ser usada como modelo de brinquedo para meninas em um meme conservador não é buscar respostas prontas, mas possibilidades de efeitos de sentido. No meme em análise, compreendemos que esse discurso particular (a boneca Barbie e suas significações) cria uma relação de feminilidade, se pensarmos que o objetivo da página é trabalhar o feminino com as jovens moças e compreende (ao fazer tal postagem) que a boneca exerça certa feminilidade por sempre se ater às cores rosa, lilás e roxo em suas roupas e acessórios, por representar um estereó-



tipo de beleza (geralmente é loira, branca, olhos claros, magra, seios fartos), por ter um namorado que também preenche os padrões de beleza socialmente aceitos (loiro, olhos claros, alto, corpo atlético), por ter uma casa grande e espaçosa, com muito luxo, e que para mantê-la seria necessário ter muito dinheiro, empregados e filhos que a completassem, além, é claro, de extravagâncias, como cômodos que, costumeiramente, não se veem em uma casa, como por exemplo, academia de ginástica, espaço para estética, entre outros.

Já na FD de filho, percebemos que o menino está entusiasmado enquanto chuta a bola. Notamos que o brinquedo do menino faz referência ao futebol e ao basquete. Ele não precisa olhar para ninguém, a não ser para aquilo que o motiva: brincar de bola.

No Brasil, o futebol chegou juntamente com Charles W. Miller em 1894, segundo *Wikipédia* (2017). No início, o esporte era dedicado apenas à elite branca brasileira; atletas negros foram aceitos apenas em 1920, tornando-se profissional a prática esportiva apenas em 1933. Durante a Era Vargas, houve grande esforço na promoção do esporte, tanto que construiu-se o estádio Maracanã para receber a Copa do Mundo de 1950. Foi só em 1958, com a vitória do Brasil na Copa do Mundo da Suécia, que o país foi plenamente representado etnicamente, já que a seleção era composta pelos negros Didi e Pelé e pelo mestiço Garrincha. Já sobre a história do basquete, descobrimos que essa prática esportiva tem pouco mais de um século. Iniciou em 1891, depois de o professor de educação física James Naismith pensar em atividades para seus alunos durante o rigoroso inverno de Massachusetts, e que não fosse violento.

O basquete entrou para os Jogos Olímpicos em 1904, mas só se tornou oficialmente olímpico em 1936, nos jogos de Berlim, conforme Antônio (2012). A primeira seleção brasileira masculina foi composta em 1922 sob direção de Fred Brown e sagrou-se campeã nos Jogos Latino-Americanos. Segundo Peil (2002), o basquete feminino teve início análogo ao masculino, já que o inventor americano, por priorizar a não violência nos jogos, achou-o adequado



às mulheres. Entretanto, o primeiro campeonato feminino só foi realizado no Brasil em 1940, e apenas seis anos mais tarde é que a seleção feminina participou dos jogos sul-americanos, ficando em segundo lugar. O primeiro mundial de Basquete Feminino foi realizado no Chile em 1953.

Quando analisamos as FDs do basquete, percebemos que, apesar de as CPs terem sido favoráveis a ambos os sexos, as mulheres continuaram à margem da prática, destacando-se mais tarde que os homens. Mesmo que, ideologicamente, o esporte fosse, desde o seu surgimento, dedicado às moças por ser considerado não violento, a modalidade feminina atingiu o seu ápice décadas mais tardes que a masculina. Mostra-nos, essa realidade histórica, que o basquete também foi atravessado pelo discurso machista de que o esporte não era bem visto como prática ideal às mulheres, consideradas “sexo frágil”, conforme Flor (2011).

Percebemos, também, que o menino é branco, enquanto a menina, morena. Essa análise é precisamente importante, pois remete-nos ao discurso de raças. O discurso de raças é antigo. O botânico Carl Linnaeus (ou Carl von Linné), em 1758, classificou os seres humanos hierarquicamente em raças de acordo com a origem e a cor da pele. O que nos leva a considerar que esse meme constrói um *ethos* a respeito da menina/mulher conservadora e de menino/homem conservador a partir das perspectivas idealizadas pelos pais graças às suas sócio-historicidades e atravessamentos ideológicos.

FINALIZANDO

Refletir sobre o discurso conservador brasileiro na *internet* e sua expansão não é uma forma de ajuizar valores a este ou àquele discurso, e sim levantar questões para serem discutidas. Em pleno século XXI, que outrora parecia tão distante, e que imaginávamos carros voadores, como o extinto desenho *The Jetsons*⁴, ou com

4 Desenho estadunidense criado em 1962 que mostrava uma família tradicional em um futuro cujos carros voavam, as empregadas eram máquinas e a modernidade era extremamente avançada. Seu último episódio foi em 1987.



skates super potentes, como em *De volta para o futuro*,⁵ o que temos observado são discussões que acreditávamos não mais serem necessárias, como a importância da vacina ou afirmar que a Terra não é plana⁶. É fato que as redes sociais “reativaram” discursos que antes estavam adormecidos. Com a facilidade em disseminar informações, discursos alienatórios, sensacionalistas, difamatórios, conspiratórios e irracionais têm ganhado cada vez mais espaço e adeptos na *internet*. Em entrevista à revista *Época* (2011), Umberto Eco afirmou:

A *internet* não seleciona a informação. [...] A *internet* ainda é um mundo selvagem e perigoso. [...] A imensa quantidade de coisas que circula lá é pior que a falta de informação. [...] Conhecer é cortar, selecionar. [...] Hoje, na *internet*, Júlio César e Calpúrnia têm a mesma importância. Ora, isso não é conhecimento. [...] A *internet* é perigosa para o ignorante, porque não filtra nada para ele. [...] A longo prazo, o resultado pedagógico será dramático. Veremos multidões de ignorantes usando a *internet* para as mais variadas bobagens: jogos, bate-papos e busca de notícias irrelevantes.

É interessante perceber que os discursos conservadores, nas redes, não são homogêneos, mas plurais. Na análise do meme, percebemos que os discursos afirmavam a importância de formar as moças para um lar cristão. É curioso, pois, por mais que a página dissesse que o espaço era aberto a todos, o enfoque estava nas mulheres, o que nos levou a observar, também, a presença de um discurso de submissão da mulher ao homem, e de ambos, a Deus. Esse meme também mostrou como ainda existe, no pensamento brasileiro, a ideia de que cabe à mãe a educação dos filhos, e que essa educação é pensada através de questões de gênero, mantendo diferenças quanto ao que é “próprio” de menina e de menino (brincadeiras, roupas, cores, entre outros). O discurso a respeito

5 Filme americano dos anos 1985 em que o adolescente Marty McFly foi transportado à década de 1950 em um carro, fruto de uma experiência do cientista Doc Brown.

6 Nas mídias sociais, mais precisamente este ano, muitos grupos têm disseminados inverdades a respeito da importância da vacina e de que a Terra é plana. O material consultado a esse respeito consta nas referências bibliográficas.



do papel da mulher à imagem de Maria, submetendo a mulher ao poderio divino, também se fez presente. Percebemos, que o discurso que elenca a mulher como imitadora de uma santa, mas que mantém ao homem a liberdade, mostra um discurso que procura “manter a ordem” daquilo que, outrora, foi naturalizado.

Entretanto, esse mesmo meme não se mostrou plenamente conservador, dada a paráfrase realizada. Se antes cabia à mãe apenas criar os filhos, agora, ela também tem autoridade para definir o que serão, realizando-se plenamente neles, pois, como afirmou Lacan *apud* Vieira (2005, p.05), “a mãe se interessa por seus filhos, porque eles a atraem.” Logo, o *ethos* da mulher submissa, sexo frágil, vocacionada ao matrimônio e à maternidade, inapropriada a alguns esportes e sensualizada em outros, torna-se “empoderada” quando o assunto é a forma como criará seus filhos, mesmo que essa educação esteja, ainda, submissa a um modelo tradicionalista.

Quando entrecruzamos esses discursos, percebemos claramente a importância da reflexão de ambos, do quanto formam díades: não é possível um discurso sem o outro, pois, conforme Orlandi (2009) o discurso é uma mediação constituída de formulações determinadas pelas perspectivas do dizível e pela relação estabelecida com o interdiscurso. Logo, não se pode falar de papéis sociais, direitos das mulheres, educação dos filhos, casamento, formação familiar, gênero, vocação, maternidade *versus* paternidade, feminismo, patriarcado, machismo, direitos iguais, gêneros e esportes, poder, superioridade, raça, autoritarismo, medo, política, justiça, legítima defesa, direitos humanos, cristandade sem questionarmos todos os fatores que levam nossa sociedade a enxergar a mulher como submissa, a negar direitos humanos, a apoiar uma educação opressora, a entender o casamento somente como o que é “natural”, à criminalidade, à marginalização, à necessidade de discutir o que fazer com os criminosos, porque existem, como se mantêm e porque aceitamos a violência sem nem sequer cogitarmos a possibilidade de defesa da vítima, tal qual foi feito, segundo o posicionamento religioso, com Jesus. São discursos atuais, que mesmo viajando pelo tempo e pela



história, seus efeitos de sentidos permanecem e, ao mesmo tempo, se resignificam e se constituem, mostrando que a memória discursiva presente neles, os atravessamentos ideológicos em sua sócio-historicidade, as FDs e FIs, e as vozes heterogêneas cristalizam esses discursos conservadores, até mesmo em lugares cuja tônica “não deveria” pender ao conservadorismo.

O que esperamos é que tudo o que foi apresentado nesse trabalho sirva como estímulo para todas as reflexões pertinentes em torno do discurso conservador, que não só constitui o brasileiro, mas que prossegue constituindo, cindindo, clivando, assujeitando e transvalorando – sujeitos e discursos – em sua sócio-historicidade, seja no plano real, seja na *internet*, nessa “nova” simbiose do homem-máquina do século XXI, tão preso ainda a uma tradição que nos parecia tão distante.

REFERÊNCIAS

A ORIGEM DA BARBIE. **A origem das coisas**. Disponível em: <<http://origemdascosas.com/a-origem-da-barbie/>>. Acesso em 7 mar. 2017.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Tradução Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ALTHUSSER, L. Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado: notas para uma investigação. In: ZIZEK, S (Org.). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1966.

ALVES, Paulo. Possibilidades teóricas da Análise de Discurso e da Hermenêutica para a interpretação histórica. In: GIANNATTASIO, Gabriel; IVANO, Rogério. **Epistemologias da História: verdade, linguagem, realidade, interpretação e sentido na pós-modernidade**. Londrina: Eduel, 2011.

ANTÔNIO, Marcos. **A modalidade da vez: basquete. Surto Olímpico**. 2012. Disponível em: <<http://www.surtoolimpico.com.br/2012/01/modalidade-da-vez-basquete.html>>. Acesso em: 04 dez 2017.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 3 ed. ver. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.



BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Tradução Renato Aguiar. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CERTEAU, Michel de. **Escrita da História.** Tradução de Maria de Lourdes Menezes – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARADEAU, Patrick. **Discurso das Mídias.** São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Dicionário de análise de discurso.** / Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau; coordenação da tradução Fabiana Komesu. 3.ed. – São Paulo: Contexto, 2012.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia.** 15ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984 (Primeiros Passos, v. 13).

DIAS, Cristiane. **Análise do discurso digital: sujeito, espaço, memória e arquivo.** Campinas – SP. Pontes Editora. 2018.

FLOR, Patrícia. Esporte feminino venceu preconceitos e tradições. **Revista Digital Livre Esporte.** 2011. Disponível em: <<http://www.livresportes.com.br/reportagem/esporte-feminino-venceu-preconceitos-e-tradicoes>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

GIRON, Luis Antonio. Umberto Eco: “O excesso de informação provoca amnésia.”. **Revista Época.** 2011. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/ideias/noticia/2011/12/umberto-eco-o-excesso-de-informacao-provoca-amnesia.html>>. Acesso em: 25 ago. 2018.

GUIMARÃES, Eduardo. **Análise de texto: procedimentos, análises, ensino.** Campinas, Editora RG, 2011.

JOÃO PAULO II, Papa. **Carta apostólica *Mulieris dignitatem*** (Sobre a dignidade e a vocação da mulher por ocasião do ano mariano). São Paulo: Paulinas, 1988.

LIMA, José R.; SANTOS, Ivanaldo O. **O discurso e as transformações sociais.** Artigo. Revista de Ciências HUMANAS, v. 47, n. 2, p. 184 – 197, out. 2013.

LYNCH, Cyrill; EDWARD, Christian. **O pensamento conservador ibero-americano na era das independências (1808 – 1850).** Lua Nova [em linha] 2008, (Sin mes) : Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67313615004>>. Acesso em 17 maio 2017.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso.** Tradução Sírio Possenti. 1 ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.



MASCARENHAS, Eduardo. **Psicanálise do pensamento neoconservador: o que é ser social-democrata hoje?** 2 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

MAZIÈRE, Francine. **A análise do discurso: história e práticas.** Tradução Macos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

MAZZOLA, Renan Belmonte. **Análise do discurso: um campo de reformulações.** Artigo disponível em **Análise do discurso: sujeito, lugares e olhares.** São Carlos: Claraluz, 2009. E-Book.

MENDES, Emília. **Imagem e Discurso.** Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do discurso. In: MUSSALIM, Fernanda & BENTES, Anna Christina (org.). **Introdução à Linguística: domínios e fronteiras**, Vol. II, 3ª.ed. São Paulo: Cortez, 2003.

NARCISO, Luiz Fernando Santos. **“CURTIR”:** reflexões sobre um fecho enunciativo no *Facebook*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia. 2015.

OAKESHOTT, Michael. **Conservadorismo.** Tradução André Bezamat. Editora Âyné: Itália, 2016.

OLIVEIRA, Edson. **Psicologia das cores no marketing e nas vendas:** infográfico completo. Artigo jornalístico. Publicado em 25 de janeiro de 2015. Disponível em: <<https://maispersuasao.com.br/psicologia-das-cores>>. Acesso em 12 jun. 2017.

OLIVEIRA, Luciano Amaral. **Estudos do discurso: perspectivas teóricas.** 1 ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

ORLANDI, Eni P. **Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos.** 4ª ed., Campinas – SP, Pontes Editores, 2012.

ORLANDI, Eni P. Destruição e construção do sentido: um estudo da ironia. **Discursividade.** Edição nº 09 - Janeiro/2012 - Maio/2012 - ISSN - 1983-6740. Disponível em: <<http://www.discursividade.cepad.net.br/EDICOES/09/Arquivos/eniorlandi.pdf>> Acesso em: 23 mar. 2017.

ORLANDI, Eni P. **Ciência da Linguagem e Política:** anotações ao pé das letras. Campinas SP, Pontes Editores, 2014.

PEIL, Luciana Marins Nogueira; MESQUITA Roberto Maluf de. Basquetebol Feminino. In: DACOSTA, Lamartine, Pereira (org.). **Atlas do esporte no Brasil: atlas do esporte, educação física e atividades físicas de saúde e lazer no Brasil.** Rio de Janeiro: Shape, 2002.



SCRUTTON, Roger. **O que é conservadorismo**. Tradução Guilherme Ferreira Araújo. 1 ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

SILVA, Antonio Ozaí da. **O Pensamento Conservador**. Artigo. Revista Espaço Acadêmico. n.107. Abril 2010.

SILVA, José Otacílio. **Althusser**. Artigo disponível em **Estudos do discurso: perspectivas teóricas**. 1 ed. – São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

SOUZA, Jamerson Murilo Anunciação de. **O conservadorismo moderno: esboço para uma aproximação**. Artigo. Serv. Soc. Soc. no.122 São Paulo Apr/ June 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/0101-6628.020>>. Acesso em 12 março 2017.

VIEIRA, Marcus André. **Nota sobre a criança, de Jacques Lacan: uma leitura**. 2005. Disponível em: <http://www.litura.com.br/curso_repositorio/uma_leitura_de_notasobre_a_crianca_de_j_1.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2017.

WIKIPEDIA. **História do futebol do Brasil em Wikipédia**: a enciclopédia livre. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_do_futebol_do_Brasil>. Acesso em 01 out. 2017.





13

MEMÓRIAS DO CEMITÉRIO: AS REFORMAS E A IDEIA DE ORDEM E PROGRESSO NA CIDADE DE MARINGÁ/PR NA DÉCADA DE 1960

Tatiane Gonçalves Damasceno¹
Maristela Carneiro²

O presente capítulo busca compreender como as reformas ocorridas no Cemitério Municipal da cidade de Maringá, durante a década de 1960, corroboram a ideia da formação de uma cidade planejada para se apresentar como “cidade do futuro”, estruturada, bela e sem problemas.

Entender como essas reformas ficaram na memória dos moradores da cidade e como elas podem ter sido elaboradas de forma a espelhar, no espaço do cemitério, a ideia de cidade que se tem para Maringá; pode auxiliar na compreensão da própria cidade, da construção de uma identidade e de como a sociedade entende o espaço cemiterial como pertencente ou não ao espaço urbano do qual faz parte.

1 Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Especialista em História, Arte e Cultura (UEPG). Bacharel e Licenciada em Ciências Sociais.

2 Pós-Doutoranda em História pela Universidade Federal do Mato Grosso. Doutora em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Autora de livros e materiais didáticos pelo IESDE - Inteligência Educacional e Sistemas de Ensino.



Embora tenha sido emancipada em 1951, a região onde se situa a cidade de Maringá começou a observar um grande fluxo de pessoas a partir da década de 1930, época em que as terras da região começaram a ser negociadas por companhias colonizadoras. Essas empresas haviam adquirido as terras do governo do Estado do Paraná que então encontrava sérias dificuldades em ocupar e desenvolver a região.

