

Partes & discursos na contemporaneidade



SYNTAGMA

Hertz Wendel de Camargo
Renata Marcelle Lara

(Orgs.)

ad

Capa - Victor Finkler Lachowski
Diagramação - Victor Finkler Lachowski
Coordenação Editorial - Celso Moreira Mattos
Revisão - Mda. Ana Carolina de Godoy (PPGL-Unicentro)
Produção Eletrônica - Syntagma Editores Ltda.

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)

A786 Artes e discursos na contemporaneidade. / Organizado por Hertz Wendel de Camargo e Renata Marcelle Lara. – Londrina : Syntagma Editores, 2017. 396 p.

ISBN: 978-85-62592-35-5

1. Artes. 2. Discursos. 3. Contemporaneidade. 4. Linguagem. I. Título. II. Camargo, Hertz Wendel de. III. Lara, Renata Marcelle.

CDD: 700
CDU - 81.2



SYNTAGMA

Copyright © 2017, Syntagma Editores Ltda., Londrina (PR), 31 de julho de 2017.
www.syntagmaeditores.com.br

ú
r
i
o
s

PREFÁCIO

10

ORGANIZADORES

374

AUTORES

378

1

O SISTEMA DE INTERAÇÃO MUDIÁTICO,
O ENVELHECIMENTO ATIVO E A ARTE
URBANA: PROJETO LARA 65

Denise Regina Stacheski

18

2

COMO INSTANTES EM UMA
FOTOGRAFIA

Ralph Willians de Camargo

36

3

ANÁLISE SEMIÓTICA: CAMPANHA
PUBLICITÁRIA DO MINISTÉRIO DA
SAÚDE NO COMBATE À DENGUE

Ricardo Santos David

54

4

HÁ O EMPOBRECIMENTO
DA LITERATURA NAS
TELAS DA TELEVISÃO?

Simone Pinheiro Achre

Marcia Costa

70

5

O FUNCIONAMENTO DE MAMAN NA DISCURSIVIDADE FÍLMICO-ARTÍSTICA DE *O HOMEM DUPLICADO*

Milena Beatriz da Silva

Renata Marcelle Lara

88

6

ANÁLISE RETÓRICO-ARGUMENTATIVA DA HOMILIA DE PADRE FÁBIO DE MELO: UM ESTUDO DOS ELEMENTOS VERBAIS, PARAVERBAIS E NÃO VERBAIS NA INSTITUIÇÃO DOS *ETHÉ* E DOS *PATHÉ*

Ana Carolina Gonçalves Reis

108

7

SELFIES NO MUSEU: ARTE, HISTÓRIA E MEMÓRIA NA ERA DAS MÍDIAS DIGITAIS

Francisco Vieira da Silva

Geilson Fernandes de Oliveira

136

8

DISCURSOS NA/EM REDE SOBRE O CASAMENTO CIVIL ENTRE PESSOAS DO MESMO SEXO

Denikid Araújo Albino

Célia Bassuma Fernandes

156

9

ESTUDOS CULTURAIS E FOUCAULTIANOS:
ESPALHAMENTO DE CACOS SOBRE UM
CAPACHO POR SACUDIR

Éderson Luís Silveira

178

10

DEFENSORA DA FAMÍLIA OU CRIMINOSA?
O FUNCIONAMENTO DA CULPABILIDADE
PASSIONAL EM DISCURSIVIZAÇÕES
JORNALÍSTICAS SOBRE MULHERES-MÃES

Vânia da Silva

202

11

“CIDADE LINDA” PARA QUEM? OS (NÃO)
SILENCIAMENTOS POLÍTICOS, SOCIAIS E
CULTURAIS DO GRAFITE EM SÃO PAULO

Flávia Cristina Silva Barbosa

Luana de Souza Vitoriano-Gonçalves

230

12

CORPOREIDADES NAS
IMAGENS POÉTICAS DO
CONTEMPORÂNEO: CONTRAVERBO

Douglas Rosa da Silva

252

13

INTER-AÇÃO! TECNOLOGIAS DO
SENSÍVEL AO SEU DISPOR

Gisele Miyoko Onuki

278

14

O CINEMA E O GRAFITE COMO
LINGUAGEM PEDAGÓGICA: OS USOS
DO AUDIOVISUAL NO ATO EDUCATIVO

Denise Machado Cardoso

Priscilla Brito Cosme

Rosely Risuenho Viana

298

15

LINGUAGENS E DISCURSOS DA
ESCULTURA CONTEMPORÂNEA

José de Arimathéia C. Custódio

325

16

ESTRATÉGIAS MEMORIALÍSTICAS NA
CONTEMPORANEIDADE:
A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA COMO
ACERVO E UMA ROMANCISTA COMO
BIÓGRAFA DO PASSADO

Daniela Silva da Silva

347

ad

brejia
ócio,



UMA OBRA POSSÍVEL DE ALTERIDADE

Discursos da/acerca da arte na contemporaneidade se cruzam neste livro com outros discursos em circulação midiática por meio de abordagens teóricas e metodológicas diversas que se combinam na composição de uma obra possível de alteridade. Essa tal diversidade, transitando dos estudos culturais, antropológicos e discursivos ao semiótico e retórico-argumentativo, entre outros, é resultado de pesquisas empreendidas, em âmbito acadêmico-científico, especialmente de Mestrado e Doutorado, por investigadores de diferentes universidades do país, dentre elas UFPR, UFG, UNICENTRO, UEM, UFMG, UFPA, UTP, UFRGS, UFSC, UFPB, UFERSA, UFRN, UNESPAR, UEL, UNIP, UFFS e Centro Universitário FAG, que realizam, neste livro, um encontro simbólico.

Composto por 16 capítulos, *Artes e Discursos na Contemporaneidade* é um livro que convida a(o) olhar: envelhecimento e arte urbana; fotografia e literatura; campanha publicitária; literatura na televisão; obra de arte e(m) filme; homilia em missa; *selfies* em museus; *memes* nas redes sociais; subjetividades contemporâneas; notícias em jornais *online*; arte urbana e política; corporali-

dades poéticas; corpos *sencientes*; cinema e grafite; etnografias audiovisuais; linguagens artísticas; historiografia literária. É nessa profusão de possibilidades de se pensar a arte e os discursos nela/a respeito dela/entrelaçados a ela e com as quais dialoga que convidamos a(o) olhar e (se) permitir a discursividade artística entremeada a discursos outros.

No primeiro capítulo, **O sistema de interação midiático, o envelhecimento ativo e a arte urbana: projeto LATA 65**, Denise Stacheski analisa o conteúdo de publicações da página do *Facebook* LATA 65 que contestam o idoso fragilizado no contexto social ao trazer representações do envelhecimento ativo pela arte urbana. O objetivo da autora é discutir a interação midiática e a circulação de tais representações nas redes sociais digitais, tendo como base sua tese no Programa de Doutorado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, com estágio acadêmico na Universidade Nova de Lisboa.

O capítulo dois, **Como instantes em uma fotografia**, de Ralph Willians, focaliza as relações entre a fotografia e a literatura a partir da obra *Água Viva* (1973), de Clarice Lispector. Em seu estudo, o autor busca inter-relacionar o instante de captura fotográfica e sua materialização em imagens textuais do livro, tendo como base o princípio da Intuição do Instante, de Gaston Bachelard.

Referendado na Teoria Semiótica francesa, Ricardo Santos David, no capítulo três, **Análise semiótica: campanha publicitária do Ministério da Saúde no combate à dengue**, analisa um cartaz do Programa Nacional de Combate à Dengue do Ministério da Saúde do Governo Federal Brasileiro, considerando as imagens e textos verbais de prevenção à dengue. Em seu percurso, ele observa a responsabilização da população pelos cuidados com a prevenção da dengue e a atribuição do mosquito como vilão, assim como a recorrência à ideia nacionalista, patriota, com o intuito de comoção popular para a prevenção da doença.

Interrogando-se – **Há o empobrecimento da literatura nas telas da televisão?** – Simone Pinheiro Achre e Marcia Costa trazem, no quarto capítulo, discussões sobre adaptações

de obras literárias para a televisão e o cinema, baseada em uma revisão bibliográfica que aponta para a fomentação da busca de leitura de originais como propagadora da concepção de que a literatura é para todos.

Em **O funcionamento de *Maman* na discursividade filmico-artística de *O Homem Duplicado***, quinto capítulo, Milena Beatriz da Silva e Renata Marcelle Lara investigam, por uma abordagem materialista francesa do discurso, tal funcionamento discursivo da obra artística *Maman*, de Louise Bourgeois, no filme *O Homem Duplicado*, do cineasta canadense Denis Villeneuve. Ao interrogarem *de que maneira a obra artística Maman participa da discursividade de O Homem Duplicado*, as autoras mostram como a obra artística, no contexto fílmico, significa para além dos aspectos reducionistas de mera decoração, sendo parte constitutiva de sua discursividade, já que, ao significar o/ no filme, ela é significada pela própria produção fílmica, também na relação de especiação.

No sexto capítulo, Ana Carolina Reis em **Análise retórico-argumentativa da homilia de Padre Fábio de Melo: um estudo dos elementos verbais, paraverbais e não verbais na instituição dos *ethé* e dos *pathé*** realiza uma análise retórico-argumentativa da homilia em uma missa na comunidade Canção Nova (Cachoeira Paulista/SP). Ao estudar as imagens de si construídas (*ethé*) e as emoções expressas/suscitadas (*pathé*) pelo Padre, Reis observou que a homilia volta-se mais a narrar a vida dele e a comover seus ouvintes do que explicar a liturgia.

Francisco Vieira da Silva e Geilson Fernandes de Oliveira, no sétimo capítulo, ***Selfies* no museu: discurso, memória e história na era das mídias digitais**, analisam, por uma abordagem discursiva foucaultiana em diálogo com outras perspectivas teóricas, materialidades discursivas midiáticas que tratam do *Museum Selfie Day*, discutindo as mutações do discurso institucionalizado do museu, como lugar de memória, no âmbito do regime de visibilidade de mídias digitais contemporâneas, personificado na prática de tirar *selfies* e de pô-las em circulação na rede. As análi-

ses apontam que tal incentivo às *selfies* em museus significa transformações no acesso ao discurso artístico em mídias digitais e, conseqüentemente, na constituição do sujeito que frequenta tais espaços de memória histórica.

No oitavo capítulo, **Discursos na/em rede sobre o casamento civil entre pessoas do mesmo sexo**, Célia Bassuma Fernandes e Denikid Araújo Albino analisam o imbricamento entre a memória metálica e a memória discursiva em *memes* que viralizaram durante o *Twitaço* e o *Facebokaço* promovido por ativistas e por Organizações Não Governamentais para barrar a tramitação do Projeto de Lei 6583/2013, que define a família como a entidade formada unicamente por um homem e uma mulher, por meio do casamento ou união estável.

Estudos Culturais e foucaultianos: espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir, capítulo nono, de Éderson Luís Silveira, articula contribuições de Michel Foucault e dos Estudos Culturais para pensar a produção de subjetividades na contemporaneidade por meio de análise de enunciados do projeto *The DNA Journey*, em que pessoas de diversos países, após uma entrevista que interroga se “Você teria coragem de perguntar quem você realmente é”, têm seus DNAs analisados para descobrir a raiz genealógica de cada um.

No décimo capítulo, **Defensora da família ou criminosa? O funcionamento da culpabilidade passional em discursivizações midiáticas sobre mulheres-mães**, Vânia da Silva, respaldada na perspectiva teórico-analítica pecheutiana, objetiva compreender como as práticas midiáticas noticiosas de jornais *online* do Espírito Santo e Paraná fazem funcionar efeitos de verdade quanto ao amor materno.

O capítulo 11 é de Flávia Cristina Silva Barbosa e Luana de Souza Vitoriano-Gonçalves, que tematizam a “**Cidade linda**” para quem? Os (não) silenciamentos políticos, sociais e culturais do grafite em São Paulo. Respaldadas em Michel Pêcheux e Eni Orlandi, as autoras realizam uma análise discursiva de duas matérias

publicadas no site oficial da Prefeitura de São Paulo para saber se e como os sentidos e discursos se articulam para a produção de discursos de censura e de políticas higienistas, que segregam os sujeitos praticantes do grafite.

Douglas Rosa aborda sobre **Corporeidades nas imagens poéticas do contemporâneo: contraverbo** no capítulo 12 deste livro. Por um viés comparatista entre os âmbitos artístico-textuais, propõe uma reflexão sobre as dicções outras advindas da palavra visual e escrita, interrogando como as corporalidades poéticas que perpassam o contemporâneo se conciliam com os corpos materiais presentes em sociedade.

Inter-Ação! Tecnologias do Sensível ao seu dispor é o título do capítulo 13, de Gisele Miyoko Onuki, no qual a autora se propõe a refletir sobre as (re)configurações corporais na sinergia do fazer artístico e os modos de existência do sentido sobre determinadas epistemes corporais na contemporaneidade, abarcando discussões em torno do paradigma corporal do artista cênico que atrela em sua formação artística diferentes formas e funções. O estudo defende que o corpo em movimento na cultura contemporânea configura-se como “corpos *sencientes*” – corpos experimentais com fronteiras simbólicas rompidas que apontam para as práticas artísticas geradoras de trocas de informações autônomas.

No capítulo 14, por um percurso teórico-reflexivo sobre o uso do grafite e do cinema como instrumento de identidade e transformação social no âmbito da educação escolar, tendo por foco metodológico a etnografia, e buscando o diálogo com cineasta-arte-educadores, grafiteiros(as), além de docentes que se utilizam das artes audiovisuais em ambiente escolar, é que Denise Machado Cardoso, Priscilla Brito Cosme e Rosely Risuenho Viana tratam **O cinema e o grafite como linguagem pedagógica: os usos do audiovisual no ato educativo**.

Linguagens e discursos da escultura contemporânea é o capítulo 15, tendo como autor José de Arimathéia C. Custódio. O pesquisador aborda movimentos artísticos como o Cubismo, o

Dadaísmo e o Futurismo, que se afastaram das tradições de base clássica, com seu realismo e idealização.

Finalizando a composição da obra, Daniela Silva da Silva discute **Estratégias memorialísticas na contemporaneidade: a historiografia literária como acervo e uma romancista como biógrafa do passado.**

Esses capítulos de *Artes e Discursos na Contemporaneidade*, que representam, numericamente, 16 possibilidades de se pensar as relações entre arte e discursividades outras, simbolicamente apontam para possíveis alteridades num trajeto em aberto, múltiplo, em que arte, mídia e outras discursividades se põem em relações de incompletude, constitutivas da linguagem. É nesse/por esse trajeto em aberto que convidamos você a apreciar!

Hertz Wendel de Camargo

Renata Marcelle Lara

[Organizadores]

ad

1 L



O SISTEMA DE INTERAÇÃO MIDIÁTICO, O ENVELHECIMENTO ATIVO E A ARTE URBANA: PROJETO LARA 65

Denise Regina Stacheski¹

Representações sociais do envelhecimento e o sistema de interação midiático

Entre as representações sociais que circulam no sistema de interação midiático estão presentes imagens e significações do que é ser idoso no Brasil. Vozes sociais que influenciam na constituição cultural do envelhecimento. Este artigo tem como objetivo discutir a interação midiática e a circulação de representações sociais do envelhecimento nas redes sociais digitais, por meio do projeto LATA 65 – workshop vivenciado por idosos por meio da arte urbana.

¹ Doutora e mestre em Comunicação e Linguagem (UTP), professora da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Tuiuti do Paraná. E-mail: deniseregina¹stacheski@gmail.com.

Há laços sociais e engajamentos que circundam as representações sociais do envelhecimento nas práticas e processos de comunicação, nos sistemas midiáticos, na sociedade onde os sujeitos estão inseridos. As significações do envelhecimento estão enraizadas na cultura e nos contextos sociais. Por certo, considera-se a desigualdade nas condições de vida dos idosos, bem como todas as suas particularidades. O envelhecimento é um processo heterogêneo (como toda fase da vida) e se vincula aos aspectos sociais, históricos e econômicos de cada sujeito. E, é justamente pela heterogeneidade e pelas múltiplas vozes sociais, que se formam as representações do envelhecimento, que, por sua vez, alimentam, em um círculo incessante, as formações sócio-históricas da velhice. Os julgamentos sociais sobre o que é ser idoso acontecem na interação social com, e sobre, a mídia, na constituição das significações que se encontram nos diálogos do espaço público, grupos sociais e nas experiências vivenciadas em coletividade.

A voz que o idoso constrói em relação ao envelhecimento é uma adaptação às possíveis expressões midiáticas - existentes no social - na esfera pública. Essa imagem, introspectiva e subjetiva do idoso, não pode ser separada da realidade de sua orientação numa situação social existente. Faz parte de um processo social variado, moldado, segundo Braga (2006, p. 31), “por um mesmo padrão cultural de hábitos, tendências e lógicas, e por objetivos comuns, ainda que não conscientemente pré-negociados”.

A estimativa é que o número de idosos chegue a 66,5 milhões até 2050 (IBGE, 2016). População expressiva que necessita de novas simbologias, pois o que se sobressai, ainda, nas representações midiáticas é um idoso fragilizado fisicamente e vitimizado na sociedade (STACHESKI, 2013). Com uma forte redução da taxa de crescimento populacional, o envelhecimento da população brasileira se torna um fato irreversível e atinge diretamente toda a sociedade.

Parte-se da premissa que os produtores midiáticos colaboram na maneira como as pessoas concebem o mundo. Os sujeitos sociais buscam nas expressões midiáticas subsídios para formar suas imagens e simbologias da realidade (WOLF, 1997). Os julgamen-

tos de valor acontecem nas interações verbais cotidianas, na constituição de significações presentes nos diálogos, nas experiências vivenciadas em coletividade.

Braga (2006, p. 26) argumenta que “o sistema de processos midiáticos corresponde a um fluxo entre os subsistemas, e não a um agregado de objetos diferentes e meramente classificados. É relevante ter uma visão processual do conjunto”. Portanto, os sujeitos refletem os fatos exteriores produzidos e divulgados pela mídia e, também, refratam na medida das significações de outras instituições e atores sociais, como uma cadeia de enunciações, constitutiva de valores. A internalização da cultura não é simplesmente imitativa do entorno, existe todo um ativo e sistemático (contínuo) processo de ressignificação (WOLF, 1997).

A mídia, portanto, representa um forte dispositivo de produção de identidades, de representações e contemplações dos sujeitos. As estratégias discursivas possuem um controle da voz social e os conteúdos ocupam lugares definidos ao permear e construir o emaranhado das associações cognitivas.