Em 1942, pressionada por famílias que viviam nas zonas rurais no norte do Estado e que haviam comprado as referidas terras, a prefeitura de Londrina, criou o Patrimônio Maringá, que tinha como função abastecer essas famílias com os itens básicos que elas não conseguiam produzir, tais como sal, roupas e objetos de higiene pessoal³. Esse patrimônio fazia parte das terras adquiridas pela Companhia de Terras Norte do Paraná, que posteriormente viria a se tornar a Companhia Melhoramentos Norte do Paraná (CMNP)⁴. Posteriormente, essa região passou a pertencer à cidade de Mandaguari, até sua emancipação em fevereiro de 1951, quando enfim se tornou uma cidade independente: Maringá.

O processo de colonização, especialmente o desenvolvido pela CMNP visava à ocupação das terras, divididas em lotes, e a criação de um espaço urbano, facilitando o transporte de cargas – produtos agrícolas, especialmente; e de pessoas, unindo o norte do Paraná a outras regiões do Estado e do país, ainda que, para isso, fosse necessário expulsar e/ou controlar os primeiros habitantes da região⁵.

A ideia da CMNP era construir um grande centro regional, que se tornasse referência, não somente no Paraná, mas também

3 DIAS, R. B; GONÇALVES, J.H.R. Maringá e o norte do Paraná: estudo de história regional. EDUEM, 1999.

4 A Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP) era uma subsidiária da inglesa Paraná Plantations Limited, empresa fundada em 1925, após a expedição Montagu ter feito o reconhecimento das terras do Paraná e observado seu grande potencial agrícola. Em 1939, com o início da Segunda Guerra Mundial, a Companhia começa a passar por diversas dificuldades e em 1944 é vendida para um grupo de empresários paulistas que assume a mesma linha de trabalho de sua antecessora, muda o nome da empresa para Companhia Melhoramentos Norte do Paraná, mas mantém em seu quadro diversos funcionários ingleses, egressos da Paraná Plantations e da CTNP.

5 Grupos indígenas, especialmente Kaingangs e comunidades caboclas. DIAS, R. B; GONÇALVES, J.H.R. Maringá e o norte do Paraná: estudo de história regional. EDUEM, 1999.



no restante do Brasil. Para isso era preciso que a nova cidade fosse planejada cuidadosamente. Dessa forma, a CMNP encomendou o desenho da futura cidade ao urbanista paulista Jorge de Macedo Vieira⁶ que empregou conceitos de cidade-jardim⁷ para desenvolver seu projeto.

Contratado pela CMNP em 1943, Vieira entregaria à Companhia, em 1945, o traçado original da cidade, sendo esta fundada, oficialmente, em 10 de maio de 1947, tornando-se um marco do urbanismo brasileiro. É possível observar, no projeto, áreas bem demarcadas, como uma tentativa de se dividir a cidade em zonas específicas, com grandes áreas verdes e, de acordo com Campos (2004), zonas residenciais separadas conforme classes sociais e/ou atividades específicas, classe média, média alta e operária, por exemplo, divisões que se mantêm ainda nos dias atuais, embora com algumas alterações.

Por suas características originais Maringá representava perfeitamente a ideia de moderno: cada coisa em seu lugar e em cada lugar uma coisa. Incorporando a ideologia que estandardizava a ordem e o progresso, obedecendo às funcionalidades que buscavam homogeneizar e racionalizar seus habitantes, a cidade de Maringá experimentou um ordenamento de sua espacialidade urbana, a qual traduzia a máxima que sempre a acompanhou e a qualificava como uma cidade com um futuro promissor. Dessa forma, os novos valores segmentados pela ideia do trabalho racional foram adotados pelas elites locais como instrumentos formadores do novo homem, adequado aos pré-requisitos impostos pela modernização, qualificação profissional e menta-

6 "O engenheiro paulista Jorge de Macedo Vieira (1894-1978) formou-se pela Escola Politécnica da USP e foi responsável pelo desenvolvimento de projetos inovadores. Entre eles, os bairros paulistanos de Vila Formosa, Vila Maria, Chácara da Moóca, Rolinópolis, além de bairros em outras cidades como Campos de Jordão, Campinas e Atibaia. Macedo Vieira empregou conceitos de bairro-jardim e de cidade-jardim em seus projetos. Em 1943, Jorge de Macedo Vieira foi contratado pela Companhia de Terras Norte do Paraná para desenvolver o projeto da cidade de Maringá." Fonte: < <http://www.maringahistorica.com.br/2012/07/jorge-de-macedo-vieira.html>> Acesso em 10/06/2017.

7 "A cidade jardim é um modelo de cidade concebido por Ebenezer Howard, no final do século XIX, consistindo em uma comunidade autônoma cercada por um cinturão verde num meio-termo entre campo e cidade. A ideia era aproveitar as vantagens do campo eliminando as desvantagens da grande cidade". Fonte: < [https://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade-jardim_\(teoria\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade-jardim_(teoria))> Acesso em 10/06/2017.



lidade empreendedora, porém cuja visibilidade segregava as pessoas comuns (CAMPOS, 2004, p. 18).

Desta maneira, pode-se observar que a criação da cidade não buscava apenas urbanizar um espaço que facilitaria a locomoção de pessoas e o transporte de produtos, de forma a conectar as cidades do estado e fora dele. Buscava, antes, higienizar um espaço, eliminando as populações que viviam anteriormente no local (indígenas e caboclos, por exemplo), criar uma sociedade em que não houvesse uma proximidade muito intensa entre pessoas de diferentes classes sociais e/ou imigrantes e, ainda, delimitar espaços para lazer, trabalho e moradia, levando-se em conta as diferenças sociais e raciais.

O plano original da cidade também já indicava o local a ser ocupado pelo cemitério municipal, embora o mesmo só passasse a ser utilizado, de maneira efetiva, em meados da década de 1950. Nas figuras abaixo, é possível observar a área demarcada para o cemitério, na zona sul da cidade.

FIGURA 1- ANTEPROJETO DE MARINGÁ, COM DESTAQUE PARA O CEMITÉRIO MUNICIPAL



FONTE: WIKIPEDIA. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Anteprojeto_da_Cidade_de_Maring%C3%A11.jpg>. Acesso em 10 jun. 2017.



FIGURA 2- ANTEPROJETO DE MARINGÁ, 1945 - DETALHE DA LOCALIZAÇÃO DO CEMITÉRIO



FONTE: Arquivo Particular (2017).

Na década de 1960, o Cemitério Municipal de Maringá passou por duas reformas: uma na gestão do prefeito João Paulino Vieira Filho (1961-1964) e, outra, na gestão do prefeito Luiz Moreira de Carvalho (1965-1968), sucessor de João Paulino na Prefeitura de Maringá. A segunda reforma deixou o cemitério com a atual fachada e disposição de ruas. Mas foi a reforma realizada na gestão anterior que, de acordo com o relato de algumas pessoas, causou grande comoção na cidade e que é tema deste artigo.

O CEMITÉRIO COMO ESPELHO DA CIDADE

Analisar as questões que podem ter levado a gestão de João Paulino Vieira Filho a iniciar uma reforma no Cemitério Municipal de Maringá, como as ações foram desenvolvidas, de que maneira a população tomou conhecimento, concordou ou resistiu, colaborou ou reagiu, acompanhou ou ignorou as reformas realizadas, pode auxiliar na compreensão deste aparelho público dentro da construção da ideia de cidade que se tinha para Maringá.

Refletir sobre como essa reforma pode ter impactado sobre a população, sobre a ideia que se tem sobre o uso do campo santo e de que maneira a condução da reforma pode ter refletido a intenção de se manter a cidade como exemplo de ordem (e de progresso), amplia as possibilidades de compreensão que se tem



sobre Maringá bem como a visão de mundo que se espera manter dentro do ideal lançado pela CMNP.

Vale salientar que essa ideia de planejamento não é algo que surge nos anos 1940, período em que o desenho da cidade é encomendando. Mas que ele atende à ideia de higienização e racionalização da sociedade, ainda que de maneira tardia. Desta forma, resgatando ideais do período compreendido entre 1889 e 1930, conhecido como República Velha, a criação da nova cidade buscava reproduzir uma cidade ideal.

Foi durante a República Velha também que o Brasil passou por transformações essenciais, do ponto de vista da modernização urbana e industrial. Durante as primeiras décadas do século XX, houve grandes reformas nos centros urbanos do Rio de Janeiro e de São Paulo, ações da medicina sanitária e higienista – sobretudo coordenadas por Oswaldo Cruz –, o crescimento do número de fábricas e trabalhadores assalariados etc. Foi nesse clima que apareceram as revoltas tipicamente urbanas, como a Revolta da Vacina, a rebelião dos 18 do Forte de Copacabana, a Revolta de 1924 (esta acabou resultando também na formação da Coluna Prestes) e a Revolta da Chibata. A Semana de Arte Moderna de 1922 também foi um dos episódios que marcaram – do ponto de vista cultural – a República Velha (FERNANDES, s/d, s/p).

Em apenas 70 anos, Maringá suplantou em número de habitantes outras cidades do Estado do Paraná, existentes há mais de um século – por isso refletir sobre as referidas reformas no cemitério (nesse caso, especificamente a primeira) lança luzes sobre a dinâmica do desenvolvimento econômico e social da cidade. Entender o que se passou naquela época, como foi conduzida a reforma no espaço de cemitério entre os anos de 1961 e 1964 e o impacto que essa reforma teve na cidade, é fundamental para que se possa ampliar, e mesmo tensionar, a compreensão de uma visão de cidade planejada, pensada para que todos os espaços reflitam a ordem e o progresso.



Conforme visto acima, o marco de Maringá remete a 10 de maio de 1947, quando a CMNP lança, numa praça na região central da cidade, a pedra fundamental, possibilitando assim o desenvolvimento do que viria a ser a segunda maior cidade do Norte do Paraná. Todo o planejamento, desde o seu desenho, considerado um referencial na arquitetura brasileira, é pensado para que a futura cidade se destaque não apenas no Estado, mas também no país. Maringá é pensada para ser destaque.

Este destaque implica uma série de posicionamentos frente à distribuição dos loteamentos e bairros, bem como sua classificação econômica e sua destinação: residencial, comercial, industrial. Desta forma, desde a fundação, Maringá vem sendo pensada para promover o progresso de maneira ordenada.

Maringá nasceu a partir de um plano urbanístico, com representações simbólicas que enfatizam a sua imagem urbana e destacam um polo regional que se criava em uma região sem ocupação urbana anterior. A construção da cidade expulsou os habitantes iniciais do território e, ao longo de sua história, os projetos urbanos voltam-se para a promoção imobiliária. Em sessenta anos de fundação da cidade, as mais recentes intervenções não são estratégias novas, o espetáculo urbano marca as políticas voltadas para a promoção da cidade nas quais não há a participação popular ativa. As intervenções urbanísticas produzem imagens para diferenciar um lugar e inventar uma identidade, estimuladas tanto por uma companhia loteadora quanto pelas ações públicas urbanas. (ANDRADE; CORDOVIL, 2008, p. 1).

Esta forma de se pensar a cidade tem se refletido em seus diversos aparelhos públicos, e nas diversas ampliações pelas quais o espaço urbano precisou passar ao longo de setenta anos, sem que, no entanto, o traçado original tenha sido perdido. Pode-se observar este fato, por exemplo, na manutenção das estruturas dos bairros de classe alta e do centro na cidade, denominado Novo Centro. E, como não poderia deixar de ser, essa maneira de se conceber e de se construir a cidade também está refletida no espa-



ço destinado ao cemitério municipal. O cemitério municipal está localizado na zona sul da cidade, cercado por bairros de classe média. Mas à época da fundação, tinha um relativo afastamento do perímetro urbano.

Ainda que seja possível verificar, nos arquivos da administração do cemitério, enterramentos realizados antes da fundação da cidade, desde o início da década de 1940, afirma-se que isso não reflete a realidade da utilização daquele espaço: de acordo com a administração, com o estabelecimento de familiares na cidade que se desenvolvia, os restos mortais de parentes enterrados anteriormente em outras localidades foram trazidos para o cemitério de Maringá, que só passou a ser efetivamente utilizado, pelos falecidos da jovem cidade, a partir da década de 1950.

Entretanto, algumas entrevistas apontam que, mesmo antes da inauguração do campo santo, alguns enterros já eram realizados:

Essa avenida aqui ela era toda cemitério, tudo aqui, inclusive com parede de madeira onde é o passeio ali. [...] Aí descia parede lá pra baixo também. Só. O resto era tudo aberto. Tem túmulo ali, se não me engano, de 1947. Segundo dizem, quem inaugurou esse cemitério aqui, foi um moleque, um piaçã que o primo atirou nele, entendeu?, de brincadeira, foi acidental, em quarenta e pouco (JONAS, 72 anos. Entrevista [28 de junho de 2017]. Maringá, PR)⁸.

Os sepultamentos à época não seguiam uma ordem estabelecida. A família escolhia um lugar e ali eram depositados os restos mortais de seus entes. Dentro do campo santo, a regra de ordem e absoluto planejamento não era obedecida conforme o restante do espaço urbano maringaense, como se demonstra no depoimento a seguir:

Aquele tempo era muito tumbó alto, então ficava fazendo tipo catatumba, que nem igreja, assim, né, então tomava a visão. Aí então, o Luiz de Carvalho que inventou, que inventou o rebaixamento (MANFRINATO, A. 95 anos. Entrevista [03 de agosto de 2017]. Maringá-PR).

⁸ Jonas: nome fictício. O entrevistado solicitou que seu nome não fosse divulgado.



Mas esta maneira de se conduzir os enterramentos, em que pese refletirem a mesma lógica de outros cemitérios, com suas capelas e demais monumentos, passou a sofrer alterações a partir da emancipação da cidade, em 1951, e da formação da primeira equipe de gestão da cidade em 1953. Essa regulamentação seria ampliada com a reforma implementada na gestão do prefeito João Paulino Vieira Filho, entre 1961 e 1964, e se estabeleceria definitivamente após a reforma conduzida por Luiz Carvalho.

O primeiro funcionário da prefeitura de Maringá conta como foi o primeiro enterro após a primeira eleição da recém-fundada cidade:

[...] e no dia 15 (de dezembro de 1952), o prefeito que ganhou que é o Inocente Villanova Jr., nós fomos abrir as portas, que tinha a subprefeitura de Mandaguari. Como foi eleito o primeiro prefeito, Mandaguari levou tudo embora, o prefeito levou tudo embora os pertences dele, né? E eles levaram embora até o enxadão do cemitério, levaram embora tudo. E o cemitério já tinha gente lá, já. Mas aí nós entramos lá dentro, só tinha um cômodo de 6x8, que Mandaguari fechou, aí chegou um senhor e falou “você são da prefeitura?” E eu falei: “É o primeiro dia, hoje” [...] E eu falei: “o que que era?” Ele falou: “é que morreu um homem, aí.” E eu falei: “Ih, rapaz, aqui ninguém sabe nada...” Que tinha uma agência funerária, mas não atendia quase ninguém, sabe? Assim, de pobre, né? Aí o prefeito que ganhou, olhou pra mim e falou: “você já é meu funcionário, então cuida disso” (MANICARDI, A. M. 92 anos. Entrevista [23 de junho de 2017]. Maringá, PR).

Somente mais tarde é que se foram estabelecendo parâmetros para proceder aos enterramentos no cemitério municipal e se formando uma equipe própria para a manutenção e ordenamento do espaço cemiterial, além de regras específicas para a construção de novos túmulos.

Assim, os túmulos são baixos, de tipologia sepultura, compreendendo carneira e cabeceira, onde em geral se encontram fotos, podendo ou não conter epitáfios.



Segundo Clarissa Grassi:

Este é o tipo mais frequente no cemitério, sofrendo assim influências de diversas correntes arquitetônicas. Há exemplares antigos construídos em tijolos maciços com revestimento caído e exemplares atuais com revestimento em cerâmica, granito ou até porcelanato (GRASSI, 2016, p. 61).

Grassi se refere ao Cemitério Municipal São Francisco de Paula, em Curitiba-PR, mas essa conformação é a mesma encontrada no Cemitério Municipal de Maringá, conforme se pode observar nas imagens abaixo que, em que pese utilizarem-se materiais diferentes, de acordo com a época de sua construção, inclusive, seguem a mesma padronização: espaçamento, tamanho, disposição, etc.

FIGURA 3- SEPULTURAS MAIS ANTIGAS, COM REVESTIMENTO EM AZULEJOS OU SEM REVESTIMENTO



FONTE: Arquivo Pessoal (2017).



**FIGURA 4 - SEPULTURAS MAIS ATUAIS,
COM REVESTIMENTO EM GRANITO**



FONTE: Arquivo Pessoal (2017).

SILÊNCIO DO CEMITÉRIO

Pouco se sabe sobre as reformas ocorridas no cemitério municipal, e sobre esse espaço, muito pouco vem sendo, academicamente, produzido. Os estudos cimiteriais no Brasil, e no mundo, despertam grande interesse e o volume de produção acadêmica tem crescido exponencialmente nos últimos anos. O contrário parece acontecer em Maringá, em que o cemitério permanece envolto em mistério e silêncio.

Para tentar elucidar as questões que envolvem a reforma do cemitério municipal busquei conversar com pessoas que estiveram à frente da administração municipal à época da principal reforma, nos anos 1960, e com outros moradores da cidade, bem como analisar documentos e jornais da época. No entanto, apenas o arquivo referente a um dos periódicos estava disponível e, mes-



mo assim, de maneira parcial: “O Jornal de Maringá”, que surgiu em meados de 1950⁹, e cujo arquivo se encontra aos cuidados da Secretaria de Cultura de Maringá (SEMUC).

Desta forma, analisei os jornais referentes à década de 1960 em busca de notícias sobre o cemitério municipal de Maringá. Uma das poucas menções ao cemitério no acervo analisado diz respeito ao dia de finados em uma matéria veiculada em 07 de novembro de 1961¹⁰.