Um idoso que se forma pelas visões sociais encontradas na coletividade pode refratá-las para a formação de novos significados a partir de seus diferenciados interesses (STACHESKI; MASSI, 2011). Segundo a tese de Stacheski (2013), intitulada “O idoso brasileiro na comunicação pública. Cidadania e representações sociais num sistema de interação midiático”, dentre as representações do envelhecimento na sociedade estão: o envelhecimento e a degeneração das funções biológicas, o envelhecimento e a fragilidade social do idoso, o envelhecimento e a responsabilidade individual do idoso frente à velhice, o envelhecimento e a nova geração consumidora e o envelhecimento bem sucedido/ativo. Para este estudo, interessa o aprofundamento nas questões de envelhecimento ativo – que refrata as questões de fragilidade social e debilidade física (STACHESKI, 2013).

Também será discutido, neste artigo, usos da arte urbana, a partir do Projeto LATA 65, no processo de construção de um envelhecimento bem sucedido. Segundo Puffal, Wosiak e Junior (2009), as expressões artísticas podem fazer ligação entre o in-

consciente e o consciente, que revelam lembranças, emoções e sentimentos. Uma via para expressar a emoção e a alma, um processo de construção do pensamento.

Envelhecimento ativo e a arte

O anseio da humanidade, através da história, é garantir uma velhice saudável, tanto em aspectos biológicos quanto em sociais, culturais e psicológicos – ao buscar uma independência física e cognitiva - bem como uma autonomia moral (NERI; YASSUDA, 2008).

No entanto, a concepção de envelhecimento bem-sucedido não se baliza de forma homogênea. O padrão positivo do envelhecimento depende da genética, dos estilos de vida, das condições socioeconômicas e culturais, dos relacionamentos familiares, dos eventos positivos da vida (como o casamento, o nascimento dos filhos, a profissão), dos eventos negativos (a morte de pessoas amadas, os problemas conjugais, a perda de emprego) e, principalmente, da subjetividade individual de cada um desses fatores (STACHESKI, 2013). Não há uma única definição conceitual do envelhecimento bem-sucedido. É um termo que se liga a outros conceitos para explicar o processo de envelhecer bem, como envelhecimento ativo e saudável, entre outros, que estão presentes nas áreas científicas (NERI; YASSUDA, 2008). O processo de envelhecer bem envolve diretamente as condições socioeconômicas e culturais. Nessa representação social do idoso, o sujeito é concebido como alguém que consegue se adaptar aos obstáculos do envelhecimento, como a qualquer fase da vida.

Parte-se, assim, do pressuposto de que o envelhecimento é um evento progressivo e de múltiplas facetas que pode ser vivido como uma experiência positiva, bem-sucedida ou negativa, com mais ou menos qualidade de vida, ou pode ser vivido no encontro e desencontro do bom e do ruim, a partir dos diferentes momentos de vida (DEBERT, 1999). As experiências estéticas de diversos grupos heterogêneos de idosos que perpassam a vida cotidiana

possibilitam mundos e visões diferentes sobre significações já instituídas do que é ser velho. A auto referência do que é ser idoso para um determinado grupo alcança um consenso de envelhecimento bem sucedido, constituindo a sua própria experiência estética, no dia-a-dia.

Muito além de aspectos que envolvem apenas o físico dos sujeitos, o envelhecimento bem sucedido perpassa por vertentes de interações sociais, de relacionamento, de sentimentos de pertença. E a arte pode gerar iniciativas que trabalham estes efeitos de pertença.

Arcuri (2006) afirma que a arte pode ter, na fase do envelhecimento, um papel muito importante, no reconhecimento do processo de criativo e seu entendimento, ao mobilizar e ativar, assim, o inconsciente, o qual se utiliza como instrumentos para significar e ressignificar, construir e reconstruir sentimentos, conflitos emocionais, autopercepção e desenvolvimento pessoal.

Uma pesquisa publicada pela Fundação de Saúde Mental da Grã-Bretanha (2011) aferiu os benefícios da arte entre os idosos (HANC, 2014). O levantamento observou os resultados de 31 estudos realizados entre 2001 e 2011, envolvendo 2.040 voluntários. Joanne Mc Lean, autora da pesquisa, citada por Hanc (2014, p. 1), afirma: “o envolvimento com as artes resultou em um aumento na segurança e na autoestima, bem como nos sentimentos de realização e na oportunidade de assumir aspectos novos e positivos da identidade pessoal e de seu papel após a aposentadoria”. Arte como terapia, como envolvimento com a cidade, com o espaço urbano, com grupos sociais.

O processo artístico pode ser desenvolvido através de desenho, pintura, colagem, tecelagem, criação de personagem e pode incentivar transformações internas. O objetivo maior da arte-terapia não é a estética das produções, mas a recuperação da possibilidade de cada sujeito criar livremente, possibilitando melhor convívio com pessoas e com a realidade ao seu redor. A arte como uma alternativa de promoção, preservação e recuperação da saúde (SOUZA, 2005).

A partir da teoria levantada sobre o envelhecimento ativo e

a arte é possível considerar e levantar a importância do Projeto LATA 65, bem como suas representações no *Facebook*. As publicações, adiante mapeadas, apresentam representações do envelhecimento ativo e a solidariedade entre gerações através da arte urbana. O projeto é um workshop de arte urbana para idosos, entre 75 a 102 anos, iniciado em 2012, em Lisboa, que já percorreu várias cidades mundiais. É possível participação de pessoas de todas as idades, mas o foco do workshop são idosos. O projeto insere, portanto, no sistema de interação midiático, vozes que contestam o idoso debilitado fisicamente e fragilizado socialmente.

Projeto Lata 65 – arte urbana para idosos

O LATA 65 – Workshop de Arte Urbana para idosos, surgiu como um desafio de provar que conceitos como o envelhecimento ativo e solidariedade entre gerações fazem a cada dia mais sentido, e são cada vez mais possíveis no dia a dia das cidades. O projeto é um workshop de arte urbana, por meio de técnicas do grafite², para idosos entre 75 a 102 anos, iniciado em 2012, por Lara Seixo, em Lisboa. O projeto já percorreu várias cidades mundiais, dentre as quais destacam-se Paris, Sevilha, São Paulo, Berlim, entre outras (LATA 65, 2017).

O workshop foi pensado para ser ministrado num ambiente de trabalho descontraído e de participação ativa dos participantes, tanto na transmissão de conteúdos teóricos como nas fases práticas do mesmo. No projeto, a parte metodológica une teoria e prática, que se juntam em uma intervenção urbana. O workshop é estruturado em 4 módulos, que seguem naturalmente uma cronologia e que refletem igualmente o aparecimento e evolução do trabalho nas ruas das cidades onde é ministrado. São grupo de, em média, 15 idosos por turma. Pelo projeto já passaram mais de 270 pessoas acima de 60 anos e a maioria do grupo é composta por mulheres (SEIXO, 2017).

² Nome dado às inscrições feitas em paredes, existentes desde o Império Romano. Considera-se *grafite* uma inscrição caligrafada ou um desenho pintado ou gravado sobre um suporte que não é normalmente previsto para esta finalidade.

Todos os módulos do workshop são permanentemente acompanhados com a visualização de fotografias e imagens (projeção/publicações) de intervenções artísticas urbanas, com destaque para as nacionais – do país onde está sendo implantado. O grafite, sua evolução e a derivação para a arte urbana são estudados pelos idosos. Inúmeras características do grafite e da arte urbana são contempladas no workshop, entre elas: vertentes plásticas, físicas, materiais, geográficas e/ou sociais. O idoso escolhe a temática que irá desenhar e redesenhar no workshop (LATA 65, 2017).

Os idosos também aprendem a técnica de estêncil³ durante o projeto, sendo esta a técnica de intervenção de rua de mais fácil apreensão e apreciação e que, igualmente, está na base do trabalho de conceituados artistas, cujos trabalhos são apresentados numa primeira fase. Depois, o participante irá desenhar e cortar os seus próprios moldes, que posteriormente serão usados na execução do mural. Por fim, é realizada a execução de uma pintura mural, através do desenho e pintura. Dependendo da dinâmica do grupo, é criado um tema comum, explorado por todos na pintura do mural (LATA 65, 2017).

A arte urbana, segundo Seixo (2017) tem o poder de fomentar, promover e valorizar a democratização do acesso à arte contemporânea e o LATA 65 tem o intuito de aproximar os menos jovens a uma forma de expressão artística habitualmente associada aos mais jovens. Como afirma Seixo (2017, p. 1), há “vontade de demonstrar que a idade é só um número”.

A avaliação do projeto pelos idosos é, na maioria das vezes, positiva. O projeto é social e terapêutico, pois a arte é usada para “desafiar as pessoas a experimentar uma nova atividade” (SEIXO, 2017, p. 1).

A partir de Seixo (2017, p. 1):

Os idosos são pessoas muito inseguras na generalidade, com pouca autoestima, ou debilitada. A cada desafio proposto os

3 Técnica de pintura utilizada para aplicar um desenho sobre qualquer superfície, com o uso de tinta, sendo aerossol ou não, o estêncil é feito com papel, plástico, metal ou acetato, onde tem uma boa durabilidade e seja fácil de cortar, para fazer a forma do desenho.

alunos se transformam, a sua autoestima cresce e, por isso, vemos eles continuando, pintando nas ruas. Muitas vezes eles nos dizem que se descobrem, que não se achavam capazes. A população em geral também reconhece a originalidade e a transformação rápida dos idosos e a alegria com que eles pintam na rua.

Parte-se da concepção que, assim, o Projeto LATA 65 tem como representação um idoso ainda ativo, capaz de atuar e intervir no meio em que vive, circulando vozes no sistema de interação midiático. No item seguinte, este estudo apresenta uma análise de publicações no *Facebook* do workshop.

Abordagem metodológica e análise de conteúdo

Este estudo faz uma análise de conteúdo de publicações, no *Facebook*, do Projeto LATA 65, as quais contestam o idoso fragilizado socialmente ao apresentar representações do envelhecimento ativo e a solidariedade entre gerações através da arte urbana.

A análise de conteúdo é um conjunto de técnicas de verificação das comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos e tem como objetivo descrever conteúdos das mensagens. A prática social é a essência da análise de conteúdo. É um método empírico que se dedica ao tipo de interpretação que se pretende como objetivo. Não existe um “pronto-a-vestir” em análise de conteúdo, somente algumas regras básicas, por vezes, dificilmente transponíveis (BARDIN, 2011).

A intenção da análise de conteúdo é verificar as inferências relativas às condições de produção (ou, eventualmente, de recepção) nos processos comunicativos e nas enunciações realizadas. Para Bauer e Gaskell (2004), a análise de conteúdo trabalha com textos escritos já utilizados para algum outro propósito. No entanto, os textos podem ser manipulados para fornecer respostas ao pesquisador.

Assim, para verificar em quais categorias de representações sociais do envelhecimento, dentro de um sistema de interação

mediático, as publicações do Projeto LATA 65 se enquadram e se confirmam, foram utilizadas inferências/categorias já implementadas por Stacheski (2013) que contam com as seguintes variantes:

O envelhecimento e a degeneração das funções biológicas: visa mapear temáticas sobre a debilitação física e mental dos idosos. Enquadram-se nesta categoria unidades comunicativas que apresentam: a) Doenças e perdas físicas advindas com a idade; b) Morte e fim biológico; c) Prevenção de doenças por políticas de saúde pública.

O envelhecimento e a fragilidade social do idoso: pretende mapear temáticas sobre a fragilidade do idoso. Enquadram-se nesta categoria unidades comunicativas que apresentam: a) Abandono e negligências, b) Discriminação, c) Violências – agressão física e/ou psicológica, d) Usurpação de bens.

O envelhecimento e a responsabilidade individual do idoso frente à velhice: objetiva identificar temáticas no processo de responsabilização do idoso por seu envelhecimento. Enquadram-se nesta categoria unidades comunicativas que apresentam: a) Alimentação saudável para combater o envelhecimento, b) Exercícios físicos e mentais para combater o envelhecimento, c) Busca pelo modelo do corpo jovem.

O envelhecimento e a nova geração consumidora: identifica temáticas que percebem o idoso como um novo público consumidor. Enquadram-se nesta categoria unidades comunicativas que apresentam: a) Idosos como público consumidor, b) Idosos e poder aquisitivo

O envelhecimento bem sucedido/ativo: identifica temáticas que apresentem contextos do envelhecimento bem sucedido. Enquadram-se, nesta variável, unidades comunicativas que apresentam: a) Ações intergeracionais, b) Entretenimento e interações sociais, c) Reivindicação de direitos e deveres, d) Engajamento comunitário.

A partir destas variáveis, foram analisadas quantitativamente 30 publicações no *Facebook* do Projeto LATA 65, postadas entre 2012 e 2017. As variáveis encontradas em todas as publicações analisadas do LATA 65 abordaram vertentes do envelhecimento ativo / bem sucedido, como relacionamento intergeracional, en-

tretenimento, interações sociais e engajamento comunitário. Dentro desta contestação, foi necessário realizar, também, uma análise qualitativa de alguns posts da página.

Figura 01: Workshop Lata 65



Fonte: Logoipo, Facebook Público, Projeto Lata 65

Nesta publicação do Projeto LATA 65, no *Facebook*, se encontra o logotipo do workshop. É um cartaz com divulgação do workshop e chamamento para inscrições. Em preto e branco, no logotipo, há o desenho de uma idosa com uma tinta spray em mãos e um sorriso no rosto. O símbolo pode representar, portanto, uma senhora ativa, com contentamento, desenvolvendo uma atividade que lhe traz prazer. O logotipo está posicionado em sobreposição a uma fotografia em que constam uma idosa e, a princípio, uma criança. As duas, em conjunto, pintam uma parede/estrutura com a técnica de estêncil. Essa imagem remete à necessidade de potencialização de ações intergeracionais para/nas sociedades que desejam perceber o processo de envelhecimento de sua população de uma forma mais tranquila, pois o convívio com diversas

formas de experienciar a vida ajuda a desconstruir, muitas vezes, representações preconceituosas sobre o envelhecimento. Segundo Marques (2011, p. 97), “a promoção de ações intergeracionais que permitam aumentar as oportunidades de contato positivo entre as pessoas idosas e os outros grupos etários são muito importantes para diminuir atitudes idadistas”.

A publicação traz, portanto, para o sistema de interação midiático, o conceito da importância do relacionamento intergeracional. Relações que se fundamentam na troca de ideias, pensamentos, visões e aprendizagens que podem levar a novas concepções sociais acerca das pessoas ao seu redor. O relacionamento intergeracional não se restringe apenas à relação entre idosos e crianças, nem apenas à família. Trata-se de um diálogo solidário entre duas pessoas de gerações diferentes, dentro e fora do seio familiar, que vivenciam sentimentos de pertença, de significado e de status social (TEIGA, 2014).

No entanto, como afirma Teiga, (2014, p. 13):

As relações entre gerações só se descortinarão espontaneamente, tal como nas comunidades tradicionais, quando houver uma vontade civil, institucional, governamental, que acredite na praxis dos valores do respeito, da solidariedade, da cooperação, da participação e valorização das potencialidades de cada pessoa.

Em outro aspecto em relação ao objeto de workshop, parte-se da premissa que a arte oferece subsídios para que idosos, bem como sujeitos de outras faixas etárias, possam desenvolver um olhar para a adoção de novas posturas ressignificações da vida e do próprio processo de envelhecimento – dedicando-se, talvez, à construção de uma existência mais gratificante (FABIETTI, 2004).

Figura 02: Fotografia de Ruy Soares - Projeto Lata 65



Fonte: Capa, Facebook Público, Projeto 65.

Esta publicação, de 28 de julho de 2014, por meio da fotografia de Ruy Soares, é a foto -capa do *Facebook* do Projeto LATA 65. A idosa, em cima de uma escada, está na ação da grafiteagem na prática do workshop, juntamente com outra idosa que aparece ao fundo. A idosa praticante tem uma fisionomia saudável e feliz. A imagem representa atitude e ação na intervenção urbana, por meio da arte. A postagem teve mais de 215 curtidas e 44 compartilhamentos. Entre os comentários, há o apoio e aprovação de vários sujeitos idosos (ou não) em relação ao projeto. Com todas as variantes de análise em representação para o envelhecimento saudável e ativo, vale ressaltar a heterogeneidade no processo de envelhecimento. Não há como afirmar de maneira generalizada que envelhecer é sinônimo de doença e inativação, como acontece em muitas representações midiáticas contidas nos jornais diários ou programas de saúde do governo (STACHESKI, 2013). Segundo Neri e Yassuda (2008) e Debert (1999), considerar que os velhos são igualmente sábios ou incapazes é uma concepção negativa, pois envelhecer é um evento progressivo e de múltiplas facetas que pode ser vivido como uma experiência positiva, bem-sucedida ou negativa, com mais ou

menos qualidade de vida. Conforme conceituado pela Organização Mundial da Saúde (2002), o envelhecimento ativo consiste no “processo pela qual se otimizam as oportunidades de bem-estar físico, social e mental durante toda a vida com o objetivo de aumentar a esperança de vida saudável, a produtividade e a qualidade de vida na velhice”. Nesta publicação do Projeto LATA 65 há esta representação ao fortalecer o idoso ativo intervindo nos espaços urbanos por meio da arte.

Nas figuras 03 e 04, publicações de 31 de dezembro de 2015, dois grupos de participantes do workshop são apresentados. Idosos que fortalecem relacionamentos sociais de forma natural, ativa e com contentamento. Estas publicações colocam na mídia relacionamentos e participação social de idosos. Como afirma Teiga (2012, p. 13), “perante a longevidade, novos, velhos, e muito velhos sentirão vontade de estabelecer relações baseadas no respeito pelas diferentes necessidades e potencialidades associadas a todas as idades”.

Na figura 03, aparecem idosos com debilidades físicas que utilizam recursos para locomoção. Estes idosos estão inseridos no mesmo grupo, ativos nas funções delegadas.

Figura 03: Grupo de alunas do Projeto Lata 65



Fonte: Capa. Facebook, Projeto Lata 65.

Figura 04: Grupo de alunos – Projeto Lata 65



Fonte: Facebook, Projeto Lata 65

Outro fator importante frente ao envelhecimento bem-sucedido, e que é retratado nas imagens da figura 03 e 04, é o contato com redes de relações sociais, com amigos ou colegas, com situações que favorecem um suporte emocional. Erbolato (2006) traz que a manutenção de contatos sociais com antigos amigos preservam positivas emoções nas interações do idoso, possibilitando um suporte quando há o distanciamento dos filhos, netos, etc., bem como as possibilidades de novas amizades e contatos sociais. Seixo (2017) afirma que as famílias de idosos também são transformadas por meio do Projeto LATA 65 e lembra de uma senhora, muito tímida, que se transformou numa pintora apaixonada e se divertiu muito com a experiência ao conseguir laços de amizade.

Considerações finais

As representações sociais do envelhecimento devem ser estudadas para compreender o social através de significações que circulam e são reproduzidas nas áreas públicas e privadas da sociedade, nos ambientes sociais, nas relações interpessoais, nas práticas comunicativas e em um sistema de interação midiático

que envolve vários atores sociais. Essas são formas de conhecimento elaboradas no cotidiano, perpassando pelos sujeitos com o objetivo de se comunicar e entender as situações experienciadas, apresentadas nas expressões da sociedade.