9 No caso dos jornais, hoje, encontram-se, na cidade, três grandes arquivos: o da Universidade Estadual de Maringá (UEM), o da Secretaria de Cultura da Prefeitura de Maringá e o da Cúria Metropolitana. Na Universidade Estadual de Maringá os arquivos incompletos não guardam vestígios sobre a reforma dos anos 1960. Assim, não foi possível levantar como a reforma foi noticiada, nem como a população reagiu a ela. Na Cúria Metropolitana, afirmase, os arquivos estão completos, com todas as edições devidamente mantidas. No entanto, o museu da Cúria encontra-se em reforma que, segundo me foi informado, durará ainda outros três ou quatro anos para alcançar a finalização e desta maneira, não tive acesso ao material jornalístico ali arquivado nem a qualquer outro material. Já na Secretaria de Cultura (SEMUC), tive o apoio do historiador da prefeitura, João Laércio Lopes Leal, e pude analisar os seguintes exemplares: 1961 – meses de janeiro, fevereiro, março, setembro, outubro e novembro; 1962 – meses de janeiro, fevereiro, março, abril, maio, junho, julho, agosto, setembro e outubro; 1963 – meses de janeiro, fevereiro, maio, junho, julho, agosto e 1966 – meses de fevereiro, março, maio, junho, setembro, outubro e dezembro. Conforme pode ser observado, o arquivo mantido pela Secretaria de Cultura não está completo. Percebe-se a ausência de diversos periódicos, de anos inteiros e, em alguns anos, observa-se a falta de alguns dias ou de meses inteiros. Tanto na Universidade quanto na Secretaria de Cultura, o arquivamento é feito de forma simples, com encadernação dos jornais e não estão disponíveis versões digitais.

10 Foto do cemitério em dia de Finados, edição de “o Jornal de Maringá” de 07/11/1961: “Finados: Magnífico exemplo de fé cristã. A data consagrada ao respeito e veneração dos mortos foi a ratificação da formação cristã do maringaense que ocorreu em massa, apesar das fortes chuvas, à necrópole municipal onde flores foram depositadas em homenagem póstuma aos que lá jazem. Os adeptos de várias seitas religiosas, em grupos, oravam em intenção das almas e o dia revigorou a inabalável fé cristã característica do povo paranaense setentrional. O flagrante ilustra a solene missa campestre oficiada por Dom Jaime Luiz Coelho, Bispo Diocesano, e que reuniu uma considerável multidão de católicos que sob a chuva acompanhou o belo ritual católico. Uma estimativa efetuada pelos responsáveis pelo Campo Santo calculou em doze mil pessoas os que demandaram à necrópole municipal nos dias primeiro e dois do corrente, dedicados, respectivamente a Todos os Santos e Finados”.



FIGURA 5 - MATÉRIA SOBRE FINADOS, O JORNAL DE MARINGÁ
(07/11/1961)



FONTE: Reprodução de acervo da SEMUC.



Na matéria, o dia de finados é lembrado como uma data para veneração dos mortos, em que a sociedade maringaense, assinada como tipicamente cristã, comparece em peso ao cemitério. Nada se fala sobre como o espaço é ordenado ou se há previsão para mudanças.

Sem sucesso com o arquivo jornalístico da cidade, busquei outras fontes que pudessem elucidar a reforma ocorrida na cidade. Também na SEMUC, com o auxílio do Historiador João Laércio, tive acesso a uma entrevista feita por ele com o ex-prefeito João Paulino Vieira Filho. Durante essa entrevista, ocorrida em 09 de novembro de 1993, João Paulino é questionado sobre críticas que teria sofrido em sua primeira gestão, durante os anos de 1961 e 1964, sobre a reforma no cemitério. São suas palavras:

Vamos nos situar. Inventaram, não sei se foi o Aroldo Leon Perez... não sei quem... que eu havia passado o trator em cima dos túmulos, removendo os ossos. Isso até criou um episódio com um funcionário que era encarregado e não quis se pronunciar porque era de outro partido, engenheiro da Prefeitura. Era uma mentira e não houve nada disso, as partes foram chamadas por edital e aos meus amigos e conhecidos foi enviado ofício, porque nós apenas o reformulamos, e este cemitério que está aí é obra minha também. É projeto do Beluci, que projetou a Catedral, que projetou o Bandeirantes Hotel e que projetou o Maringá Club. Naturalmente, aquilo lá era um desencontro de tudo isso, e para regularizar eu tive que demolir. Agora, todos foram indenizados, ou seja, se um túmulo que foi demolido foi construído outro pela Prefeitura. Mas, aqueles que não tinham túmulos, e que estavam em galerias coletivas nós chamamos também para retirar os ossos, e os colocamos em ossários adequados. Isso sempre dentro da lei com editais em jornais e tudo. Então na política isso se inverteu, disseram que eu passei com trator em cima e tal, uma mentira danada. O que eu vou fazer? Em política infelizmente essas coisas existem. Mas a verdade está ali, e é o cemitério (Vieira Filho, J. P. Entrevista [09 de novembro de 1993]. Maringá, Pr. Entrevista concedida a João Laércio Lopes Leal).



A ideia de uma reforma no cemitério, antes de pretender ampliar os espaços, parece-me querer reproduzir no campo santo o mesmo ideal de cidade organizada e planejada que se vê fora de seus muros. Assim, João Paulino aponta como importante a reforma para que o cemitério entre em conformidade com o que se vê no restante da cidade, tendo chamado um importante arquiteto, José Augusto Bellucci, para desenhar o espaço do campo santo.

Isso fica bastante evidente com a seguinte afirmação do ex-prefeito: “Naturalmente, aquilo lá era um desencontro de tudo isso, e para regularizar eu tive que demolir.” Isto é, para que também o cemitério estivesse dentro dos parâmetros de ordem e beleza estabelecidos pela cidade, e representados pelos monumentos mais marcantes de Maringá, quais sejam, o Hotel Bandeirantes e a Catedral, era preciso “demolir” o antigo cemitério.

O cemitério passaria a ser tão moderno e bonito quanto outras construções de Maringá, que ainda hoje marcam seu ideário turístico, como a Catedral Basílica Menor Nossa Senhora da Glória e o antigo Hotel Bandeirantes, que chegou a ser o mais moderno hotel da região e que foi tombado pelo Estado do Paraná em 2005.

Entender esse movimento, qual seja, o de replicação no espaço do cemitério da construção de ideia de cidade que se pretendia para Maringá, aqui representado pelas reformas ocorridas no campo santo na década de 1960, coloca este estudo no rumo das pesquisas cemiteriais que vem sendo desenvolvidas atualmente e possibilita o entendimento de uma visão de mundo, de uma forma de ligar a cidade dos vivos à cidade dos mortos (por meio da unificação do entendimento do que é essa cidade e como ela deve ser construída), e aponta que uma outra história da cidade pode ser mostrada: a que se desenrolou dentro dos muros do cemitério.

A MORTE, O MORRER E OS CEMITÉRIOS COMO FONTE

Pensar no espaço cemiterial como referência para se compreender as mudanças porque passou uma cidade não é tarefa fácil. Entretanto, nos últimos anos, temos observado o crescente interesse cien-



tífico por esta questão. E aqui é importante lembrar que não apenas se estuda o cemitério como constituinte das histórias das cidades. O cemitério tem se tornado, ele próprio, fonte de muitas histórias.

É possível, de acordo com alguns estudos, compreender a evolução da arquitetura, a construção de locais e pessoas ditas santas, questões políticas e econômicas, dentre outras temáticas, a partir de um olhar mais apurado sobre o espaço do cemitério¹¹. Ao mesmo tempo, estes estudos enfrentam algumas dificuldades por se tratarem de um olhar sobre um espaço sobre o qual, nossa sociedade, ainda vê como tabu.

No livro “A solidão dos moribundos”, Norbert Elias nos apresenta o afastamento que a sociedade impõe aos doentes e aos mortos, fazendo que com que a morte e o morrer fiquem ocultos numa tentativa de esquecer nossa finitude:

O afastamento dos vivos em relação aos moribundos e o silêncio que gradualmente os envolve continuam depois que chega o fim. Isso pode ser visto, por exemplo, no tratamento dos cadáveres e no cuidado com as sepulturas. As duas atividades saíram das mãos da família, parentes e amigos e passaram para especialistas remunerados. A memória da pessoa morta pode continuar acesa; os corpos mortos e as sepulturas perderam significado. A *Pietà* de Michelangelo, a mãe em prantos com o corpo de seu filho, continua compreensível como obra de arte, mas dificilmente imaginável como situação real (ELIAS, 2001, p. 37).

Para este trabalho, penso ser de fundamental importância discutir alguns tópicos que servem como balizadores dos estudos cemitérios. Tais tópicos, que evidentemente serão vistos de maneira muito breve, dado que não é o objetivo deste trabalho nos debruçarmos sobre os primórdios das discussões sobre a morte, tornam-se relevantes para que se possa entender a maneira como os estudos sobre os cemitérios passam a ser de interesse da academia.

Desta forma, nas palavras de Maristela Carneiro:

11 Ver, por exemplo: A morte é uma festa, João José Reis, 2012; Cidade dos vivos, Renato Cymbalista, 2002.



A palavra cemitério (do latim tardio *coemeterium*, derivado do grego *κοιμητήριον* – *kimitírion*, a partir do verbo *κοιμάω* – *kimáo* – “pôr a jazer” ou “fazer deitar”) significa “lugar de dormir” ou “lugar de descanso”. Atribuída pelos primeiros cristãos aos terrenos destinados às sepulturas dos seus mortos, segue o conceito da religião hebraico-cristã, de acordo com a qual a morte nada mais é do que um sono que termina com a ressurreição. Segundo Carollo (1995, p. 5), originalmente a palavra cemitério designava a parte exterior da igreja, isto é, o adro ou atrium. O próprio conceito de igreja era mais abrangente, ao incluir não apenas o interior da mesma, mas também todos os espaços circundantes (CARNEIRO, 2012, p. 30).

Vemos assim que, a princípio, os mortos eram enterrados nas igrejas, em geral às que haviam frequentado ao longo da vida. Mais tarde, essa prática vai deixando de ser utilizada e uma repulsa em relação ao corpo morto faz com que eles sejam afastados, cada vez mais, das cidades. O próprio cemitério de Maringá, em seus primórdios, distava da cidade, dos bairros imaginados como residenciais. Com a rápida expansão da cidade, o cemitério se encontra, hoje, no meio de bairros de classe média.

Os corpos, outrora enterrados sem muitos cuidados além da garantia de ficarem próximos dos mártires da Igreja, começaram a causar repulsa, em função do medo de doenças que seus vapores poderiam causar na população, como se pode observar nesse trecho: “Em todo caso, no espírito das pessoas da época, a infecção causada pelo cemitério era tão forte que, segundo elas, por causa da proximidade dos mortos, o leite talhava imediatamente, a água apodrecia, etc” (FOUCAULT, 1984, p. 87).

Foucault explica, ainda, que todo esse pânico é resultado das políticas sanitaristas da época, da ideia de salubridade que começa a surgir e do estabelecimento de um novo entendimento médico¹².

Temos, então, o estabelecimento de cemitérios, afastados das cidades, ainda que o processo não tenha se dado pacificamente,

12 Ver especialmente Foucault, M. Vigiar e punir: Nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013 e Foucault, M. Microfísica do poder. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1984.



justamente pelo fato de as pessoas acreditarem, conforme exposto acima, que os corpos enterrados próximo às igrejas teriam suas almas “protegidas”, podendo fazer a passagem para o reino dos céus.

Tem-se ainda que o morrer também passa por fortes transformações. Outrora um fato tão presente, familiar, a morte passa a ser objeto de interdição (ARIËS, 2012, p. 84).

Ela [a morte] está tão apegada nos nossos costumes que dificilmente podemos imaginá-la e compreendê-la. A atitude antiga em que a morte está ao mesmo tempo próxima, familiar e diminuída, insensibilizada opõe-se demais à nossa, onde nos causa tanto medo que nem ousamos dizer-lhe o nome.

É por essa razão que, ao chamarmos essa morte familiar de morte domada, não queremos dizer com isso que antes ela tenha sido selvagem e, em seguida, domesticada. Queremos dizer, pelo contrário, que ela se tornou hoje selvagem, enquanto anteriormente não o era. A morte mais antiga era domada (ARIËS, 1981, p. 31).

Desta forma temos que a morte se afasta do cotidiano das pessoas. Aos poucos, deixa-se de morrer em casa, sob os olhares de familiares e amigos para se morrer em ambientes cada vez mais despersonalizados e assépticos. De pública e familiar, a morte torna-se privada e menos sociável.

Também Norbert Elias (2001) aponta as mudanças que o desenvolvimento da medicina trouxe para a morte e o morrer.

No curso do nítido surto civilizador que teve início há quatrocentos ou quinhentos anos, as atitudes das pessoas em relação à morte e a própria maneira de morrer sofreram mudanças, junto com muitas outras coisas. Os contornos e a direção dessa mudança são claros. Podem ser demonstrados por uns poucos exemplos, mesmo num contexto em que não é possível fazer justiça à complexa estrutura dessa mudança. Em épocas mais antigas, morrer era uma questão muito mais pública do que hoje. E não poderia ser diferente. Primeiro porque era muito menos comum que as pessoas estivessem sozinhas. Freiras e monges podem ter estados sós em suas



celas, mas as pessoas comuns viviam constantemente juntas (ELIAS, 2001, p. 25).

Essas mudanças, que alteraram a forma como nossa sociedade, hoje, lida com a morte e com o morrer, podem ser observadas nos rituais de velamento e enterro. A morte que ocorria em casa, com o moribundo cercado por familiares e amigos, passa a ocorrer em hospitais e longe da família. Os enterros com seus cortejos públicos, suas roupas de luto, reduzem-se a breves despedidas de amigos próximos e familiares e, preferencialmente, são realizados longe do ambiente familiar, cada vez mais no próprio espaço do cemitério.

Em Maringá não é diferente. Atualmente os velórios são realizados em estabelecimentos cuja função é cuidar da morte em todos os detalhes: tão logo o corpo é liberado, uma empresa o recebe, o prepara e o disponibiliza para que possa ser velado por familiares e amigos em suas capelas, construídas especialmente para isso. Também o caixão é fornecido pela empresa, bem como café e outros alimentos que podem ou não ser solicitados pela família e incluídos no valor final. À família cabe prantear seu morto, devidamente ornamentado por mãos desconhecidas.

É possível perceber que essas mudanças porque passaram – e ainda passam – a morte o morrer, ao longo de todo o tempo, alteraram também a maneira como vemos o espaço do cemitério, como pensamos sua inserção nas cidades e como a cidade pensa esse espaço territorial. Por isso, quando a questão da reforma do Cemitério Municipal de Maringá, ocorrida na década de 1960, foi levantada foi preciso pensar no que significou para a cidade daquela época uma reforma que alterou a localização de túmulos, por exemplo.

DESSACRALIZAR PARA ESQUECER

Não há consenso, entre os entrevistados, sobre o que aconteceu durante as reformas do cemitério. Documentos como decretos, leis, portarias, bem como jornais da época – excetuando-se os que foram consultados na SEMUC –, não foram localizados. Nos



arquivos da Câmara Municipal e da Prefeitura Municipal, muito pouco se fala sobre o cemitério. Em geral são documentos para liberação de verbas para administração de pessoal e compra de bens, leis e decretos regulamentando horário de velórios e serviços funerários em geral. Sobre a reforma, especificamente, nada.

Mais que a ausência de documentos sobre o cemitério, a falta de documentação e/ou de interesse em arquivar documentos sobre aquele espaço tem muito a dizer sobre como a cidade de Maringá encara seus espaços e como a ideia de cidade planejada pode estar vinculada ao “esquecimento”, ao “apagamento” de suas memórias.

Pierre Nora (1993) afirma que nossa época é a que mais criou arquivos “não somente pelo volume que a sociedade moderna espontaneamente produz, não somente pelos meios técnicos de reprodução e de conservação de que dispõe, mas pela superstição e pelo respeito ao vestígio” (NORA, 1993, p. 15). Mas em Maringá, no que diz respeito ao cemitério, não é o que se observa.

Embora seja uma cidade bastante jovem, Maringá não parece se esforçar para manter uma história que não condiga com aquela imaginada em seus primórdios, quando era vista como o “eldorado” do norte do Paraná. A falta de um arquivo completo dos jornais publicados na cidade – especialmente os que ficassem á disposição da população para consulta, pesquisa, etc. –, de documentos que apontem para as reformas e mudanças que se fizeram necessárias a partir de um crescimento populacional muito maior que o esperado¹³, além de uma certa dificuldade das pessoas de falar sobre alguns momentos da história de Maringá, pode contribuir para a noção de cidade progressista idealizada desde os anos de 1940.

Causou espanto procurar conversar com aposentados da cidade sobre a temática. São pessoas que vivem aqui desde os anos 1950 e que conseguem falar sobre os mais diversos acontecimentos, incluindo disputas políticas, casos de brigas que resultaram em morte, citando nomes e datas. Ao mesmo tempo, muitos afirmaram que não se lembram de nenhuma reforma no cemitério. Outros dis-

13 Maringá é uma cidade planejada para comportar uma população de aproximadamente 200 mil habitantes, no entanto, hoje, de acordo com dados do IBGE, a cidade já ultrapassa os 405 mil habitantes.



seram que, por motivos políticos, preferiam não se manifestar. Outros, ainda, disseram que o tema é muito triste para ser comentado. Muitos se negaram a dar entrevista ao saberem qual era o tema.

Silenciar também é contar uma história. “Esquecer” ou selecionar memórias, também pode ser uma estratégia para se construir e/ou reforçar a identidade da cidade como um “Eldorado”, como uma cidade sem problemas, uma cidade planejada para ser moderna e admirável. As poucas entrevistas concedidas não chegam a um consenso. E a história do cemitério vai seguindo envolta em mistério.

O pouco que se sabe é que o cemitério municipal de Maringá passou por duas grandes reformas, sendo a última, na gestão de Luis Carvalho quando adquiriu a atual fachada – conforme já pontuado.

FIGURA 6 - ATUAL FACHADA DO CEMITÉRIO MUNICIPAL



FONTE: Arquivo pessoal (2017).

Pioneiro de Maringá, o senhor Antonio Manicardi aceitou conversar sobre a reforma do cemitério, ocorrida na gestão de João Paulino. Primeiro funcionário da prefeitura de Maringá, o Sr. Manicardi, aos 92 anos, lembra com exatidão muitas histórias da cidade.



Naquele tempo as críticas eram muito pesadas, né, palanque político... [...] O João Paulino, procurador que ele era de Mandaguari, depois veio prá cá, então ele pegou a cidade endividada e em pouco tempo ele começou a mudar o sistema. [...] Tinha umas favelinhas lá na avenida, ele mandou tirar tudo, depois nunca mais se formou. Depois formou algumas favelas naquele terreno do lado do cemitério, mas quando entrou o Luiz de Carvalho, ele mandou tirar tudo também. [...] O João Paulino só mudou a entrada do cemitério, ele arrumou o cemitério, mandou arrumar, ajeitar, né? Mas os adversários aquele tempo inventava para ganhar eleição. Ele não fez essas coisas [...] Mas chegou uma época, de enxurradas, de chuvas, não tinha como ir no cemitério que as avenida e rua era uma lagoa de água. Era triste [...] Tinha túmulos abandonados, ele procurou acertar, né. Era muito descuidado (MANICARDI, A.M. 92 anos. Entrevista [23 de junho de 2017]. Maringá, PR).

Para ele, então, a reforma de João Paulino veio apenas para corrigir alguns problemas estruturais do local onde se encontra o cemitério. Porém, ao longo de sua fala, podemos perceber um ponto muito importante e que também pode ser observado na entrevista de João Paulino, em 1993: a existência de favelas no entorno do cemitério. Entretanto, o referido ex-prefeito não mencionou questões estruturais como os problemas causados por enxurradas, nem tampouco a matéria veiculada sobre o dia de finados aponta qualquer problema nesse sentido.

Segundo algumas pessoas com as quais conversei, a reforma do cemitério foi feita antes com o propósito de se eliminar da cidade as formações urbanas informais, surgidas, evidentemente, sem apoio do poder público e devido a um processo de precarização das relações na cidade. Como Maringá ainda se apresentava como o “Novo Eldorado”, muitas pessoas partiam de suas cidades natais, especialmente cidades do sudeste, mas também do nordeste do Brasil, para tentar a vida na jovem cidade do norte do Paraná. Ao chegar aqui, diversas famílias não encontravam meios de subsistência e as favelas foram surgindo.



Porém, como já temos visto desde o início, Maringá foi planejada e pensada para se destacar regional e nacionalmente e, portanto, era mister erradicar qualquer aglomeração de habitações em situação precária e/ou irregular. A reforma do cemitério, assim, seria o mote perfeito para a derrubada das casas e expulsão dessas famílias indesejadas. Ainda que este seja um motivo deveras convincente, resta saber se, de fato, era somente essa a questão: manter o ideal de cidade planejada, devidamente organizada com “cada coisa em seu lugar e em cada lugar uma coisa” (CAMPOS, 2004, p. 18).

Ainda conforme Campos (2004):

Na cidade planejada para ser bela e sem problemas, os homens e mulheres pobres, oriundos da epopeia imigrantista que se consolidou na região norte paranaense em meados do século passado, foram acusados, presos e excluídos por consubstanciar a ameaça ao planejamento da cidade, tanto o urbano quanto o desenvolvido para o seu crescimento e projeção econômica. Nos anos 1960, a eliminação da proverbial ameaça imposta aos pobres e despossuídos fez da cidade um campo de batalhas instauradas para expurgar as mazelas da cidade planejada (CAMPOS, 2004, p. 61).

Tem-se assim um modelo de cidade que, ao menos idealmente, busca seguir um planejamento urbano em que não apenas as coisas – sejam elas prédios, aparelhos públicos, ruas e avenidas, parques; mas também as pessoas, estejam em seus devidos lugares.

Importante salientar que, embora muitas sejam as variáveis que culminaram na reforma do cemitério, tal expediente não marcou a memória popular, tendo sido bastante difícil encontrar quem dela se lembra ou dela quis falar. Ademais, os entrevistados que se dispuseram a falar sobre as reformas não chegaram a um consenso. Enquanto alguns acusam João Paulino de ter profanado os túmulos, outros afirmam que ele apenas fez melhorias no espaço cemiterial. É possível perceber essas discrepâncias nas entrevistas.



O João Paulino arrancou aqueles túmulos antigos, que era na terra, tudo aqui, era terra, arrancou os... que era aquele povo assim, que enterrava assim, que vinha enterrando há mais de dez, quinze anos também e que era só na terra. Não tinha nada. Foi tirado os ossos. Passada a máquina, nivelado e feito aquilo que foi feito ali. O povo achou ruim, né, que tava passando o trator, ele tirou. O povo fala besteira. Foi tirado um por um, e com certeza posto num ossuário coletivo, né? Aqueles que tinha dono, quem foi vendido, que comprou terreno na época, né, foi mudado mais pra baixo, mas os antigos, aqueles que não tinha, nem parente, nem quem era mais, aí, com certeza, ossuário coletivo, né? (JONAS, 72 anos. Entrevista [28 de junho de 2017]. Maringá, PR).

Jonas trabalha há mais de quarenta anos no cemitério, comercializando granito para o revestimento dos túmulos. Para ele, a afirmação de que o ex-prefeito teria revolvido as sepulturas, profanado o campo santo e espalhado ossos com o intuito de “modernizar” o cemitério é absurda. Para ele, são fofocas do povo, sem fundamento, e João Paulino apenas teria levado à cabo uma reforma necessária num espaço cercado de tabu.

Já o pioneiro Antonio Manfrinato, acredita que João Paulino tenha de fato profanado o espaço cemiterial, que ele “não ouvia ninguém e só fazia o que dava vontade:”

O João Paulino, não. O João Paulino derrubou, ele é, ele tava, ele é o prefeito, último ano e ele meteu trator la pra derrubar tudo e como essa era a filha do dono da serraria Santiago, que era aqui na [Av.] Mandacaru, faz fundo com o seminário, ali era essa serraria, o sobrenome deles era Santiago. [...] E ela morreu ali e foi enterrada, aí eles como tinha dinheiro, fizeram um tipo de catatumba assim, uma igreja, uma capela. Ela deve tá lá, faz tempo que não vou lá. Ela é a única sozinha lá, rodeada de vidro lá. Aí o que aconteceu, aí o João Paulino mandou trator e foi derrubando, os cara, o motorista, ele foi derrubando tudo. Aí o rapaz quando que soube, puxou o revólver [...] chegou e sentou na porta do tumbo. Era 11 horas quando os trator chegou lá na frente. Ele falou:



“Cê quer passar, cê passa, mas primeiro cê vai morrer”, e ele falou: não, não, eu vou almoçar”... Saiu essa conversa. Isso foi em 64. [...] (MANFRINATO, A. 95 anos. Entrevista [03 de agosto de 2017]. Maringá-PR).

Como se pode observar, não é possível afirmar, com base nos relatos, de que forma foram conduzidas, efetivamente, as reformas do cemitério de Maringá. No entanto, pode-se dizer que a forma com que essas memórias são resgatadas pela população, espelham a cidade, no sentido de reforçarem algumas contradições. Se o espaço cemiterial é tido como sagrado, a reforma empreendida por João Paulino teria profanado o local. De outra forma, sendo o campo santo um lugar que não representa o que a cidade tem de mais característico, ou seja, sua ordenação, sua racionalização, ele não pode ser profanado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Maringá: uma cidade jovem e que seleciona suas memórias com o intuito de preservar o mito fundador de cidade planejada, bonita e sem problemas. Seria essa a história por trás do “apagamento” de questões tão importantes como as que envolvem as reformas ocorridas no cemitério municipal na década de 1960?

Nora (1993) apresenta algumas questões que devem ser consideradas:

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando, por natureza, mais o novo que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro que o passado. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas aniversários, tratos, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas



de uma outra era, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particulares; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos (NORA, 1993, p. 12-13).

No lugar do velho, o novo. No lugar do passado, o futuro. Maringá parece levar essa máxima às últimas consequências. É assim, por exemplo, quando marcos de sua história arquitetônica são sumariamente apagados, como a Estação Rodoviária, no centro da cidade, que foi demolida em 2010, ou alguns prédios históricos, também no centro da cidade, que vieram abaixo tão logo se cogitou a possibilidade de tombá-los. Essas construções lembram o passado, lembram o feio, o não moderno, que de forma alguma condiziam com a história e a identidade que se pretende para Maringá, uma cidade planejada para ser bela e sem problemas.

Derrubar prédios antigos, esquecendo seu valor arquitetônico e, por conseguinte, sua importância na história da cidade, constitui uma forma de selecionar quais as memórias importam para que a cidade mantenha sua ideia de ordem e de progresso. É o que acontece, por exemplo, com a manutenção e luta pela preservação da Catedral, que se apresenta como símbolo da cristandade de Maringá e como marco arquitetônico do modernismo, devendo, portanto, ser lembrada. E neste ponto a catedral merece ser lembrada mais por sua referência religiosa – lembrando que a matéria sobre o dia de finados exalta a fé cristã da população maringaense – e menos por seu valor histórico e monumental.

Por outro lado, as reformas do cemitério parecem envolver questões tais como a sacralização de um espaço em que pessoas de diferentes classes sociais, origens, crenças e hábitos podem “habitar”. E, retomando Elias, os mortos não devem ser lembrados, devem ser esquecidos, assim, a morte, passa também a não ser



lembrada, como se dessa forma, nos tornássemos imortais. Os detalhes das reformas do Cemitério Municipal de Maringá permanecem envoltos em névoas, como aquelas lembranças tão remotas que não conseguimos alcançar por completo.

E essa questão fica bastante evidente na forma como as pessoas lembram ou não das reformas, evidenciando, como foi possível observar nos depoimentos, as contradições sobre a ação de João Paulino, ora afirmando que houve profanação do campo santo, com a demolição de túmulos, ora defendendo sua reforma com o intuito de promover a adequação do espaço do cemitério.

A cidade e o cemitério se pretendem perfeitos, mas esbarram nas relações sociais, que são contraditórias por definição. Desta forma, elegendo suas memórias e assim reforçando uma identidade autoimposta em que se define como ordeira, bela, sem problemas, progressista, Maringá oculta uma parte de sua história e opta pelo silêncio sobre seu Cemitério, evitando a partir daí, o enfrentamento da morte, do morrer, elegendo como opção a manutenção do tabu que cerca os muros cemiteriais.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Roberto M.; CORDOVIL, Fabíola C. de S. **A cidade de Maringá, PR: o plano inicial e as “requalificações urbanas”**. X Coloquio Internacional de Geocrítica. Diez años de cambios em el mundo, em la geografía y en las ciencias sociales, 1999-2008. Universidad de Barcelona. Barcelona, 26 – 30 de mayo de 2008. Disponível em < <http://www.ub.edu/geocrit/-xcol/55.htm> > Acesso em 08 maio 2017.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora Unesp, 2014 (volume único).

BORGES, Maria Elizia. **Arte funerária no Brasil (1890-1930): Ofícios de marmoristas italianos em Ribeirão Preto**. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.



CAMPOS, Paulo F. S. **Os enfermos da razão**: cidade planejada, exclusão e doença mental. (Maringá 1960-1980). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2004.

CARNEIRO, Maristela. **Construções tumulares e representações de alteridade**: materialidade e simbolismo no cemitério municipal São José, Ponta Grossa/P/BR, 1881-2011. 2012. 165p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas). Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2012. Disponível em < http://www.bicen-tede.uepg.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=804>. Acesso em 16 maio 2017.

CORDOVIL, Fabíola C. de S. **A construção da cidade de Maringá**: 1947 – 1982. Revista Espaço Acadêmico. Maringá, v.11, n. 121, p 17-27, junho de 2011.

CORDOVIL, Fabíola C. de S. **A aventura planejada**: engenharia e urbanismo na construção de Maringá, PR. 1947-1982. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) Universidade de São Paulo. São Carlos, 2010. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-25042011-103049/en.php>>. Acesso em 14 maio 2017.

CYMBALISTA, Renato. **Cidade dos vivos**: arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios do estado de São Paulo. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

DIAS, Reginaldo B.; GONÇALVES, José Henrique R (org). **Maringá e o norte do Paraná**: Estudos de história regional. Maringá: EDUEM, 1999.

DUQUE ESTRADA, Jorge F. Orgs. DIAS, Reginaldo B.; GINI, Sérgio; SILVA, Miguel F. P. **Terra Crua**, Reimpressão. Maringá: EDUEM, 2014.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos seguido de “envelhecer e morrer”**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FERNANDES, Cláudio. **República Velha**. Disponível em < <https://historiadomundo.uol.com.br/idade-contemporanea/república-velha.htm>>. Acesso em 24 jun.2018.

FOUCAULT, Michel. O nascimento da medicina social. *In*: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

GOMES, Dirceu H.; AGUIAR, Gilson C (orgs). **A história se faz ACIM**. Maringá: Dental Press, 2006.



GRASSI, Clarissa. **Memento Mortuorum**: Inventário do Cemitério Municipal São Francisco de Paula. Curitiba: Edição do autor, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&, 2006.

LEAL, João Laércio Lopes (**Des**)**Conhecida História de Maringá**: novas possibilidades temáticas. Revista Espaço Acadêmico. Maringá, v.11, n. 121, p 40-44, junho de 2011.

LEAL, João Laércio Lopes. **História artística e cultura de Maringá: 1936 – 1990**. Maringá: Imprima Conosco, 2016.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

REIS, João José. **A morte é uma festa**: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro: Ed. FIOCRUZ, 2006.

SILVA, Wilson de Matos (org) **Maringá 70 anos**: a cidade contada pelos que viveram sua história. Da prancheta à realidade (1923-1959). Maringá: Unicesumar, 2017.





14

CHÁ DE REVELAÇÃO: A FESTA DA DESCOBERTA DO SEXO E A SEXUALIDADE

Solange Aparecida de Souza Monteiro¹
Paulo Rennes Marçal Ribeiro²

No Brasil, há pouco tempo, esse momento era bastante íntimo, acontecia na própria sala de ultrassonografia, com a presença dos pais, médico e, no máximo, avôs ou tios da criança.

Surgiu recentemente o chá-revelação e tornou-se a última moda entre as futuras mães: É menino ou menina? Muita gente aproveita para revelar o sexo do bebê durante a festa, o que pode render boas brincadeiras e fotos emocionantes se transformando em um grande evento, uma moda que tem ganhado cada vez mais espaço no universo das gestantes anônimas ou celebridades que expõem nas redes sociais todas as etapas dessa revelação e, em quase 100% dos casos, as mães que querem saber o sexo do bebê antes do nascimento aderem a ela.

1 Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de São Paulo – (IFSP), Campus Araraquara, São Paulo, Brasil. Pedagoga, Coordenadoria Sociopedagógica. Mestra em Processos de Ensino, Gestão e Inovação pela Universidade de Araraquara - UNIARA (2018) E-mail: solmonteiro@ifsp.edu.br.

2 Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), campus de Araraquara, São Paulo, Brasil. Professor Livre Docente, doutorado em Saúde Mental (1995) pela Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Educação Sexual. E-mail: paulorennes@fclar.unesp.br.



Os chás de bebê tornaram-se grandes eventos, com direito a bufê, decoração profissional e lembrancinhas caprichadas, tudo para dar as boas vindas ao bebê que ainda nem nasceu e reunir gente que anseia pelo grande dia, no meio de toda essa “gourmetização” das festinhas para a chegada do bebê.

A comemoração é organizada com referências a ambos os sexos e, durante o evento, amigos e familiares ficam sabendo se o bebê que vai nascer é menino ou menina. Muitas vezes, os próprios pais só descobrem o sexo do filho durante a festa, eles pedem para um amigo próximo ou parente ver primeiro o resultado do exame de sexagem fetal, para arquitetar a revelação. E há muitas formas divertidas de anunciar ao mundo o sexo do bebê: tem quem use balões, sprays, ovos ocos ou até o recheio do bolo.

Os convidados podem fazer suas apostas e registrá-las em fotos divertidas e placares, as brincadeiras remetem às diferenças entre os sexos e até os docinhos cheios de detalhes parecem lançar a pergunta: é menino ou menina? Na hora do anúncio, máquinas fotográficas a postos para registrar as reações dos convidados.

A partir do estudo da perspectiva do filósofo francês Michel Foucault (1999), acerca do poder, será vislumbrado com base em suas premissas básicas, como o poder é exercido no seio familiar. Neste percurso, verificar-se-á que as relações de poder também acompanharam as transformações da família e vice e versa.

Berenice Bento (2011, p. 552) aborda que:

Nascemos e somos apresentados a uma única possibilidade de construirmos sentidos identitários para nossas sexualidades e gêneros. Há um controle minucioso na produção da heterossexualidade. E, como as práticas sexuais se dão na esfera do privado, será através do gênero que se tentará controlar e produzir a heterossexualidade. Se meninos gostam de brincar de boneca ou meninas odeiam brincar de casinha, logo terá um olhar atento para alertar aos pais que seu/sua filho/a tem comportamentos “estranhos”. Daí o perigo que a transexualidade e a travestilidade representam para as normas de gênero, à medida em que reivindicam o gênero em discordância com o corpo-sexuado.