Se, por um lado, idosos se constituem a partir de uma concepção que os toma como problemas sociais e fomentam as enunciações de abandono e de fragilidade, por outro, idosos podem refratar essa visão exposta se responsabilizando, de forma ativa, pela vivência de um envelhecimento de qualidade, como observado pelas ações de arte urbana do Projeto LATA 65. O envelhecimento, assim, é um processo dinâmico, individual, diferencial, heterogêneo. Significações que se acumulam ao longo da vida dos seres humanos e integram-se no ciclo da vida biológica, desde o nascimento até a morte. É também derivado da forma como é vivenciado nos contextos sociais, incluindo a circulação das representações sociais do envelhecimento por meio das mídias atuais.

O Projeto LATA 65, através do workshop de arte urbana, intensifica as possibilidades de representações de um envelhecimento ativo e bem sucedido. As ações desenvolvidas pelo projeto devem ser incentivadas e fomentadas nos grupos sociais, por meio de simbologias que influenciam na constituição dos conhecimentos e crenças compartilhados nas interações cotidianas, pois são materializadas por idosos com expressões criativas, ativos, construindo novas significações do processo de envelhecer.

REFERÊNCIAS

ARCURI, Irene Gaeta. **Arteterapia de corpo e alma**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2011.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

- BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia**. São Paulo: Paulus, 2006.
- DEBERT, Gita Gebert. **A reinvenção da velhice**. São Paulo: Edusp, 1999.
- ERBOLATO, Regina Maria Prado Leite. Relações sociais na velhice. In: FREITAS, Elizabeth Viana et al. (eds.). **Tratado de geriatria e gerontologia**. 2.ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2006.
- FABIETTI, Deolinda Maria da Costa Fiorin. **Arteterapia e envelhecimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.
- HANC, John. **Idosos se envolvem com a arte e impulsionam a autoestima** (2014). The New York Time. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/interessa/idosos-se-envolvem-com-arte-e-impulsionam-a-autoestima-1.818398>>. Acesso em: 15 abr. 2017.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Estimativas populacionais para os municípios e para as Unidades da Federação brasileiros em 01.07.2016**. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/estimativa2016/estimativa_dou.shtm>. Acesso em: 12 fev. 2017.
- LATA 65. **Página do Facebook do Projeto Lata 65**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Lata65/?fref=ts>>. Acesso em: 20 abr. 2017.
- MARQUES, Sibila. **Discriminação da terceira idade**. Lisboa: FFMS, 2011.
- NERI, Anita Liberalesso.; YASSUDA, Mônica Sanches. **Velhice bem sucedida: aspectos afetivos e cognitivos**. São Paulo: Campinas, 2008.
- ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). **Plano de ação internacional sobre o envelhecimento**, 2002. Disponível em: <<http://www.sdh.gov.br/assuntos/pessoa-idosa/programas/plano-de-acao-internacional-para-o-envelhecimento>>. Acesso em: 10 jan. 2017.
- PUFFAL, Diana. C; WOSIACK, Raquel. M.R; JUNIOR. Benno. B. **Arteterapia: Favorecendo a Auto Percepção na Terceira Idade** (2009). Disponível em: <seer.upf.br/index.php/rbceh/article/download/161/487>. Acesso em: 20 fev. 2017.
- SEIXO, L. Entrevista para o Portal R7. **Na contramão de SP, Lisboa estimula arte de rua e tem projeto que ensina idosos a grafitem**. Disponível em: <<http://noticias.r7.com/sao-paulo/na-contramao-de-sp-lisboa-estimula-arte-de-rua-e-tem-projeto-que-ensina-idosos-a-grafitem-30012017>>. Acesso em: 05 abr. 2017.

SOUZA, Otília Rosângela. **Longevidade com criatividade: arteterapia com idosos**. Belo Horizonte: Armazém de Idéias, 2005.

STACHESKI, Denise Regina. **O idoso brasileiro na comunicação pública. Cidadania e representações sociais num sistema de interação midiático**. Tese de doutorado da Universidade Tuiuti do Paraná, no Programa de pós Graduação em Comunicação e Linguagens. PR, Curitiba, 2013.

STACHESKI, Denise Regina; MASSI, Gisele Athayde. Índices sociais de valor: **mass media**, linguagem e envelhecimento. **Revista Interface**, v. 15, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832011000200008>. Acesso em: 02 fev. 2017.

TEIGA, Sara Armanda. Envelhecer numa sociedade não Stop – O Território Multigeracional de Lisboa Oriental. Dissertação apresentada a Escola Superior De Educação De Lisboa, no **Programa de Mestrado em Educação Social e Intervenção Comunitária**. Lisboa, 2012. Disponível em: <<http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/2270/1/As%20rela%C3%A7%C3%B5es%20intergeracionais%20e%20as%20sociedades%20envelhecidas.pdf>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

WOLF, MAURO. **Teorias da comunicação**, Lisboa, Editorial Presença, 1997.

22



COMO INSTANTES EM UMA FOTOGRAFIA

Ralph Willians de Camargo¹

Agora. O tempo e espaço dentro de uma palavra. Assim começo minha primeira incursão sobre os aspectos da fotografia.

Como é possível observar todos os elementos de uma imagem sem ao menos pensar em um equipamento ou aparato tecnológico para captar aquela fração de segundo?

Poucos param e pensam sobre o verdadeiro significado da beleza, do amor pela concepção de uma ideia ou ao menos na formatação – esta última uma palavra muito utilizada após o advento da informática – para esse ou aquele registro fotográfico.

A fotografia data suas primeiras incursões com os estudos de Aristóteles (Silva, 2015) acerca da luz com o uso da câmara escura desde a Antiguidade. Assim, começa-se a perceber que as projeções poderiam existir, e fixá-las para tornar a luz eterna passou a ser, então, o desafio dos pintores que usavam uma espécie de câmara escura para reproduzir suas imagens com mais fidelidade.

¹ Mestre em Letras pela Universidade do Oeste do Paraná – Unioeste. Coordenador das Graduações de Jornalismo e Fotografia do Centro Universitário da Fundação Assis Gurgacz - FAG – Cascavel – PR - ralphwillians@gmail.com



“A verdade está em alguma parte: mas é inútil pensar.
Não a descobrirei e no entanto vivo dela.” (LISPECTOR, 1990, p. 31)

Essas “câmaras” eram grandes e apenas pessoas abastadas possuíam acesso a tais meios. A partir desse princípio ótico, artistas e pesquisadores, cansados de apenas “pintar a realidade” com pincéis, passam a pesquisar sobre a possibilidade de registrar a imagem projetada em uma superfície que, até então, não possuía nome.

Antes de tudo, é preciso pensar que a fotografia não possui um nome específico que simbolize ou signifique sua criação, ela faz parte de uma coletividade que trabalhou para chegarmos até os dias atuais. Hoje, com um simples toque de dedo numa tela é possível registrar um segundo, ou uma fração dele, e ainda escolher, até mesmo, o som do obturador ao congelar a cena.

A fotografia é um dos elementos mais democráticos nas manifestações artísticas deste século. Com uma máquina fotográfica todos podem apresentar grandes possibilidades de desenvolver excelentes trabalhos através deste objeto produtor e reprodutor de imagens. Antes, porém, existiam dois grupos: o dos fotógrafos, ar-

tistas de profissão que dominavam todas as técnicas de ampliação, fotometria, revelação e efeitos conseguidos por meio dos negativos, e o grupo dos amadores que, após a revolução industrial, puderam comprar aparelhos ‘automáticos’ de fotografias, popularizados por de George Eastman. O que antes era de domínio exclusivo, deixou de ser com a popularização da imagem (indústria de afeto). Isso tornou a fotografia e sua criação mais acessível a todos.

Após essa popularização, os artistas imaginavam a pintura como algo acabado, obsoleto. A fotografia serviu para elevar ainda mais o status artístico de uma tela e, tal como aconteceu com o cinema, o rádio, a TV e a internet, fotografia e pintura encontraram seu espaço.

Mais do que um aparelho de reprodução, a fotografia é capaz de captar outros sentidos ou de despertá-los a partir da dualidade destacada por Barthes (1984) sobre o *punctum* e o *studium*. São formas de interpretação das linguagens na fotografia que estão ligadas, de maneira explícita ou implícita, em uma imagem. O *Studium* é a expressão mais comum entre fotógrafo e o expectador. Nela, as intenções da foto estão claras na imagem gerada pelo profissional (ou amador) e essa poderá ser facilmente interpretada. “É o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, estudo, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (BARTHES, 1984, p. 45).

Já o *punctum* não depende apenas do fotógrafo para sua compreensão, decorre da própria imagem. Ele depende muito do expectador, que fará sua própria interpretação da cena e, a partir de suas observações, fará uma seleção do que lhe é agradável e lhe toca, ou do que lhe chama a atenção dentro da cena retratada. Em alguns momentos, os reais objetivos do fotógrafo ficarão em segundo plano, pois os elementos de construção, como um toque ou um braço cruzado, serão mais fortes na cena, na imagem. “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46).

A tecnologia ampliou as possibilidades, mas não gerou refle-

xão. Grandes produções são necessárias para fazer uma foto. Essa dita realidade, captada antes por saís de prata em película fotosensível, é hoje digitalizada em *bits*. Hoje, ter um fotógrafo em uma festa não mais é sinal de status. Flashes do passado me vêm à memória, e lembro-me de imagens dos antepassados de meu pai, que se colocavam a postos em frente à fazenda: os homens de terno e gravata, as mulheres com seus vestidos longos, laço ou chapéu na cabeça para garantir que aquele momento materializasse em uma folha a felicidade daquele encontro.