Nesse sentido, Bento (2011, p. 552) explicita que:

Os gêneros inteligíveis obedecem à seguinte lógica: vagina–mulher–feminilidade versus pênis–homem–masculinidade. A heterossexualidade daria coerência às diferenças binárias entre os gêneros. A complementaridade natural seria a prova inquestionável de que a humanidade é necessariamente heterossexual e de que os gêneros só têm sentido quando relacionados às capacidades inerentes de cada corpo. Através das performances de gênero, a sociedade controla as possíveis sexualidades desviantes. Será a heterossexualidade que justificará a necessidade de se alimentarem/produzirem cotidianamente os gêneros binários, em processos de retroalimentação. Os gêneros inteligíveis estão condicionados à heterossexualidade, e essa precisa da complementaridade dos gêneros para justificar-se como norma.

O que se configura é uma evidente disputa com os valores hegemônicos que localizam e conferem direitos apenas a uma parte da humanidade. Essa disputa revela a precariedade de um sistema de gênero e sexualidade baseado na regra biológica e, consequentemente, na genitalização das relações sociais. Essa precariedade pode ser observada quando milhões de pessoas ocupam espaços públicos exigindo a humanidade e tendo os limites dos direitos humanos, quando as pessoas transexuais reivindicam direitos e explicitam o debate sobre a diversidade e diferença de gênero.

De acordo com Hértier (1996) apud Iaconelli (2012, p. 29):

A reprodução sempre foi uma questão elementar para qualquer grupo social e sua normatização e controle um imperativo de sobrevivência. Seja por excesso ou falta, o equilíbrio entre recursos naturais e sociais, de um lado e contingente populacional, de outro, continua a ser uma preocupação de todas as sociedades na contemporaneidade.

Héritier (1996) questiona que a diferença dos sexos nas sociedades humanas tem um valor diferencial. A hipótese que foi



refutada é que teria existido um período no qual, mulheres tiveram mais poder que os homens, um período de poder matriarcal, cabe a pergunta sobre o que leva a supremacia masculina ter sido a regra que perdura até a atualidade. De acordo com a autora, a diferença anatômica entre os sexos, mas principalmente os diferentes papéis na reprodução, tem sido um fator primordial. Segundo Hérítier “o corpo humano, lugar de observação constante, lugar dos órgãos, funções elementares, humores -, apresenta um traço notável e certamente escandaloso, que é a diferença sexual da e o diferente papel dos sexos na reprodução” (HÉRITIER, 1996, p. 19).

Essas ideias criaram raízes na sociedade e eram esperados, tanto por parte do homem quanto por parte da mulher, certos padrões de comportamento que correspondem aos “papéis” femininos e masculinos. Com o fim ao longo dos anos, as mulheres sentem a necessidade de se “libertar” desses “rótulos” e irem alcançando, em algumas sociedades, seu espaço no mundo do trabalho, conquistando sua emancipação, embora esta conquista ainda esteja longe de ser concluída.

Para Foucault (1999, p. 9):

Um rápido crepúsculo se teria seguido à luz meridiana, até as noites monótonas da burguesia vitoriana. A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida: o quarto dos pais.

Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos e, se o estéril insiste e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este status e deverá pagar as sanções.

Bruschini (2000) diz que as relações de gênero, no núcleo fa-



miliar enquanto instituição, é lugar de reprodução dos estereótipos da sociedade, que se configura como capitalista e patriarcal. O papel da mulher dentro da família faz com que ela se insira em esferas diferentes: produção, reprodução, sexualidade e socialização das crianças. Nesse sentido, podemos observar que as mulheres têm na família os lócus de suas vivências e da sua sociabilidade, sendo responsáveis pela manutenção da ordem e tendo sua individualidade tragada pelo âmbito privado da reprodução social, à mulher se atribui o controle e a organização da vida familiar.

Ao iniciar qualquer que seja o estudo sobre família, precisamos conceituá-la. Bruschini (2000) aborda à naturalização do modelo de família nuclear burguês, reduzida ao de conceito de família a um grupo conjugal, em que os laços de parentesco e a divisão de papéis de gênero é compreendido como natural. Dessa forma, Bruschini (2000) enfatiza que primeiramente ao estudar a família deveria destituir o seu caráter de naturalidade, compreendendo-a como algo efêmero.

Existe, dessa forma, uma tendência a padronização da família, como um modelo imutável, que é constantemente reforçado pela utilização de fatores biológicos na explicação de fatores culturais, como forma de legitimar o modelo de família predominante dos séculos XVIII e XIX. Assim, Bruschini (2000) conceitua família como unidade de reprodução social, incluindo a reprodução biológica, a produção de valores de uso e consumo, inserido em um determinado ponto da estrutura social, definido a partir da inserção de seus provedores na reprodução.

A família como espaço de socialização primária dos indivíduos se apresenta então como lugar de desenvolvimento das subjetividades humanas, da formação das personalidades e primeiro espaço de troca de informações sobre a sociabilidade, além de ser instância de desenvolvimento econômico.

Com o passar do tempo, as famílias vêm se diversificando e se tornando mais plurais, para além do modelo nuclear, que é o modelo formado por pai, mãe e filhos, temos ainda as famílias extensas, na construção de uma família na qual homem e mulher



sexualmente acasalam-se e reproduzem a espécie para dar continuidade a humanidade culturalmente exigida pela a sociedade. Como afirma Louro:

É necessário demonstrar que não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas aquilo que se diz ou se pensa sobre elas que vai constituir a efetivamente a o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade em um dado momento histórico. Para que se compreenda o lugar e as relações entre homens e mulheres numa sociedade importa ressaltar não exatamente seus sexos, mas o que socialmente se construiu sobre os sexos. O debate vai se constituir através de uma nova linguagem na qual o gênero será um conceito fundamental (LOURO, 1997a, p. 21)

De acordo com Szymanski (2004, p. 07), “é na família que a criança encontra os primeiros” outros “e, com eles aprende o modo humano de existir”. Seu mundo adquire significado e ela começa a constituir-se como sujeito. Isto se dá na e pela troca intersubjetiva, construída na afetividade e constitui o primeiro referencial para a sua constituição identitária. A criança, ao nascer, já encontra um mundo organizado, segundo parâmetros construídos pela sociedade como um todo e assimilados idiossincraticamente pela família que, por sua vez, também carrega uma cultura própria. Essa cultura familiar que lhe é específica apresenta-se impregnada de valores, hábitos, mitos, pressupostos, formas de sentir e de interpretar o mundo, que definem diferentes maneiras de trocas intersubjetivas e, conseqüentemente, tendências na constituição da subjetividade.

Lahire (1997, p. 20-29), ao estudar histórias de sucesso escolar em crianças de camadas empobrecidas da população, aponta para alguns temas entrelaçados, cuja consideração ajuda a compreender a direção da socialização familiar e sua relação com hábitos e conhecimentos, valores e regimes disciplinares valorizados pela cultura escolar. Os temas são os seguintes: as formas familiares



da cultura escrita, condições e disposições econômicas, a ordem moral doméstica, as formas de autoridade familiar e as formas familiares de investimento pedagógico.

É necessário, ao analisarmos a maneira pela qual as pessoas concebem a família, considerarmos o sentido e a ideologia que as levaram a escolher uma ou outra forma de organização e constituição familiar, assim como a forma de relacionamento intrafamiliar. Precisamos considerar a questão histórica, que não se encontra dissociada das circunstâncias do cotidiano, é preciso também que compreendamos as escolhas que definem um ou outro rumo no pensar ou no vivenciar a maneira de ser família na sociedade contemporânea. A estrutura organizacional familiar, porém, não significa necessariamente um determinante da forma como se dá a relação.

Podemos encontrar duas famílias com a mesma composição que apresentam modos de relacionamento completamente diferentes. Nesse contexto, o que se pode levar em conta são suas histórias e as questões socioculturais. As mudanças societárias afetam a dinâmica familiar como um todo e, particularmente, cada família, conforme sua composição, história e condições socioeconômicas.

ALGUNS RELATOS

“Onde está o menino que fui, segue dentro de mim ou se foi?
Sabe que não o quis nunca e que tampouco me queria? Por
que andamos tanto tempo crescendo para separar-nos?”

(Pablo Neruda)

G1: *“Quando comecei a pesquisar a respeito de chá, no que poderia fazer de diferente, li sobre o chá revelação. Achei a ideia muito legal, pelo fato também da emoção no momento da revelação, da surpresa sobre o sexo do bebê, achei o máximo, falei com meu marido Paulo e ele topou na hora. E aí, comecei a procurar as opções e escolhi a ideia da caixa. Achei que seria legal quando os balões saíssem de dentro da caixa decorada com o nome que teria o bebê.”*



G2: “Minha irmã Sandra que ficou responsável por ver com o médico o sexo e guardar o segredo. Preferi fazer a ultrassonografia um dia antes do chá, com 21 semanas, apesar do risco de não dar pra ver o sexo, mas deu tudo certo, ela colaborou direitinho (risos). Para mim foi uma surpresa muito grande, estava achando que era um menino, mas quando descobrimos que era mais uma menininha ficamos radiantes de tanta alegria.”

G3: “Lara, nossa filha de 8 anos, ficou super empolgada com a revelação, feliz em saber que teria uma amiguinha. É um momento único, um misto de emoção, minutos antes de saber, quando todos começaram a fazer a contagem regressiva, meu coração disparou. Adrenalina pura!”

G4: “Escolhemos fazer o chá de revelação, porque antes de engravidarmos já conhecíamos essa tendência e achávamos um máximo. Sempre achei o chá de fralda e bebê meio chatinho, aí com a revelação eu acho que as pessoas ficam mais motivadas a irem pela curiosidade. Quem guardou o segredo foi a minha irmã, Alice. Fiz o exame na segunda-feira da semana do chá, que aconteceu no sábado. Estava com 19 semanas e de cara o médico já viu.”

G5: “Eu fiz com cinco dias de intervalo porque caso a pequena aqui não quisesse se mostrar, teríamos mais tempo para marcar outro exame (risos). A ideia escolhida foi a chuva de confete. O bolo e a caixa nós já conhecíamos, mas queríamos algo que fosse diferente, aí pesquisando na internet, uma amiga me marcou em uma postagem no Facebook e outra foi em um chá assim e me contou.”

G6: “Eu amei a ideia e resolvi fazer. Além de ser diferente, como optei por uma decoração em tons de branco e nude, achei que ia ficar legal quando estourasse a cor, ia colorir a festa e causar um contraste (risos). O momento da descoberta é inexplicável, muita expectativa e nervosismo. É lindo e emocionante. Eu amei a experiência”.

G7: “Com três meses fiz o exame de translucência nugal, que é para ver se o bebê tem Síndrome de Down, só que o meu médico é especialista em descobrir o sexo. Então fiquei animada e pedi para que uma amiga nossa, a Priscila, nos acompanhasse nesse exame



para ver se nosso bebê era menina ou menino. De lá, a Priscila ligou para a confeitadeira e pediu para que ela fizesse o bolo com a massa da cor correspondente. Como ainda estava com poucos meses e muito ansiosa para saber, não tive tempo para organizar um chá, preferi reunir familiares e amigos mais íntimos em uma pizzaria da cidade. E aí, tive a ideia do bolo porque era mais prático, não aguentaria esperar para organizar algo maior. Para se ter uma ideia da ansiedade, marquei a revelação para o mesmo dia do exame. Fui meio maluca, eu sei, porque fiz a revelação pela suposição do médico, mas como ele é famoso em adivinhar o sexo dos bebês, resolvi confiar. Fiquei muito surpresa quando soube que era menina, realmente acreditava que seria um menino o tempo todo. Levei um susto, confesso, mas agora me sinto muito mais feliz sabendo que a Dudinha vai chegar”.

G8: “Minha gravidez foi super planejada e uma das coisas que eu sonhava era a hora da descoberta do sexo. Sempre quis dividir esse momento com meus familiares e amigos mais próximos, aí optamos por fazer o chá revelação para poucas pessoas no início da gravidez - ainda faremos o tradicional chá de fraldas. Optamos por descobrir se era menino ou menina bem no comecinho, através do exame de sangue (a sexagem fetal). Por ele é possível saber bem cedinho, eu estava com apenas 10 semanas de gestação quando fiz. Quem guardou o segredo foi a minha melhor amiga, Karina. Ela soube o resultado quase duas semanas antes do chá. Mandei a senha do laboratório para ela e joguei fora logo depois (risos). Para a revelação fugimos do tradicional “corte do bolo”. Nossa cadelinha foi toda enfeitada de rosa pela guardiã do segredo e na hora da revelação ela saiu de dentro de uma caixa e descobrimos que era uma menininha pela cor dos acessórios e bolas. Foi, sem dúvidas, um dos momentos mais especiais da minha vida. Descobrir o sexo rodeada das pessoas que eu mais amo no mundo e ver a reação de todas foi incrível!”

G9: “Na hora eu fiquei meio sem chão. O Lucas já esperava (que fosse menina), foi ele que escolheu o nome”, lembra a mãe, Caren. Ela explica que a reação do marido, que foi comentada por muitos usuários na internet como negativa, foi em relação a brincadeiras



que os amigos desse faziam caso a filha fosse mulher. Ela se revela nervosa para o nascimento da pequena Lavínia, que deve acontecer no próximo 17 de julho. “Eu não tinha preferência (de sexo), mas estou bem confiante que vai dar certo. Estou muito feliz.”

G10: “Olá, meninas! Gostaria de saber se alguma de vocês já passou por essa situação. Quero compartilhar minha desventura em série com vocês. Estou grávida de 23 semanas, com 13 semanas fiz ultrassom (translucência nugal) e o médico disse que meu bebê era menina. Me deu 90% de certeza. Como é a primeira filha, a primeira neta, a primeira sobrinha, a família saiu louca fazendo compras. Compramos todo o enxoval, umas coisas vieram até da Flórida. Compramos roupas, carrinho, bebê conforto e muito mais. Tudo rosa.”

G11: “Quando com 17 semanas entro pra fazer a ultrassom, já deitado na maca e falo pro médico:- “Dr. vim só confirmar que é menina, pois o outro médico já me confirmou na última ultrassom”. Quando ele começa a fazer o exame, me diz:- “Olha o tamanho do pintinho da sua filha!” gente, eu não conseguia falar nada. Meu marido começou a debater com o médico dizendo que não, pois nós já compramos tudo e é uma menina mesmo, que já fizemos o enxoval e tudo mais. Eu não consegui falar, simplesmente ria muito com toda aquela situação. E como contar pra família toda que a (Manuela) era menino.”

A imaginação do estereótipo social não é consequentemente atingida com a mudança de gênero conforme depoimento de Lea T: “Eu achava que a minha felicidade era embasada na cirurgia. Fiquei mais à vontade, mas um pênis e uma vagina não trazem felicidade para ninguém. Nunca vou ser 100% mulher. Calço 42, minha mão é enorme, meu ombro é largo. Quando fiquei deitada na cama, entendi que isso tudo é uma bobeira. É um detalhe importante para a sociedade (Lea T).”

Quando se conhece a biografia de Leandra Cerezo, é difícil não pensar em destino. Sua vida até a fama – que a transformou em Lea T, uma das modelos mais famosas do mundo, parece ter sido planejada com o objetivo de prepará-la para uma missão de vida.



Leandra nasceu Leandro, segundo filho de Toninho Cerezo, um dos maiores jogadores da história do futebol brasileiro. A carreira do pai levou Lea ainda bebê a Gênova, na Itália. No país, estudou Belas Artes e fez amigos no mundo da moda como o estilista Riccardo Tisci, cuja amizade lhe abriria as passarelas.

Crescer num ambiente familiar amoroso, rodeada de amigos, facilitou quando Leandro descobriu que seu gênero de nascimento não o representava. A fama como Lea, no entanto, trouxe o confronto inevitável com um mundo nem sempre receptivo. Leandro respirou fundo, encarou suas batalhas e se tornou porta-voz de uma geração de transexuais que vêm ganhando visibilidade inédita.

Aos 35 anos, Lea T encontrou paz de espírito na terra natal: vive em uma casa incrustada na Chapada dos Veadeiros, rodeada de natureza exuberante. Em suas próprias palavras, Leandro Cerezo se diz uma pessoa finalmente feliz e realizada: “Estou serena. Vivo num lugar maravilhoso, rodeado de pessoas especiais, tendo uma conexão com a natureza e com o Brasil. Estou amando até envelhecer.”

“Eu reprimia meu corpo, renegava certas partes. Mas tive a sorte de ter família e amigos apoiando. Tive uma vida cheia de amor, faço parte daquele 1% que tem muita sorte. Também tive momentos muito difíceis, não foi um conto de fadas. Ter o mundo dando opinião sobre coisas íntimas suas o tempo todo não foi fácil. São marcas de guerra que a gente carrega. Eu sofro discriminação por ser transexual, por ser negra e por ser mulher. Eu faço coleção. Eu também vivo o machismo.” (LEA T, Informação Verbal).

Para Foucault (1999, p. 12):

Existe, talvez, uma outra razão que torna para nós tão gratificante formular em termos de repressão as relações do sexo e do poder: é o que se poderia chamar o benefício do locutor. Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem



emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura.

Apesar das novas concepções e práticas da saúde que o ser deve ser considerado um sujeito biopsicossocial, a transexualidade como consta nos depoimentos ainda se vê inserida no modelo ultrapassado biomédico pautado na divisão cartesiana mente/corpo e que a inserção de práticas psicológicas se constitui como formas paliativas ao modelo dominante.

LINGUAGEM VIRTUAL E A VIRTUDE DO SENTIR: SEXO E SEXUALIDADE

“Agora eu era o rei. Era o bedel e era também juiz. E pela minha lei. A gente era obrigado a ser feliz”.

(Chico Buarque)

Uma vez discutidos e conferidos os aspectos mais marcantes da autoconstrução dos homens, processo dentro do qual se elaborou e se elabora a totalidade humana, é importante desdobrar as determinantes do atual momento de reflexão estabelecido pela emergência das novas tecnologias e virtualmente pode reconfigurar o processo identitário como expressão das potências de apropriação e objetificação dos indivíduos socialmente determinados, permeadas pela relação da objetividade externa a eles adquirem um sentido propriamente real e não somente enquanto mediações pragmáticas.