A conservação das imagens ao longo dos anos foi útil para recompor a história, além de cada momento de vidas que deixou seu legado. Hoje, sem a limitação do filme fotográfico, faz-se foto para tudo, desde o passeio no domingo até a foto feita em sala de aula e durante a aula. Se não gostou de si mesmo a solução é fácil, basta apagar a foto indesejada e fazer outra, instantaneamente, a fim de agradar aos amigos que verão a fotografia nas redes sociais.

Quando apagamos as fotografias, deletamos memórias. Substituímos aquele instante de emoção por uma imagem que foi forjada. E fazemos isso porque o que de fato vale é a estética, e não o instante.

Não posso afirmar que a fotografia digital acabou com a beleza das imagens. Alguns ousam dizer que a fotografia atual não é a mesma forma de fotografia daquela que se utilizava de negativos. No campo técnico, ela acumula avanços constantes. Tornou-se outro meio de criarmos uma sociedade que vive em função das imagens que criamos de nós ou dos outros.

Ao folhear uma revista, me deparo com imagens produzidas, trabalhadas em programas de tratamento de imagem (e logo se pensa no *photoshop*) capazes de gerar alucinações em leitores e leitoras, seja pelo apelo sexual ou, então, pelo simples desejo de ser ou ter o corpo daquela mulher que estampa a capa da revista feminina. Porém, poucos pensam que a imagem possui um tratamento.

Não existe corpo sem manchas ou rugas de expressão, ou aquele brilho perfeito nos olhos. A imagem escondeu a realidade com truques de tratamento ou com ângulos que acentuem as cur-

vas da mulher. Tal manipulação traz consequências indesejadas às adolescentes que não possuem um “corpo de revista” e nem a pele sem marcas, de modo que a imagem pode vir a se transformar em inimiga das pessoas. A fotografia não é um espelho da realidade (frase clichê, dito popular sobre fotografia).

Minhas observações a este respeito serão rápidas e, se possível, indolores. A fotografia não é um espelho da realidade. Para o fotojornalista, essa afirmação soa quase como um insulto ao profissional. Como fotógrafo e jornalista que sou, tive dificuldades em assimilar essa afirmação. Porém, o tempo e as leituras se encarregaram de abrir meus olhos. Não existe imagem que não seja autoral ou represente completamente a realidade da cena como a veríamos se estivéssemos presente.

A fotografia é uma representação do instante, portanto, uma tentativa de relatar o evento através de um aparato técnico que possui limitações. Essas limitações estão disponíveis para que todos possam ver ou captar um fragmento. Alguma vez você já tentou fotografar algo e não obteve ângulo suficiente para tal foto? Percebemos, pois, que este é o primeiro desafio da fotografia. Como retratar aquilo que não conseguimos enquadrar na câmera? Nossa visão é ampla, e um aparato tecnológico para o qual dou o mesmo campo de visão que o ser humano possui causará distorções na cena. Você lê esta linha como se o livro estivesse curvado, com uma profundidade estranha? Isto é o efeito causado por uma lente olho-de-peixe. Nossa visão não se assemelha a esta lente.

O filtro não é apenas para observar, para delimitar a cena. É também uma forma de impor valores que foram ensinados ao longo do tempo por nossos pais, amigos e mestres através de um olhar. São valores morais e éticos. Caso não goste de uma pessoa na foto, posso simplesmente excluí-la ou filtrá-la. Uma realidade não contempla a exclusão de pessoas de uma cena. A foto é observada em uma superfície plana que achata a cena no papel.

Além disso, o que é a realidade? Seria ela o agora, o instante, o imediato? A fotografia é apenas uma parte de um passado, onde um átimo de segundo de um instante foi registrado. Mesmo assim,

ela já faz parte do passado, e o passado um dia foi uma realidade.

A imagem captada por uma fotografia não é real, porém, podemos afirmar que ela é uma representação de uma realidade onde o expectador/fotógrafo registrou a cena a partir de um ponto de vista único.

A fotografia pode expressar a tradução do olhar de um escritor. Nesse sentido, Elio Vittorini (2002), em seu livro *Conversa na Sicília*, se apresenta como uma referência para este diálogo.



“... Não estou mentindo. Não tinha tomado nenhuma droga e não foi alucinação. Eu sabia quem eu era e quem eram os outros.”

(LISPECTOR, 1990, p. 89)

Não contente apenas em descrever o povo siciliano, ele também o fez por imagens: intertextualidade entre literatura e fotografia. As imagens tratam de um relato visual das memórias de Vittorini, instantes gravados a partir de um relato não verbalizado em seu livro ou que servem de subsídio para a leitura a fim de retratar as pessoas, seus modos, locais e cenas corriqueiras da Sicília durante os anos de 1938 e 1939.

As fotos do livro complementam para o leitor as feições, necessidades, pensamentos e costumes da região. A compreensão de uma

leitura na qual existe uma grande referência aos locais e sua gente se torna mais objetiva quando nos deparamos com imagens que saltam aos olhos e representam de maneira igual os rostos da época.

Vittorini (2002) faz um retorno ao seu passado por meio de seu personagem, ou por meio de sua visão do passado, a uma região desprovida e fadada ao ostracismo causado pela industrialização e desenvolvimento da outra parte da Itália. Com isso, a narrativa à maneira detalhada de como descreve as cenas já formam uma linguagem visual, semelhante ao Realismo Mágico. Além disso, quando você se depara com qualquer obra que envolva personagens, cria uma imagem própria, por mais superficial que seja, a partir de informações fornecidas pelo texto. O rosto, altura, estrutura corporal, cenários por onde este personagem segue sua saga e ambientes por onde andou. Mesmo sem as imagens, é possível criá-las. A fotografia é uma maneira mais rápida para absorver o enredo para leitura? Não. Ela é complementar, pois identifica os personagens, dá forma à descrição do autor e traduz o texto em fotos. O autor busca com a imagem contar uma história paralela em relação ao escrito. Isso torna a obra mais ampla do ponto de vista literário e artístico.



Mulher-menina em subúrbio na cidade de Catânia (1953)
“Conversa na Sicília” (ELLIO VITTORINI)

A tradução das imagens tenta remeter ao original e, como revela Cunha (2004, p. 103), “[...] cada tradução conota seu original; o original denota suas traduções a refletirem as múltiplas maneiras de se considerar e interpretar o mundo”.

Para Cesco (2004), ao fazer uma leitura dos estudos de Jorge Luis Borges, diz que a literatura é uma forma de tradução. Porém, seria ela uma tradução do autor em relação às suas ideias ou sobre a forma como percebe as cenas que observa no mundo? Tradução está na raiz do problema do conhecimento. Cunha (2004, p. 103) aponta que ‘significar’ implica a possibilidade de qualquer tipo de informação ser traduzida para uma linguagem diferente.

Neste sentido, a literatura e a fotografia nada mais são do que uma tradução de determinada história contada por seu autor. Como a menina-mulher representada em texto e foto por Vittorini. Criamos um personagem belo e frágil mas, ao mesmo tempo em que a imagem se apresenta, ela dá vida à menina, e é possível perceber que, mesmo com pouca idade, ela possui marcas do trabalho e do sofrimento do povo descrito pelo autor.

O ato de fotografar é, também, registrar a cena para auxílio da memória afetiva. Como cita Barthes (1984), o *punctum* não pode ser observado no primeiro momento de uma cena. Possuímos uma debilidade para observar o todo em nossa volta, razão pela qual necessitamos de uma imagem geral das coisas. Posteriormente a isso, passamos do *studium* (todo) para o *punctum* (seletivo). Susan Sontag (1981, p. 69) usa como exemplo as poesias de Mallarmé (1842 – 1898), nas quais a página em branco é também um elemento informativo para a poesia do autor. A forma como as palavras eram dispostas trabalhava com o aspecto visual da página, dando origem a uma imagem.

Nossa relação com a imagem é mediada pela necessidade humana de dar rosto aos pensamentos. O ato de fotografar é também registrar a cena para auxílio da memória. Como citado por Barthes (1984), o *punctum* não pode ser observado no primeiro momento em que visualizamos uma cena. O olhar indica ao fotógrafo que ele é um intruso com sua visão sobre os acontecimentos.

Ele também pode ser levado do céu ao inferno em determinados acontecimentos retratando a dita verdade ou a privacidade para publicá-las sem sequer solicitar autorização.

As construções imagéticas estão ligadas por meio de momentos captados no tempo, tal como o faz um relator, de modo que as imagens são um relato não verbal do tempo e do ponto de vista do fotógrafo.

O tempo pode ser visto como uma “dimensão inextricavelmente psicológica” (SANTAELLA; WINFRED, 1998, p. 74). Esta não separação do tempo está relacionada com a minha, a sua, a nossa experiência humana. Assim, o instante é uma constante e aquilo que acontece agora já é passado, como esta frase o é. Ambos perpassam por diversas esferas entre o real e o imaginário. Em um dos momentos, obtemos um instante ficcional gerado pelos questionamentos, tal como ocorre na obra *Água Viva*. A imagem do instante se torna mais poetizada, dando a ideia da epifania, do estranhamento, do deslocamento e do fascínio do olhar.

Acima de tudo (porém não mais importantes) estão as imagens, que ultrapassam os momentos, o tempo, as horas e os dias; ultrapassam elas o instante. Os gêneros literário e fotográfico estão ligados pela tradução, articulam-se via linguagem artística, portanto, possíveis de tradução intersemiótica. Tudo se traduz: a luz, a leitura. E neste processo de tradução um fato sempre será recriado e contado com uma perspectiva, ou seja, aquela referente a cada ser (seja ele o leitor, o escritor, o tradutor). A literatura é uma tradução, assim como a fotografia baseada na literatura também o é.

O fotógrafo Henri Cartier-Bresson (1908 – 2004), considerado o pai do “Momento decisivo”, acreditava que a fotografia era capaz de captar o instante e isso tornava cada momento único. Outro momento poderia não gerar a mesma cena que o fotógrafo projetou antecipadamente. Uma das mais famosas fotos de Bresson, intitulada “Behind Saint-Lazare Station” (França, 1932), é um exemplo clássico desse momento decisivo no qual o instante é item primordial para a criação da fotografia. Nessa fotografia de Bresson ressalto que, ao mesmo tempo em que o espelho d’água

gera uma imagem bela, ao fundo é possível perceber a destruição de Paris durante a segunda grande guerra. Além disso, o passo que o personagem dá alude ao movimento da bailarina no cartaz ao fundo fixado no que resta de uma parede. Esta foi a melhor tradução que Bresson conseguiu materializar acerca daquele instante; um momento único que se traduz em diferentes formas de se interpretar e sentir a imagem, assim como quando leio um trecho de Clarice Lispector.



Behind Saint-Lazre Station - França, 1932
(CARTIER BRESSON)

A fotografia transita pela literatura e, de igual forma, a literatura transita pela fotografia. Ideias podem ser transformadas em momentos/instantâneos. Bachelard (2007) propõe uma análise não contínua do tempo, ou seja, o tempo por ele é concebido enquanto instantes. O tempo é constituído por uma sucessão de instantes descontínuos que são ampliados. E se fizermos uma alusão entre o instante concebido por esta ótica e a fotografia, veremos

que esta última surge como algo semelhante ao ato teatral, repleta de elementos significativos para a literatura e para as imagens. O tempo pode recorrer ao passado, presente e futuro como um lapso: “O que o pensamento de Einstein chama de relatividade é o lapso de tempo, é o ‘comprimento’. Esse comprimento revela-se relativo a seu método de medição” (BACHELARD, 2007, p. 31). De igual maneira, a narrativa fotográfica, ou sua tradução, rompe com o tempo e o espaço, pois se congela no instante; o ‘frame’ capturado pela máquina o eterniza, porém distorcendo o tempo e o espaço. Uma imagem poderá gerar lembranças que farão o expectador viajar pelas memórias e sentidos. O cérebro é até mesmo capaz de sentir a sensação de um gosto quando estimulado por meio de uma imagem. Isto seria a quebra e a transformação descontínua do tempo através de um momento captado. Assim, a tradução de um instante se dará de acordo com o sujeito e suas experiências de vida, de acordo com as informações subtraídas no fluir do tempo. Tanto a literatura quanto a fotografia são esferas traduzíveis em sentimentos.

A fotografia é a captação de um instante, seja ela interpretada pelo *punctum* ou pelo *studium*, e a busca do pesquisador por uma essência dentro de um trabalho de tradução e desenvolvimento entre a linguagem fotográfica e a literatura nunca é individual, mas uma somatória diversificada de referências bibliográficas e também de experimentações. É, portanto, necessária uma abordagem epistemológica a fim de que os horizontes sejam ampliados para, assim, unificar ou buscar um elo que norteie a proposta.

A palavra e sua representação/significação se tornam elementos unificadores de um momento que é o imediato, o agora e, assim, as formas e cores de uma fotografia podem ser, como cita Bakhtin (1978), de “eu-para-mim, o eu-para-os-outros, o outro-para-mim”, que estão colocadas de forma aberta ao indivíduo que receberá uma imagem que, por sua vez, é uma forma de linguagem: “Tudo se reduz ao diálogo, à contraposição dialógica enquanto centro. Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida” (BAKHTIN, 1978, p. 132).

A imagem é também um meio, um diálogo entre emissor e receptor. A fotografia é um objeto de comunicação e linguagem que perpassa sentidos dos quais a imagem pode ser uma representação e, com ela, levar significados, ganhar o status de linguagem, não no sentido fonético, mas no âmbito da representação iconográfica repleta de significantes, signos e significados. O conceito de tradução permite, em seu sentido amplo, trabalhar com qualquer tipo de comunicação verbal, oral ou escrita, exterior ou interior, manifestada ou não.

Dessa maneira, a fotografia pode se somar à tradução como forma de completar a fala escrita. E por mais silenciosa que pareça uma imagem, ela é múltipla de significados.

A leitura de obras literárias para a fotografia é também um trabalho que traduz a personalidade do autor da obra e, ao mesmo tempo, impõe características do autor fotográfico. Para se compreender o autor é necessário ter a compreensão não apenas de uma de suas obras:

A tradução é em primeiro lugar uma forma. E concebê-la como tal significa antes de tudo o regresso ao original em que ao fim e ao cabo se encontra afinal a lei que determina e contém a ‘traduzibilidade’ da obra. O problema da ‘traduzibilidade’ de uma obra é susceptível de duas interpretações: com a primeira inquire-se a possibilidade de jamais se encontrar entre todos os seus leitores um tradutor acessível, pondo assim uma questão a que só pode corresponder uma resposta também problemática; com a segunda interpretação – aliás, a mais pertinente e apropriada – pergunta-se se a natureza da obra permite uma tradução, ou de acordo com o significado dessa forma, se até não exige e reclama, levantando-se aqui um problema a que se deve responder de modo claro e apodíctico (BENJAMIN, 1994, p. 26).

Devo levar em consideração a junção das linguagens fotográfica e literária, tendo em vista que será necessário um aprimoramento na tradução. Na fotografia, o domínio do instante é uma das máximas. Congelar o momento, paralisá-lo, torná-lo visível,

escrever uma frase com a luz. O instante parece ser o momento ideal para unificar a imagem e a literatura.

Em 1971, Boris Kossoy inspirado pelos poemas de Edgar Allan Poe, publicou o ensaio “Viagem pelo Fantástico”, produzindo uma narrativa particular entre a criação fotográfica influenciada por uma corrente literária, inspirado pelo Realismo Mágico/Fantástico.

Suas imagens são muito próximas ao surrealismo do poeta, considerado autor do Movimento Realismo Fantástico. Um dos itens inerentes a este movimento é a distorção do tempo. O fotógrafo, em entrevista dada à *Folha de São Paulo*, definiu que o fantástico “tem muito do literário. É a convivência de situações aparentemente desconexas, que, com a quebra de um olhar monótono, criam uma nova verdade” (KOSSOY, 2008, s/p).

Para Barthes (1984, p. 84), a fotografia pode ser mais do que objetiva, pois não cabe a ela esse papel:

[...] a fotografia deve ser silenciosa (há fotos Tonitruantes, não gosto delas): não se trata de uma questão de ‘discrissão’, mas de música. A subjetividade absoluta só é atingida e um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio).

As imagens fotográficas anexadas à obra podem representar outro instante que não é evidenciado pelas lacunas do texto. São ‘fissuras’ literárias de *Água Viva*, que em determinados momentos são passíveis de compreensão do instante em um discurso com aspecto de linearidade, mas fica evidente, em outros momentos, a fuga da autora desta linearidade, pois ela trabalha a imaginação e aprisiona o leitor à narrativa.

O retrato ‘*A noiva*’, conforme citado, da obra de Kossoy (2008), representa uma mulher, sentada em uma estação que, possivelmente, espera um trem que virá das linhas em perspectiva. Mas qual a perspectiva do autor nesta imagem? Uma noiva habitualmente deixada no altar não estará na estação vestida de noiva para tomar um trem. Estaria ela desiludida com a união e em fuga? Ou alguém que procura casar com seus ideais, partindo de escolhas únicas e instantâneas?

Na visão de Roupnel (apud BACHELARD, 2007, p. 29), podemos estabelecer outras alusões além daquelas realizadas no primeiro momento em que nos deparamos com a fotografia e em seu instante, a duração. Ela é apenas uma construção que é desprovida de uma realidade absoluta. A construção de sentidos de uma imagem é feita pela memória a partir do exterior, e a imagem é potência da imaginação por excelência, que quer sonhar e reviver, mas que não compreende.



A Noiva (1) Franco da Rocha, São Paulo, 1970
“Viagem pelo Fantástico” (BORRIS KOSSOY)

A interpretação iconológica de uma fotografia é apreendida de “uma representação a partir do real” (KOSSOY, 2001, p. 59), em que este registro tem um aspecto ‘selecionado’ do momento que é organizado cultural, técnica, esteticamente e ideologicamente, como ressalta Kossoy. O instante pode não ter uma realidade absoluta, ou já a teve, mas se tornou passado logo após o clique da câmera. Esse passado pode ser confirmado como verdade no presente ou estilhaçado no futuro. Porém, futuro já é! E isso torna o instante um constante jogo de momentos fotograficamente registrados.

Para Calvino (2009, p. 113), “a fantasia do artista é um mundo de potencialidades que nenhuma obra conseguirá transformar

em ato”. É importante pensar na transcendência do tempo dentro de uma fotografia como arte e como tradução de um momento. Aquele instante ficará ligado aos conceitos e à orientação do autor que a produziu para que cada um possa interpretá-la de maneira diferente no futuro. “Porém, essa consagração do instante como elemento temporal primordial só pode, evidentemente, ser definitiva se for primeiro confrontada com as noções de instante e de duração” (BACHELARD, 2007, p. 18).