As implicações sociais e individuais dos procedimentos de virtualização dos processos produtivos sexuais e interativos no que estes representam ou podem representar, para a constituição de um novo sujeito que chega ao universo experienciando-se a realidade e as atividades cotidianas dos indivíduos, da mãe do e da família e dos amigos, surgem transformações por meio dos dispositivos e mobilizações dos sistemas lógicos de controle e or-



denamento que instauram em virtuais e configurações figurativas dinâmicas o sexo do bebê. Para além da iconografia computacional, está o ser humano o qual recebe uma nova relação entre representação e representado, vem a surgir igualmente a percepção prática da ordem formal dos fenômenos. Implicando nisso o acesso a todas informações sobre si previamente determinadas e subjacentes ao funcionamento de processos objetivos que possam ser no futuro suas escolhas.

A sua formação enquanto sujeito bebê, menino ou menina, emerge como o evento organizado antes de sua concepção e continua após o nascimento mediante as operações cotidianas com a alçada no virtualizado. Acerca da formação da sexualidade que não é percebida e não é imposta a si pelo bebê que apenas quer vivenciar o sabor da sensibilidade humana, como resultante do seu processo ativo da vida social e da experimentação prática de situações nas quais os sentidos humanos são requeridos, exercitados, produzidos e transformados. Neste contexto, a sensibilidade humana é definida como resultado e pressuposto continuamente remodelado de conexões essencialmente ativas dos indivíduos com a efetividade objetiva que o sujeito que o concebeu e a sua família definem.

A questão examinada remete-se para as consequências deste fenômeno recente de interatividade social tanto para o conjunto da forma da sociabilidade quanto para a constituição dos sujeitos vivos, ativos e sociais que também por meio da virtualização se objetivam e se relacionam reciprocamente, apresentando a todos e viralizando virtualmente o bebê sexualmente nomeado e definido. Afinal, que tipo de sensibilidade, pode ser inferida diante dos desdobramentos tecnológicos que se apresentam e se afirmam cada vez mais como irreversíveis o determinante binarismo. E o desenvolvimento social que se articulam, e que também podem entrar em contradição, com as principais determinações do modo de produção capitalista e da forma de individualização a este correspondente.



A possibilidade de mobilizar e operar com os elementos de natureza formal comporta que modos de transformação da relação dos sujeitos com sua atividade mais íntima de ser. Esses são alguns dos problemas que devem ser enfrentados pela reflexão conceitual que se queira mais que reação meramente negativa face aos novos contornos de sexualidade humana dentro de uma realidade social que advém virtualmente do processo de transformação ora em curso. A emergência destas novas reflexões, da experiência social de mundo requer uma negação moral, ética ou filosófica, bem ao gosto das posições que preponderam ainda nas humanidades, mas o reconhecimento de suas principais determinações objetivas, bem como a compreensão de suas possibilidades e contradições imanente.

Em um primeiro momento, é importante fixar de modo claro e bem delimitado determinadas pontuações categoriais que visam esclarecer o conteúdo efetivo dos conceitos, o fixo e constante, o ser menino ou menina. O que se reveste de grande importância, porquanto isto permita compreender criticamente o modo como os desenvolvimentos científicos e tecnológicos alcançam a instância da vida cotidiana e passam a se expressar imagetivamente no senso comum. Uma dessas categorias que mais sofrem mal-entendidos provenientes da incompreensão de que o sujeito pode se expressar e sentir-se menino ou menina sem que isso o aprisione.

Em geral, a decisão já é articulada de maneira implícita ou explícita a significação de ausência de substancialidade, uma existência fantasmagórica cuja matriz seria aquela da irrealidade. Neste sentido, é contraposto à realidade material como um algo a que falta consistência e mesmo objetividade. Considere-se, de início, a contraposição imediata e enganadora entre real e virtual. Assim, a palavra virtual é a “realidade”, supondo uma efetuação material, uma presença tangível. O real seria da ordem do “tenho”, enquanto o virtual seria da ordem do “terás”, ou da ilusão, como o exprime Pierre Lévy.

Frente a isso, tome-se o sentido mesmo da palavra virtual: originada do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*,



força, potência. Ou seja, a virtualidade indica uma emergência ou um aspecto que pode vir a surgir, que possui a capacidade em si mesmo, ainda que não de maneira autárquica e autossuficiente de vir a ser, de devir em processo. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado, no entanto, à concretização efetiva ou formal. Assim, esclarece Lévy (1998, p. 15) que: “[...] o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes.”

Frise-se que afora o afastamento da dicotomia simplista entre real e irreal – não obstante esta distinção exista e deva existir, a questão é que ela não é adequada para o contexto – e igualmente um outro ponto crítico que se evidencia na argumentação de Lévy: o deslocamento do campo semântico substantivo para aquele processual. O virtual se diz, para retomar não por acaso uma fórmula aristotélica, como processo, atividade.

Pelo momento, cabe desdobrar esta precisão, acompanhando o filósofo francês, para buscar-se discernimento categorial mais adequado. O virtual, como processo, não se opõe ou ao menos se diferencia da realidade física ou objetiva, mas sim à categoria do possível. Virtualidade e possibilidade, conquanto sejam comumente entendidos como termos sinônimos se referem a contextos e funções no processo de efetivação, de produção ou de realização, bastante distintos. Consoante Lévy, virtualidade se refere ao momento de *pro-jectum*, de esboço de princípios, cuja *démarche* é estabelecida pela articulação das categorias na qual o momento preponderante, mais determinativo, é exatamente aquele da *architecture*. O latinismo vertendo aqui o núcleo significativo do termo grego originário que articula o ato de construir como tal. Passo da objetivação na qual se estabelece o enquadramento geral. Versa, portanto, sobre o que define o rumo mais profundo da processualidade. Já o campo do possível seria, por conseguinte, próximo àquele do real: só lhe faltaria a existência propriamente dita, como plenitude objetiva das categorias.

Consequentemente, não há escolha a se fazer, não se pode opor ao que é real, mas sim ao atual e ao que é exposto. Con-



trariamente ao possível, estático, dado e já constituído, o sexo do recém-nascido passa a ser uma complexa problemática, o nó de tendências ou de forças que acompanham essa definição, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que exige um processo de resolução: a manutenção do status. A existência do sujeito se aproximaria mais à imagem de um fluxo inicial que a de uma represa cujas comportas estariam a ser abertas.

O processo de vir a ser se caracterizaria, portanto como o de uma análise na qual os elementos e relações são extraídos do complexo no qual perfazem sua efetividade, com a verificação da estrutura em que estes assumem seu lugar e reelaboração desta. A atualização é exatamente o encaminhamento da processualidade, no sentido da construção do todo articulado como princípio ou vigência estrutural de um dado sentido, entre outros ali em latência.

Os aspectos e relações afirmam uma estruturação na qual a armação toma configuração, sem necessariamente assumir a figura concreta, pronta e acabada, de uma existência objetivamente posta. Atualização e virtualização a determinação do sexo se entendem então como momentos antitéticos, porém complementares, interconectados e reciprocamente determinados, da dação de forma objetiva e/ou material no curso da atividade produtiva.

A determinação do sexo aparece então como a solução de um problema, uma solução que não estava contida previamente no enunciado. Não é uma dedução operativa, nem o momento de resolução efetiva, mas de composição de um dado arco de liames e remissões dos elementos num todo. Ou seja, não se trata ainda de pôr em operação ou deflagrar um processo represado ou possivelmente dado, de encaminhar por meio da atividade produtiva o curso impedido ou atrasado pela simples ausência de uma causa eficiente, da atuação material ou objetiva sobre a sexualidade imanente, é, segundo Lévy (1998, p. 16): “algo mais que a dotação de realidade a um possível ou que uma escolha entre um conjunto predeterminado: uma produção de qualidades novas, uma transformação das ideias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual”. O ato de produzir, em sentido amplo no que tange ao qua-



dro ontológico de referências, valendo da produção de valores de uso palpáveis àquele de operacionalização formal dos processos, é uma atuação criadora. O devir não está contido na madeira como uma possibilidade inscrita organicamente na realidade biológica da árvore, mas tão somente como virtualidade pelo conjunto de propriedades objetivas que se enlaçam e perfazem a existência concreta e finita daquela árvore em especial.

Como se viu, a virtualização de propriedades existentes num dado complexo de categorias, a reconfiguração daquelas em elementos a serem reunidos e concatenados numa nova totalidade aparece como uma das características mais centrais da produção. No entanto, como chama a atenção Lévy (1998, p. 17), o processo de virtualizar categorias não somente é atinente à produção estrito senso, mas igualmente à organização das condições, tanto objetivas quanto subjetivas da atividade humana: “[...] a interação entre humanos e sistemas informáticos tem a ver com a dialética do virtual e do atual”. Utilizando-se novamente da imagem do fluxo processual, a montante, a redação de um programa, por exemplo, trata um problema de modo original.

A jusante, por sua vez, tem a ver com a atualização do programa em situação de utilização, desqualificar certas competências que já foram autorizadas pela própria sociedade de definir o que certo ou errado, o que é do sexo feminino e o que é do sexo masculino e como deve funcionar, faz emergir outros papéis e funcionamentos, desencadeia conflitos, desbloqueia situações, instaura uma nova dinâmica de vida. Assim, “O real assemelha-se ao possível; em troca, o atual em nada se assemelha ao virtual: responde-lhe”. Não mais o virtual como maneira de ser, mas a virtualização como dinâmica. A virtualização pode ser definida como o movimento inverso da atualização. Consiste em uma passagem do atual, aquilo que foi nomeadamente definido ao virtual. Por isso, a virtualização não é uma desrealização (a transformação de uma realidade num conjunto de possíveis): “[...] mas uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado: [...] em vez de se definir prin-



cipalmente por sua atualidade (uma ‘solução’), a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num campo problemático” (LÉVY, 1998, p. 17-18).

VIRTUALIZAÇÃO A EXPOSIÇÃO DO SEXO DO BEBÊ

Um dia me disseram. Que as nuvens não eram de algodão.
Um dia me disseram que os ventos às vezes erram a direção.
E tudo ficou tão claro. Um intervalo na escuridão.
Uma estrela de brilho raro. Um disparo para um coração.
(*Somos quem podemos ser*, Engenheiros do Hawaii)

O virtual assim não se coloca como um puro imaginário, no sentido de uma presença meramente ideal, subjetiva. A virtualidade se coloca como processo de reconfiguração da articulação dos elementos que emergem promovendo um conjunto de transitividades inauditas. Primeiramente, somente participa da efetividade dos processos de realização, tendo como pressuposições necessárias a totalidade de condições materiais mobilizadas para tornar o circuito informacional uma possibilidade concreta. Em segundo lugar, tem a processualidade virtual, efeitos práticos mensuráveis e existencialmente evidenciados.

Uma de suas principais modalidades, o desprendimento do aqui e agora, aponta a possibilidade de um rearranjo contínuo de rotinas e formas de interatividade produtiva em torno da definição de projetos de vida para o bebê da infância à juventude, desrespeitando aquilo que ele se autodefine. O que vale igualmente para as relações sociais, nas quais transcorrem a produção da vida. O virtual também se apropria e não passa a ser situado precisamente. Seus elementos são nômades, dispersos e a pertinência de sua posição geográfica influencia e é influenciada.

O que não resulta numa desrealização do processo, mas na sua concretização montada na dinâmica da reconfiguração de elementos e relações postos em virtualidade. Os aspectos e condições tomam a forma de virtuais na medida em que sejam passíveis



agora de separação de seu contexto inicial e de serem rearticulados sob a vigência de novas demandas técnicas e societárias. Evidentemente, ressalte-se, não se faz aqui tábula rasa da existência do controle social do capital, das pressões e coações exercidas no exercício deste domínio e de seus antagonismos inerentes.

Deste modo, os sujeitos vivos e ativos continuam a existir e a operar as condições na forma ou numa modalidade de existência particular da interatividade social dos indivíduos. O processo como contradição operada e operante atua simultaneamente na forma da maximização do sobretempo relativo ao sexo do bebê. De uma parte, torna a economia temporal obtida pela virtualização do lócus da atividade um insumo a mais na valorização. E, de outra parte, virtualiza igualmente as conexões sociais entre os sujeitos. De certa maneira, torna visível e mobilizável os contornos sexuais pelos quais se exercem os controles, os relativiza enquanto instâncias imediatas de dominação. Ao mesmo tempo, estende as conexões, tanto intensiva, pondo-as como uma rede interdependente de produção, quanto extensivamente, ao construir liames que virtualmente podem extravasar as delimitações particularizadas da propriedade do seu próprio ser.

A exposição virtual desde a gravidez, que se transformou em um reality da gravidez ao nascimento do bebê da apresentadora Sabrina Sato. Três dias após anunciar sua gravidez, Sabrina Sato recebeu Rodrigo Faro em seu quarto no Hospital Albert Einstein, em São Paulo. Amigos há anos, a apresentadora, ao lado do noivo Duda Nagle, revelou detalhes de como foi descobrir a gravidez, considerada de risco por conta de um descolamento ovular. animada, ela revelou até que espera uma menina! *“Eu sou muito ansiosa e já fiz o exame (de sexagem fetal) na oitava semana!”*. A entrevista gravada e foi ao ar no sábado no ‘Programa da Sabrina’.

Há mais de 20 dias no hospital, Sabrina não desanima: *“Eu precisava contar pra todo mundo a verdade sobre o que estou passando, porque estava rolando muita especulação”*, disse ela, revelando que a Record já sabia desde o início. *“Eu sempre sonhei em ser mãe e em ser apresentadora. Mas eu tinha medo: como conciliar esses sonhos?”*



Será que eu seria uma mãe tão boa quanto a minha foi pra mim?”, disse e completou: “Mas desde que descobri que tem alguém aqui dentro, ganhei uma força. Parece que o mundo se transformou”.

A DESCOBERTA

Porque o mais surpreendente é que, mesmo depois de saber de tudo, o mistério continua intacto. Embora eu saiba que de uma planta brotar uma flor, continuo surpreendida com os caminhos secretos da natureza.
(Clarice Lispector)

Gargalhando como sempre, mas também os olhos cheios de água em diversos momentos da entrevista, Sabrina Sato contou que está de nove semanas e revelou como foi descobrir a gravidez:

Eu levei um tombo passeando com minha família. Fiquei uns dias de repouso e voltei a gravar, mas não tinha feitos exames pra ver como estava. Aí trabalhei, até dancei com a Carla Perez!”, ri e continua: “Ao mesmo tempo, estava menstruada há algumas semanas seguidas. Todo mundo dizia que eu estava mais inchada e eu dizia que era a menstruação. Com tudo isso resolvi fazer um check-up no hospital e, no mesmo dia, decidi fazer também um teste de farmácia, porque comecei a desconfiar. Cheguei a pensar que eram gases, gente!”, riu. “Aí fiz o exame – tinha vários desses de farmácia em casa– e fui escovar os dentes. Quando bati o olho, estava grávida!”, disse ela, que mais tarde, fez também um exame de sangue no hospital. “Não contei pra ninguém e fui trabalhar. Senti medo, porque por mais que a gente sonhasse, não foi planejado” (Informação Verbal).

Sabrina havia tirado o DIU Mirena em fevereiro, mas não esperava que a gravidez fosse acontecer agora. “Não tinha ido a um médico e nem decidido nada com o Duda: A gente até conversava, mas nada sério”. Neste mesmo dia, Sabrina mandou uma foto do exame para o noivo.

Nem fiz surpresa e nem nada! Ele nem entendeu quando rece-



beu a imagem! Mas depois chorou muito, ele sempre foi mais chorão que eu!”, revelou. “Ele é o homem que escolhi pra ser pai do meu bebê mesmo. Tem valores parecidos com os meus e cuida muito de mim”. Os dois estão morando juntos e planejam o casamento, ainda sem data marcada (Informação Verbal).

Duda já tinha publicado um post tocante sobre a gravidez. Na entrevista, ele se emocionou muito ao contar do coraçãozinho batendo.

Pronto pra ser pai a gente nunca está, mas isso força a gente a ficar mais dedicado e continuar com afinco na missão! Em nenhum momento pensamos em desistir, contou o ator. E de fato, a gravidez passa por complicações. Sim, é uma gravidez de risco, porque tenho um hematoma subcoriônico. O saco gestacional está colado, mas em volta tem uns machucadinhos, uns hematomas. No dia que fui internada, eu tive hemorragia e achei que tinha perdido o bebê. Chorei muito com minha irmã (Informação Verbal).

Sabrina Sato relata:

Ainda bem que eu machuquei a perna e descobri que estava grávida ou eu poderia ter abortado se descobrisse mais pra frente. Ainda existe o risco de perder o bebê sim. Quando eu entrei era de 70%. Eu oro o tempo todo, mas a verdade é que é um dia após o outro. A tendência é que vá cicatrizando. Cada dia é uma vitória (Informação Verbal).

Revelou que já perdeu as contas de quantos ultrassons fez neste período internada:

O melhor som é o coração do seu bebê batendo. A chance dele sobreviver era tão pequena que quando eu vi tudo que ele passou, eu falei, ‘é muito guerreiro!’ Agora, no entanto, a bebê se desenvolve normalmente e a gestação progride bem. “Está extremamente saudável, o coração tá batendo, tá se movimentando, tem o tamanho ideal, tudo perfeito!” Tô falando isso em



um momento ainda de risco. Eu tentei preservar este momento pra família e amigos, mas era tanta gente querendo saber, tanta especulação, que eu não queria mentir, não podia falar que não tinha nada (Informação Verbal).

E apesar da felicidade estampada no rosto, os dias no hospital não estão fáceis para Sabrina. Longe das gravações há mais de um mês, ela teve muito medo quando soube que teria que parar de trabalhar.

Minha segurança sempre foi o meu trabalho. Eu gosto de gravar, gosto da vida, do sol, das pessoas, o oposto de ficar trancada num quarto. Bateu, inclusive, um momento de desespero. “Eu me perguntava o porquê disso ter acontecido comigo, por que logo eu preciso ficar parada?, mas ela logo pensa e responde, emocionada: “Acho que já era meu bebê dizendo “olha pra mim, dá um tempo pra mim...” (Informação Verbal).

É menina!

Desde o início eu sempre sonhei com esse momento. Não sabia que eu merecia tanto. Deus faz tudo direitinho e do jeito que eu sempre sonhei. Falei para o Duda que o que viesse estava bom, mas que eu queria que o primeiro fosse uma japinha. Ela vai vir com pinta e quando chorar vai falar: “é verdade, mãe”, falou Sabrina. Ela sempre imaginou que fosse menina, mas eu sempre imaginei que fosse menino o meu primeiro filho, completou Duda. “A menina é companheira, entende a gente, cuida dos outros irmãos. A menina vai vir com toda força! Queria que se chamasse Amora, feminino do amor. Também pensei em Nirvana” (Informação Verbal).

Após muitas dúvidas, Sabrina Sato e Duda Nagle decidiram que a filha vai se chamar Zoe. A apresentadora ficou muito emocionada com a revelação! O quarto de Zoe, filha de Sabrina Sato e Duda Nagle, teve como tema o circo, tema escolhido pelo casal para a decoração:

Fizemos o berço num tom de rosa mais antigo, mais pastel, e a



gente foi para um lado de circo, de bailarinas, de brincadeiras. Colocamos um céu estrelado, nuvens, tudo para deixar bem lúdico e divertido. No início, confesso que queríamos fazer um quarto bem clean. Mas aí pensei: é uma criança, então vamos deixar a imaginação correr solta, né? E o Duda foi super pai-zão nessa hora, pediu várias coisas. Ficou lindo! (Informação Verbal).

Seguindo a linha adotada no apartamento de Sabrina, o quarto combina madeira clara com um papel de parede bem delicado com elementos do tema circo, móveis brancos e muitos detalhes em rosa. Luminárias em formato de nuvem, escolhidas a dedo pelo pai, chamam a atenção no décor que, à noite, é iluminado por pontos de fibra ótica parecendo um céu estrelado! As bailarinas trapezistas, da nova coleção da apresentadora para a Grão de Gente, também compõem a decoração do quarto de Zoe. Sabrina relata em seu Instagram (2018) “Está tudo pronto e lindo. E quando entro aqui, fico imaginando ela nesse lugar que foi feito com tanto amor.”

Duda e Sabrina já tinham alguns detalhes em mente quando começaram a pensar no espaço da filha. Em entrevista exclusiva à Casa Vogue, Sabrina revelou que “Duda queria algo bem lúdico, enquanto eu não gostaria de abusar tanto do rosa bebê que todo mundo costuma usar quando tem uma menina”.

Como repensar a educação sexual, no contexto desta inflexão histórica atual decisiva dos pontos centrais, para ensaiar a resposta a esta questão, é antes de tudo a observância do caráter abrangente e aberto da categoria virtual. No que respeita ao processo educativo já na família e sociedade, cabe ponderar a virtualização em seus aspectos mais gerais, e não somente em sua natureza imediata de meios a serem mobilizados de maneira indistinta em quaisquer contextos práticos. Ainda que, esta acepção seja objetivamente existente e mesmo preponderante na efetividade produtiva, o virtual precisa ser pensado primeiramente segundo sua tessitura formal.

Como modalidade nova de procedimento e organização prá-



ticos, a virtualidade é uma forma de tomar e articular elementos-chave das atividades, e pode vir a facultar a virtualização dos elementos inerentes e específicos à atividade interativa como tal. Um horizonte de possibilidade raramente considerado em planejamentos de cursos, de aulas, de avaliações e de rotinas educativas.

Quais seriam os parâmetros que orientariam uma efetiva inserção da operacionalidade virtual na prática educativa institucionalmente configurada e imposta pela sociedade do sexo e sexualidade do bebê. Sob que vetores se daria o ingresso do processo de virtualização na família e como, em contrapartida, tornar a educação uma atualização de virtualidades. Requer-se, antes de tudo, a superação das rotinas burocraticamente tecidas na instituição familiar que servem mais à manutenção de uma dada formatação controlável, as quais podem obstar qualquer propositura nova de formas de encadeamento de atividades e conhecimentos. Pense-se na organização uniforme e abstrata da temporalidade da família, sem que os elementos particulares a cada um dos variados campos de saber e conhecimento, consubstanciados em comportamento e atitudes, sejam realmente levados em conta.

E é necessário evitar os extremos abstratos que caracterizam a apreensão cotidiana do tema sexo e sexualidade e, em algumas circunstâncias, também no espaço familiar. Num polo, tem-se a aceitação acrítica da novidade “pela novidade”, como um simples acréscimo “neutro” no que respeita às atividades. Concebido como um mero *plus* em termos mercadológicos, os equipamentos e procedimentos de virtualização são apresentados e utilizados como itens decorativos e passam a ser absorvidos e consumidos pela sociedade midiática.

Tanto os espaços práticos quanto as normas de sua ordenação não são afetados essencialmente pela mobilização de tais meios. Em assim transcorrendo a apropriação da tecnologia, a processualidade familiar, raramente variadas dimensões por esta incorporação. Além deste modo, há também outro no qual a positividade da virtualização é tomada de maneira abstrata. Neste, a presença de meios virtuais de interação e produção é



tomada como portadora autônoma de causalidade transformativa. Algo que se expressa, de certa forma, acentuam-nas de modo unilateralmente acrítico alguns traços efetivamente “positivos” dos fenômenos contemporâneos, abstraindo sua forma social-histórica particular do sexo e da sexualidade do sujeito. Àquelas a emergência das tecnologias de virtualização interativa, dissolveria por si mesma as formas estranhadas de atuação produtiva, e das formas de viver a estas correspondentes, conquanto evidentemente no curso de um desenvolvimento societário particular travejado pela contingência. Não obstante, admitam o teor circunstancial dos processos, pensam este somente em sua relação com a dimensão técnica necessária da virtualização, descuidando do peso objetivo da forma histórica das relações sociais e aquelas de propriedade consoante a ela.

No polo oposto, há igualmente que se distar da pura e simples recusa, por seu caráter binário ou em nome do estranhamento cotidiano. Ora, identificam-se os processos de virtualização imediatamente à forma social do capital, revivendo as concepções mistificadoras da economia política e social, o fetichismo em torno do sexo do bebê, arrimando-se na intuição confusa da identidade abstrata entre artefatos/efeitos tecnológicos e sua forma social, preconiza-se a construção de barreiras à incorporação educativa do sexo. A educação sexual nesta perspectiva, deveria ser apartada das transformações sociais trazidas da vontade humana recente, manter-se “santuário”, “humano” e “acolhedor”, resguardado da “fria” conversão tecnológico-científica influenciadora da vida.

Esta categoria ontológica, constitutiva da aparição objetiva da virtualidade, inaugura potencialmente uma série de experiências no sexo e sexualidade e suas diversas dimensões, que ultrapassam qualquer outra trazida pelos meios de interação anteriores. Estar aqui, lá e ao mesmo tempo em lugar algum, desconcerta as referências espaciais a que o pensamento, a linguagem e a interatividade estão acostumados e encerrados. Virtualizar-se o espaço e as relações familiares no sentido de promover o desenvolvimento da pessoalidade nos processos característicos do sexo e da sexualidade.

A DESCOBERTA DO SEXO DO BEBÊ NOS



ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA

Foi em 2012 que Luana Davidsohn, 58, trouxe dos EUA para sua confeitaria a ideia do bolo para chá revelação. Ela não imaginava que teria de esperar quatro anos para a novidade emplacar. Em abril de 2016, os pedidos estouraram na Confeitaria da Luana Davidsohn, em São Paulo. “Tínhamos pelo menos quatro pedidos de bolo para chá revelação por mês, às vezes mais de dois no mesmo dia”, relata a publicitária Marina Zinn, uma das sócias da empresa e responsável pelo marketing. Atualmente, a Confeitaria recebe dez encomendas de bolo chá revelação por mês, em média. Para Marina, o chá revelação “está na moda.”

É cada vez mais popular nos EUA organizar festas para descobrir o sexo de um bebê que está a caminho, um homem causou um incêndio florestal durante uma festa para revelar o sexo de seu bebê, no estado norte-americano do Arizona. O desastroso “chá-revelação” ocorreu em abril de 2017, mas as imagens foram divulgadas pelo Serviço Florestal dos Estados Unidos. Nesse caso, o futuro pai, disparou contra um alvo, no meio de um matagal, que tinha as palavras “menino” e “menina”, a ideia era revelar o sexo do bebê ao disparar contra um alvo que explodiria uma fumaça azul, indicando que seria um menino.

Quando o pai disparou, houve primeiro uma explosão de confeito azul – que rapidamente se converteu em chamas. As autoridades locais acreditam que o homem tenha usado uma substância altamente inflamável. Segundo o Serviço Florestal, o fogo consumiu quase 20 mil hectares. Os bombeiros precisaram de uma semana para controlar as chamas. A surpresa custou caro. Os bombeiros demoraram uma semana para controlar as chamas. O incidente ocorreu em 23 de abril de 2017, condenação do pai “azarão”, que terá que pagar uma multa de US\$ 8,2 milhões de dólares em restituição e cumprirá pena de 5 anos em liberdade condicional.

Também podemos citar o caso de uma família que usa jacaré em chá para revelar sexo de bebê, os pais do bebê têm uma fazenda de criação dos animais e decidiram inovar na revelação.



O norte-americano encontrou uma forma inusitada de revelar o sexo do seu bebê, durante um chá que aconteceu em uma cidade próxima a New Orleans, no sul dos Estados Unidos. Sua família é dona, há décadas, de uma fazenda que cria jacarés e ele resolveu usar um dos animais mais velhos de lá, Sally, que tem 61 anos, para ajudá-lo.

O pai relatou que a fêmea do jacaré foi um dos primeiros répteis que seu avô criou quando fundou a fazenda e usá-la na revelação foi natural, já que a consideram como membro da família. Sally mordeu uma melancia e dentro dela havia gelatina azul, indicando que o bebê é um menino.

Em outras festas para revelar qual o sexo do futuro filho, alguns pais batem em uma bola de golfe que explode em rosa ou azul, ou cortam um bolo cujo recheio é da cor representativa do sexo, ou brindam com bebidas coloridas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Debater a sexualidade humana implica um olhar histórico e cultural de nosso contexto sobre conceito/categorização sobre corpo, sexo, sexualidade. A contemporaneidade o processo de transexualidade e/ou deixam de ser explicadas por normas morais e permanecendo sujeito ao campo médico mais precisamente a psiquiatria, com algum acompanhamento da psicologia. Para Foucault (1999):

Trata-se de determinar, em seu funcionamento e em suas razões de ser, o regime de poder-saber, prazer que sustenta, entre nós, o discurso sobre a sexualidade humana. Daí o fato de que o ponto essencial (pelo menos, em primeira instância) não é tanto saber o que dizer ao sexo, sim ou não, se formular-lhe interdições ou permissões, afirmar sua importância ou negar seus efeitos, se policiar ou não as palavras empregadas para designá-lo; mas levar em consideração o fato de se falar de sexo, quem fala, os lugares e os pontos de vista de que se fala, as instituições que incitam a fazê-lo, que armazenam e difundem o



que dele se diz, em suma, o “fato discursivo” global, a “colocação do sexo em discurso” (FOUCAULT, 1999, p. 16).

Permanece a deficiência de informações à sociedade e ao indivíduo sobre a importância, conflitos familiares, adaptações, bem como a adoção/aceitação e legitimação do nome social. A incompatibilidade entre o sexo anatômico e gênero impulsiona o sujeito a buscar o reconhecimento como alguém do sexo oposto. A produção acadêmica de discursos, discussões e fóruns sobre as diferenças inicia um percurso de ter lugar de fala, visibilidade, cidadania, repúdio ao preconceito, à categorização de sexo e vivência de sexualidade, despatologização com o objetivo maior de viabilizar o descolamento de anormalidade do sexo e da sexualidade. “Não importa se você é gay, hétero ou bi, lésbica, transexual. Eu estou no caminho certo, querido, eu nasci pra sobreviver”³ (*Born This Way*, Lady Gaga, tradução nossa).

REFERÊNCIAS

BENTO, Berenice. **Na escola se aprende que a diferença faz a diferença.** Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 19(2): 336, maio-agosto/2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v19n2/v19n2a16.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2018.

BRUSCHINI, Cristina. Teoria crítica da família. In: AZEVEDO, Maria Amélia; GUERRA, Viviane N. de Azevedo (Orgs.) **Infância e violência doméstica: fronteiras do conhecimento.** 3.ed. São Paulo: Cortez, 2000, p. 49-79.

CHÁ de Revelação: ideias de decoração. **Revista Crescer.** Disponível em: <https://revistacrescer.globo.com/Gravidez/Cha-de-bebe/noticia/2017/02/cha-de-bebe-revelacao-como-organizar-o-seu.html>. Acesso em: 01 dez. 2018.

CHÁ de revelação: como revelar, organizar e 60 ideias de decoração. **Decorfacil.** Disponível em: <https://www.decorfacil.com/cha-de-revelacao/>. Acesso em: 01 dez. 2018.

CHÁ de revelação: a festa da descoberta do sexo do bebê. **A voz da Serra.** Disponível em: <https://avozdaserra.com.br/noticias/cha-de-revelacao-festa->

³ *No matter gay, straight or bi, lesbian, transgendered life. I'm on the right track, baby. I was born to survive.*



da-descoberta-do-sexo-do-bebe. Acesso em: 01 dez. 2018.

CONFIRMANDO O SEXO DO BEBÊ: é menino e não menina! **Escolha de mãe.** Disponível em: <https://escolhademae.com.br/gravidez-5/confirmando-o-sexo-do-bebe-e-menino-e-nao-menina-873>. Acesso em: 01 dez. 2018.

É MENINO OU MENINA? Moda do chá revelação ajuda doceria a faturar com bolos. BOL Notícias. Disponível em: <https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/economia/2018/01/22/confeitaria-luana-davidsohn-bolos-cha-revelacao-sexo-bebe.htm?cmpid=copiaecola&cmpid=copiaecola>. Acesso em 01 dez. 2018.

ESTADÃO. Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,transexualidade-da-infancia-a-terceira-idade,70002166343>. Acesso em: 01 dez. 2018.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1: A vontade de saber.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

G1 NOTÍCIAS. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2018/11/29/evento-para-revelar-sexo-de-bebe-termina-em-incendio-florestal-nos-eua-veja-video.ghtml>. Acesso em: 01 dez. 2018.

HÉRITIER, Françoise. **Masculin/Féminin: Lá pensée de la difference.** Paris: Éditions Odile Jacob, 1996.

IACONELI, Vera. **Mal-estar na maternidade: do infanticídio à função materna.** São Paulo, 2012. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. 130f.

LAHIRE, Bernard. **Sucesso Escolar nos Meios Populares: as razões do improvável.** Trad. R.A. Vasques & S. Goldfeder. São Paulo: Ática, 1997. Rev. Estudos de Psicologia, PUC-Campinas, v. 21, n. 2, p. 5-16, maio/agosto 2004.

LEA, T. A transexual Lea T, filha do ex-jogador de futebol Toninho Cerezo. Entrevista concedida ao Fantástico. Disponível em: <http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2013/03/transexual-pode-sedescobrir-ja-na-primeira-infancia-dizem-especialistas.html>. Acesso em: jan. 2018.

LETRAS de Músicas. **Lady Gaga.** Disponível em: <https://www.letras.mus.br/lady-gaga/born-this-way/traducao.html>. Acesso em: 01 dez. 2018.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual.** São Paulo: Editora 34, 1998.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, Sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista.** Petrópolis: Vozes, 1997.



REVISTA QUEM. Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2018/12/sabrina-sato-posa-com-zoe-maior-amor-do-mundo.html>. Acesso em: 01 dez. 2018.

REVISTA VEJA. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/crianca-transexual-primeira-justica-nome-genero-mudanca/>. Acesso em: 01 dez. 2018.

REVISTA VEJA. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/ambulatorio-hospital-das-clinicas-atende-criancas-e-adolescentes-genero-nascimento/>. Acesso em: 01 dez. 2018.

SABRINA. **Programa da Sabrina**. Disponível em: <http://recordtv.r7.com/programa-da-sabrina/videos/naim-diz-que-homem-e-pablo-vittar-disfarçada-no-faca-disfarça-23122018>. Acesso em: 01 dez. 2018.

SZYMANSKI, Heloisa. **A Prática Reflexiva com Famílias de Baixa Renda**. Anais do II Seminário Internacional de Pesquisa e estudos Qualitativos. Bauru: SE PQ, 2004.





PAPER

SEPTEMBER 21, 1916

BREAKS O

COUNTY
D AT INTER-
MEETING

HER TION

AUTORES

STATE
SIAL C
SCHOOL
AT LE

Judge H... to the bl...
society of... county.
D. P. Cieshorn presented the so-
ciety with two pictures of ancient
Kankakee. One picture is a view at
Schuyler avenue and Station street,
taken in 1857, and shows a part of
the court house in use at that time.
The other is a photograph of the Illi-
nois central depot as it looked in
... Child.



SEVEN CASES
WEST KANKAKEE
EPIDEMIC THE
END.

DR. CRAWFORD
TO LOCAL O

Orders Three Schools
Says Citizens Have
son to Fear An Ep
In Kankakee

Seven cases of...
discovered in West K...
day and the city...
epidemic of th... dis...

LETTERS

LINGUAGENS E PROCESSOS COMUNICACIONAIS

ALINE FERREIRA

Doutoranda em literatura brasileira (UERJ). Mestra em literatura brasileira (UERJ). Especialização em literatura brasileira (UERJ). Graduação em Letras – Português – Inglês, pelo Centro Universitário Moacyr Sreder Bastos.

ANA MARIA DE SOUZA VALLE TEIXEIRA

Doutoranda em Estudos da Linguagem (UEL). Mestra em Estudos da linguagem (UEL, 2009). Cursando licenciatura em Pedagogia (UniFIL, 2018). Especialização em língua portuguesa (Unopar/2006). Graduada em Letras Anglo-portuguesas (UEL/2002). Atualmente leciona na educação básica (SEED/PR) e no Centro Universitário Filadélfia (UniFil) para os curso de Pedagogia EaD, e em diversos cursos presenciais. Coordena os cursos de pós-graduação em Educação da Unifil. Linhas de Pesquisa relacionadas às áreas das Ciências da Linguagem, Semântica do Acontecimento e Análise de Discurso de linha francesa.

ANÍSIO BATISTA PEREIRA

Doutorando em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia–UFU, com bolsa da FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais), cujo projeto integra à linha de pesquisa Linguagem, Sujeito e Discurso. Mestre em Estudos da Linguagem (2016) pela Universidade Federal de Goiás–UFG/Regional Catalão, com bolsa da FAPEG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás), cujo trabalho integra à linha de pesquisa Texto e Discurso, com foco na AD de linha francesa. Graduação em Letras (Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas (2013) também pela UFG e Graduação em



Licenciatura em Informática pela Universidade Estadual de Goiás -UEG (2007). Possui experiência como professor de Informática e Letras na Educação Básica e em cursos técnicos. É Membro-Pesquisador do Laboratório de Estudos Discursivos Foucaultianos (LEDIF/UFU/CNPq) do Instituto de Letras e Linguística da UFU (ILEEL). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Análise do Discurso e Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: discurso político; letra de música e juventude; poesia no Brasil; Arnaldo Antunes e Manoel de Barros; práticas de subjetivação e constituição do sujeito; identidade.

CONCEIÇÃO MARIA ALVES DE ARAÚJO GUIARDI

Doutoranda em Estudos Linguísticos, pela Universidade Federal de Uberlândia. Mestre em Letras – Universidade Federal de Uberlândia. Graduada em Letras – Português e Inglês pela Universidade Estadual de Goiás (1999). Graduada em Pedagogia – IESGO. Especialista em Terapia familiar, pela Universidade Cândido Mendes. Possui curso técnico em contabilidade. Possui Curso de Inglês pelo C.C.A.A. Professora da Secretaria de Educação do Distrito Federal de Língua Portuguesa desde 1999. Atuou como professora da Faculdade do Planalto Central – FAPLAC, de leitura e produção de texto e comunicação empresarial, para cursos de Pedagogia e Administração e como professora do curso de Pós-graduação (Especialização) em Educação Infantil e Psicopedagogia Institucional. Possui experiência com ensino superior, médio e ensino fundamental, aceleração da aprendizagem e educação integral. Participou como delegada em GT para reformulação do Currículo da Educação Básica do Distrito Federal. Seu trabalho é voltado para a área de letramentos/Multiletramentos/Multimodalidade/Gêneros Discursivos/O gênero Histórias em quadrinhos/Linguística Sistêmico-funcional. Tem experiência em coordenação e supervisão pedagógica. Membro do Grupo de Pesquisas e estudos em Análise de Discurso Crítica e Linguística Sistêmico Funcional, da UFU, cadastrado no Diretório dos Grupos



de Pesquisa do CNPq. Participa da equipe executora do projeto liderado pela professora Dra Maria Aparecida Resende Ottoni, O Portal do Professor: contribuições e implicações para o ensino de Língua Portuguesa na Educação Básica no Triângulo mineiro.

DANIELLE CRISTINE FULLAN

Mestranda em Análise do Discurso junto ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Graduada em Letras com Bacharelado em Literatura Francesa pela Universidade Federal de Minas Gerais, tem experiência nos seguintes temas: literatura e outros sistemas semióticos, tradução intersemiótica, estudos sobre a intermedialidade, imaginários sociodiscursivos e representação feminina no cinema. Como freelancer, exerce atividades de revisão, redação, adequação, produção e edição de textos (acadêmicos, científicos e comerciais).

DENIKID ARAÚJO ALBINO

Doutorando em Letras – UEM (2017), Mestre em Letras – UNICENTRO (2016). Especialista em Educação Especial - atendimento às necessidades especiais - UNIVALE/ ESAP (2006). Especialista em Gestão Escolar - UCB (2007). Especialista em Gestão Pública – Unicentro (2015) e Especialista em Neuropedagogia na Educação – FATEC (2016). Graduado em Letras – Faculdades Integradas do Vale do Ivaí (2005). Graduado em Pedagogia – UCB (2011). Diretor de escola pública. Professor Pedagogo na Secretaria de Educação do Estado do Paraná. Coordenador do Curso de Pedagogia e Letras – UNIVALE – Ivaiporã, PR. Professor de Pós-graduação pelo grupo RHEMA Educação e pelo Grupo ESAP. Professor horista na FATEC – Faculdade de Tecnologia do Vale do Ivaí. Membro do GPDISCMÌDIA/UEM – Grupo de Pesquisa em Discursividade, Cultura, Mídia e Arte. Têm experiência em



Administração e Gestão Escolar, com ênfase em Administração de Unidades Educativas.

JOSÉ DE ARIMATHÉIA CODEIRO CUSTÓDIO

Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (2006). Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (2001). Especialista em Metodologia da Ação Docente (UEL, 1996), Discurso Fotográfico (UEL, 1997), Bioética (UEL, 2001), História Social e Ensino de História (UEL, 2003), Teologia Bíblica (PUC, 2009), Literatura Brasileira (UEL, 2012), Estudos Clássicos (UnB, 2013), Biologia Forense: Perícia Cível e Criminal (Unifil, 2015), História da Arte (Centro Claretiano, 2016) e História Militar (Unisul, 2017). Graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina (1989). Graduado em Direito pela Universidade Estadual de Londrina (1995). É Comunicador Social na Universidade Estadual de Londrina desde 1993 e professor universitário desde 1994, tendo atuado na Graduação e Pós-Graduação *Lato Sensu*. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Linguagem Jornalística, atuando principalmente nos seguintes temas: Linguagem, Comunicação, Imagem, Jornalismo, História Medieval e Teologia.

JULIANNE ROSY DO VALLE SATIL

Doutoranda do PPGEL – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UEL, sendo orientada pela Prof^a Dr^a Mariângela Peccioli Galli Joaquinho. Mestre em Estudos da Linguagem pela UEL (2015). Especialização em Língua Portuguesa pela Universidade Norte do Paraná – UNOPAR (2008). Graduada em Letras Anglo-vernáculos e Respectivas Literaturas pela Universidade Estadual de Londrina-UEL (2005). Linhas de Pesquisa relacionada à Análise de Discurso Francesa e em pesquisas fundamentadas na Semântica do Acontecimento, principalmente, nas



que se ocupam da designação dos nomes comuns e próprios dentro do espaço da cidade.

LAYANE CAMPOS SOARES

Mestra em Educação pela Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (2017). Graduada nos cursos de licenciatura em Letras Português/Inglês, pela Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (2015) e bacharelado Interdisciplinar em Humanidades, pela Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (2013). Membro do Grupo de Pesquisas e Estudos em Análise de Discurso Crítica e Linguística Sistêmico-Funcional, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. Membro do corpo editorial do Congresso Nacional Universidade, EAD e Software livre (UFMG). Atuou como professora do curso de Licenciatura em Educação do Campo (LEC), na Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). Foi professora em curso de Português como Língua Estrangeira, vinculado ao NuLi (Núcleo de Línguas), na Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). Tem experiência em produção de material didático-pedagógico em instituição de ensino superior. Atualmente, participa da equipe executora do curso de extensão intitulado por “Análise de Discurso Crítica: subsídios para a pesquisa e para o ensino”, liderado pelas professoras Dra. Maria Aparecida Resende Ottoni e Dra. Maria Cecília de Lima, e tem investido em pesquisas sobre o ensino de Língua Portuguesa, sobre a teoria Enunciativa e sobre Análise de Discurso Crítica (ADC), vertente de linha inglesa.

LUANA DE SOUZA VITORIANO GONÇALVES

Doutoranda em Letras, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Mestra em Linguística (2016) e graduada em Letras (2013) pela UEM. Durante a graduação desenvolveu pesquisas de iniciação científica sobre a maturidade linguística do sujeito



indígena no vestibular indígena (PR). No mestrado investigou a proficiência em língua portuguesa dos candidatos indígenas no II Vestibular dos Povos Indígenas no Paraná (2003), para tanto resgatou a história e memória envolvidas nesse processo seletivo, deu visibilidade aos conflitos e contradições instaurados nas políticas linguísticas e sociais de inclusão relacionadas aos povos de etnia indígena e estabeleceu diretrizes gerais de análise para perceber as habilidades linguísticas e discursivas do candidato indígena do II vestibular indígena. Assume por eixos temáticos de pesquisa: o discurso, a língua, a proficiência em línguas, os procedimentos biopolíticos de inclusão e exclusão, as políticas linguísticas e afirmativas, as tecnologias e a inovação. É pesquisadora do Grupo de Estudos em Análise do Discurso da Universidade Estadual de Maringá (GEDUEM/CNPq). Linha de Pesquisa: Estudos Linguísticos e área de concentração: Estudos do Texto e do Discurso.

MARISTELA CARNEIRO

Pós-Doutoranda em História, pela Universidade Federal do Mato Grosso. Doutora em História, pela Universidade Federal de Goiás (UFG – 2016), tendo realizado período sanduíche na Università degli Studi di Napoli Federico II, na Itália (UNINA – 2015). Mestra em Ciências Sociais Aplicadas, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG – 2012). Licenciada em História, na mesma instituição (UEPG – 2007) e em Filosofia pela Faculdade Santana (IESSA – 2011). Atuou como docente nas áreas de História e Filosofia nos mais diversos níveis de ensino. Autora de livros e materiais didáticos pelo IESDE – Inteligência Educacional e Sistemas de Ensino. Dentre seus interesses, destacam-se: Teoria e Filosofia da História, História da Arte, Cultura Visual, Ensino de História, Gênero e Masculinidades, História da Morte e Cemitérios.



MARLENE FERREIRA ROYER

Doutoranda em Estudos da Linguagem/ UEL. Mestra em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (2014). Relações Públicas, especialista em Comunicação Empresarial. Professora assistente da Universidade Estadual de Londrina, no curso de Relações Públicas e Secretariado Executivo. Na área de graduação, ministra disciplinas de Comunicação Organizacional, Técnicas de Comunicação Dirigida Oral e Audiovisual, Pesquisa Institucional, Comunicação Pública, Cerimonial e Organização de Eventos, Vídeo Institucional. Na área de pós-graduação, ministra disciplinas de Gestão de Eventos, Comunicação Mercadológica, Metodologia de Pesquisa, Comunicação e Marketing Pessoal. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em projetos de eventos, cerimonial, editoração, produção de vídeo e TV.

NICOLE KOLLROSS

Cursando pós-doutorado em Educação (UFPR, 2017–2018), na linha de pesquisa de Diversidade, Diferença e Desigualdade Social, vinculada ao grupo de pesquisa Laboratório de Investigação em Corpo, Gênero e Subjetividade (Labin), coordenado pela Prof.^a Dr.^a Maria Rita de Assis César. Doutora (com bolsa de dedicação exclusiva pela CAPES) em Comunicação e Linguagens (UTP, 2013–2017), na linha de pesquisa de Processos Midiáticos e Práticas Comunicacionais (a partir da qual cumpriu estágio docência), vinculada ao grupo de pesquisa Interações Comunicacionais, Imagens e Culturas Digitais (Incom), coordenado pela Prof.^a Dr.^a Kati Eliana Caetano. Mestre (com bolsa de dedicação exclusiva pela CAPES) em Sociologia (UFPR, 2009–2011), na linha de pesquisa Cultura e Sociabilidades (a partir da qual cumpriu estágio docência). Bacharel em Relações Públicas (UFPR, 2004–2007) e em Publicidade e Propaganda (UFPR, 2008–2009); sendo que, atualmente, está cursando graduação em Filosofia (UFPR, 2013–2019). Professora substituta do curso



de Comunicação Social (UFPR, 2012–2013 / 2018–2020), por meio de processo seletivo da habilitação de Relações Públicas; a partir da qual, coordenou a Agência Experimental de Relações Públicas – Pratica. Também lecionou no Centro de Qualificação Profissional – Ello (2013–2014), na Faculdade de Ciências Sociais e Aplicadas do Paraná – Facet (2011) e no Centro Universitário Uninter (2016–2018). Professora homenageada no Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Paraná, nas formaturas dos anos de 2013 e 2014.

PAULO RENNES MARÇAL RIBEIRO

Possui graduação em Psicologia (1985) pelo Instituto de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de Campinas – PUC-CAMP; graduação em Pedagogia (1983) e mestrado em Educação (1989) pela Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP; especialização em Psiquiatria e Psicologia Clínica da Infância (1988) e doutorado em Saúde Mental (1995) pela Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP; e pós-doutorado em Saúde Mental (1996–1997) pelo Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. É Livre-Docente em Sexologia e Educação Sexual pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP (2007). Foi vice-diretor da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, em Araraquara, de 1º de fevereiro de 2005 a 31 de janeiro de 2009, onde atualmente é Professor Associado (MS-5) no Departamento de Psicologia da Educação. É especialista do Conselho Estadual de Educação – SP e atua nas áreas de Educação e Psicologia, com ênfase na pesquisa em Sexualidade Humana, principalmente com os seguintes temas: educação sexual, história da sexualidade e da educação sexual, adolescência, sexualidade e sociedade. É professor e orientador de mestrado e doutorado nos seguintes Programas de Pós-Graduação da UNESP, em Araraquara: Educação Sexual, do qual é o coordenador do Programa; e Educação Escolar, onde coordena a



Linha de Pesquisa Sexualidade, cultura e educação sexual. Foi um dos fundadores e vice-coordenador do GT-23 Gênero, sexualidade e educação, da ANPED.

RICARDO SANTOS DAVID

PósDoutorado em Educação: Formação de Professores e Psicologia Escolar nos Estados Unidos – FCU – Florida Christian University / EUA. Mestrado em Educação: Formação de Professores e Novas Tecnologias – Uniatlantico – Espanha. Doutorado em Educação: Formação de Professores e Novas Tecnologias-Uniatlantico – Espanha. Licenciado Letras, pela Universidade Paulista – UNIP – São José dos Campos – SP. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e Formação de Professores Professor, pesquisador e coordenador no centro de estudos da linguagem em língua materna e línguas estrangeiras. Desenvolve material didático para os cursos de Mestrado em Comunicação, Educação: Formação e Professores, Linguística e Linguística Aplicada (língua inglesa e língua espanhola). É coordenador dos Cursos de especialização presenciais e a distância pela Uniatlantico. Seus interesses recaem sobre o ensino de línguas, inclusão social, formação docente, português para fins específicos, formação do indivíduo, prática pedagógica, desigualdade social, luta de classes, políticas públicas, inclusão social, multiletramentos e injustiça social. Atualmente trabalha entre Espanha, América Latina e parte dos EUA. Como formador de professores, coordenadores, diretores em instituições de ensino, públicas e privadas. Desenvolvendo treinamento para professores como utilizar a Novas Tecnologias em sala de aula em diferentes disciplinas do componente escolar.

RONDINELE APARECIDO RIBEIRO

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Letras da UNESP-ASSIS (linha Literatura e Estudos Culturais). Licenciado em Letras-Literatura pela UENP-CJ (2011). Possui graduação em



Pedagogia pela UCESP-SP (2017). Especialista em Língua Portuguesa. Especialista em Cultura e Literatura Brasileira. É Integrante do Grupo de Pesquisa Cultura Popular e Tradição Oral: Vertentes. Desenvolve pesquisa acerca da ficção na mídia a partir de pressupostos advindos dos Estudos Culturais. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, Teoria Literária, Literatura Comparada e Estudos Culturais.

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO

Mestra em Processos de Ensino, Gestão e Inovação pela Universidade de Araraquara – UNIARA (2018). Possui graduação em Pedagogia pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1989). Possui Especialização em Metodologia do Ensino pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1992). Trabalha como pedagoga do Instituto Federal de São Paulo campus São Carlos (IFSP/Câmpus Araraquara-SP). Participa dos núcleos: -Núcleo de Gêneros e Sexualidade do IFSP (NUGS); -Núcleo de Apoio às Pessoas com Necessidades Educacionais Específicas (NAPNE). Desenvolve sua pesquisa acadêmica na área de Educação, Sexualidade e em História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena e/ou Relações Étnico-raciais.

TATIANE GONÇALVES DAMASCENO

Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Maringá UEM (PR), atuando principalmente nos seguintes temas: religião, identidade, corpo, saúde, mulheres/ feminismo/ movimento de mulheres/ história, gênero, sexualidade, velhice, envelhecimento, aposentadoria, terceira idade, morte, estudos cemiteriais, cuidados paliativos.



VILSON ANDRÉ MOREIRA

Doutorando (2016-) e Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (2013). Graduado em Licenciatura em Artes Visuais (2006) e Especialista em História, Arte e Cultura (2008), ambos pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Atua na área de Arte-Educação e realiza trabalhos nos campos da ilustração e de histórias em quadrinhos. Atualmente é docente do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Ponta Grossa e investiga adaptações de histórias em quadrinhos para o cinema.





ESTING MEETING MED
DISCUSSED AT INTER-
OF SOCIETY



SYNTAGMA