Em *Água Viva*, cada ‘coisa’ (modo como a autor se refere aos fatos atos vivenciados) tem seu instante, seu tempo de existência: “quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço” (LISPECTOR, 1990, p. 9). O instante classifica-se como a semente da vida: “Procuro estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quantos os instantes que decorrem fragmentária que sou [...]” (LISPECTOR, 1990, p. 10).

Para a escritora, a comunicação verdadeira encontra-se entre o tempo e o espaço classificado como ‘instante-já’, o qual tenta apreendê-lo. O instante ou a fração do segundo é a matéria-prima do fotógrafo. Para Fonseca e Souza (2008, p. 155),

[...] as reflexões de Clarice Lispector, além de confirmarem a pertinência da relação entre literatura e fotografia, permitem inferir que a existência humana acontece primordialmente nos instantes. O fascínio diante de uma fotografia surge principalmente dessa sua capacidade de reproduzir, de forma bem convincente, o instante. A ilusão de sua captura é algo que a aproxima da magia, mesmo sabendo que, para a sua realização, há uma explicação científica que aponta para o uso de recursos ópticos, químicos e técnicos necessários à revelação de cada imagem.

Este emaranhado de informações e relações trata sobre o instante que está ligado ao tempo que passamos nos apoderarmos de experiências, histórias, momentos, dos instantes que são como relógios nos quais o tempo e o espaço podem ser distorcidos para

que nos recordemos de um fato ocorrido há 20 anos, por exemplo, onde nem mesmo a fotografia poderia ter representatividade. Sua referência ao tempo passado não era o mesma que o instante atual. São frações de segundos perdidas em duas décadas. A distorção do tempo e do espaço brinca com a relação da vida e dos sentimentos.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. [Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz]. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1978.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas. [Tradução Sérgio Paulo Rouanet]. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo Milênio: lições americanas** [Tradução Ivo Barroso]. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.
- CESCO, Andréa. Borges e a tradução. **Cadernos de Tradução**. Universidade Federal de Santa Catarina, SC, 2004. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/viewFile/6299/5852>>. Acesso em: 25 jul. 2010.
- CUNHA, Maria Antonieta. **Literatura Infantil: teoria e prática**. São Paulo: Ática, 2004.
- FONSECA, Pedro Carlos Louzada; SOUSA, Fábio D'abadia de. Literatura e Fotografia: o anseio pela apreensão do instante. **Revista Signótica**, UFRJ – Rio de Janeiro, v. 20. 2008.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê, 2001.
- _____. **Os tempos da fotografia**. São Paulo: Ateliê, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- _____. **A Hora da Estrela**. São Paulo: Rocco, 1977.

SANTAELLA, Lucia; WINFRED, Nöth. **Imagem** – Cognição, semiótica, mídia. 4. ed. Cidade: Iluminuras, 1998.

SILVA, Milene Dutra da. **Ciência e arte na sala de aula: Mediações Possíveis entre Arte Urbana, Joseph Wright e o Ensino de Óptica Geométrica** – UTFPR – 2015. Disponível em: http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/1264/1/CT_PPGFCET_M_Silva%2C%20Milene%20Dutra%20da_2015.pdf Acesso em 14/05/2016

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a Fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

VITTORINI, Elio. **Conversa na Sicília**. [Tradução Valêncio Xavier e Maria Helena Arrigucci]. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

38



ANÁLISE SEMIÓTICA: CAMPANHA PUBLICITÁRIA DO MINISTÉRIO DA SAÚDE NO COMBATE À DENGUE

Ricardo Santos David ¹

A história da dengue no Brasil é importante passo na compreensão da doença como processo social, tendo em vista que o mosquito transmissor da dengue é o mesmo da febre amarela, que no início do século era preocupação nacional em questão de saúde pública. Abordaremos, nesta seção, alguns dados relevantes às estatísticas da dengue ao longo dos anos, com intuito de contextualizar historicamente a doença e seus desdobramentos, já que não é objetivo deste trabalho realizar um levantamento histórico da dengue.

Este artigo é uma análise semiótica com o objetivo de descrever o percurso gerativo de sentido em seus níveis fundamental, narrativo e discursivo, investigando um cartaz publicitário do Programa Nacional de Combate à Dengue, extraído do site do

¹ Pós-Doutorado em Educação: Formação de Professores e Psicologia Educacional: FCU - Florida Christian University / EUA. Mestrado e Doutorado em Educação: Formação de Professores e Novas Tecnologias, pela Uniatlantico. Especialista em Docência do Ensino Superior, Coordenação Pedagógica e Literatura, pela Universidade Candido Mendes - Rio de Janeiro. Coordenador e Pesquisador no Centro de Estudos da Língua(gem) pela Uniatlantico - Espanha. E-mail: ricardosdavid@hotmail.com

Ministério da Saúde do Governo Federal Brasileiro, visando a explicitar algumas características do gênero cartaz publicitário tal como é produzido por órgão governamental.

Como limitação, este trabalho explica os efeitos de sentido do texto em análise examinando somente os mecanismos e procedimentos do seu plano de conteúdo. O artigo não trata de desenvolvimentos posteriores do campo do saber da semiótica, tais como a semiótica das paixões, a semiótica tensiva, etc., por questões de recorte, questões as quais ficam como proposta de estudo aos semanticistas e pesquisadores da área. Com esta pesquisa, pretendo lançar um “olhar científico” sobre o objeto de estudo selecionado que propicie um debate sobre os conceitos que são abordados e criar um espaço onde seja possível a reflexão e a negociação de ideias no que tange ao gênero em foco.

Publicidade

Antes de nos determos sobre a análise retórica das imagens, convém abordar como as imagens têm sido tratadas nas investigações. De acordo com Souza e Santarelli (2008), a imagem de anúncios publicitários como objeto de análise vem sendo realizada desde os anos 1960, principalmente por meio de uma teoria conhecida como semiótica. Roland Barthes foi o primeiro teórico da semiótica a se interessar pela análise publicitária e das comunicações e, paralelamente com Umberto Eco, contribuiu para os estudos de significação da imagem nessa primeira etapa. Em uma segunda fase, autores como Jacques Durand e Georges Péninou, na década de 1970, deram conta de complementar os trabalhos de Barthes (1990) em relação à criação de uma retórica da imagem publicitária (SOUZA; SANTARELLI, 2008). Nos anos 1980 e 1990, na busca pelos detalhes do tipo de discurso e dos mecanismos de persuasão, Floch analisa logotipos, campanhas e anúncios, constituindo a terceira fase. No final desse período, há a atuação de Martine Joly fazendo releituras das outras fases utilizando a semiótica de Peirce e criando, assim, categorias para analisar a imagem. Andréa Sem-

prini, que juntamente com Joly são consideradas ícones da quarta fase, se utiliza das ideias de Floch e analisa imagens de campanhas de forma diacrônica (SOUZA; SANTARELLI, 2008).

Para entendermos melhor a semiótica de Peirce, Santaella (1983, p. 01) nos traz: “O nome Semiótica vem da raiz grega *semeion*, que quer dizer signo. Semiótica é a ciência dos signos”. A autora continua dizendo que, por se tratar de “algo nascendo e em processo de construção”, conseqüentemente, não pode ser traduzido em uma definição pronta. Pela etimologia da palavra, percebemos a importância que Peirce, ao nomear tais estudos, deu ao conceito de signos. Foi esse o modelo de signos utilizado por Joly em suas análises imagéticas. Como não é finalidade deste trabalho os estudos de semiótica, e assim como nos diz Souza e Santarelli (2008), há uma necessidade de entender como se dá a relação entre a análise de imagem e os argumentos que esta nos apresenta. Joly acredita que a significação global de uma mensagem visual é construída na interação entre signos de diferentes origens: plásticos, icônicos e linguísticos (SOUZA; SANTARELLI, 2008, p. 148). Martine Joly afirma que, apesar da facilidade de se comunicar por imagens, atividade feita há tempos pela humanidade, há uma diferença entre percepção e interpretação. A princípio, parecem semelhantes, mas ao analisar realmente uma imagem, essas habilidades se diferem. Quando vemos gravuras em cavernas pré-históricas, temos a percepção que tais traços são de um búfalo ou de um guerreiro. Porém, interpretar esses traços e dizer o motivo disso vai além da percepção e passa pelo motivo pelo qual o autor da gravura a fez (JOLY, 1999, p. 42).

Estamos na era da informação. As frequentes e contínuas mudanças da globalização e as tecnologias da comunicação destroem as barreiras do tempo e do espaço, gerando mudanças sociais, políticas, econômicas, culturais e educacionais que causam profundas transformações no cenário mundial, demandando que as nações e as instituições em geral, sejam elas públicas ou privadas, repensem seus paradigmas e se “reconstruam” para além do seu ambiente imediato. Entretanto, este mundo dito (e para alguns

tido como) “globalizado” está muito longe de ser um mundo de inclusão; ao contrário, é um mundo estruturado na desigualdade social, onde os processos comunicativos ocorrem de formas e velocidades diversificadas nas mais variadas comunidades discursivas, onde a língua reflete e (re)constrói a todo instante essa desigualdade. Há um enorme abismo entre aqueles que controlam os veículos de comunicação e aqueles que não têm nem acesso a eles.

A Semiótica Discursiva se interessa não mais pelo signo de Saussure (significante + significado), mas pela significação. Preocupada com “a arquitetura textual que produz o sentido” (FIORIN, 2008, p. 122), a Semiótica não tem como objeto de estudo palavras soltas ou mesmo frases, já que “se preocupa com a organização global do texto; examina as relações entre a enunciação e o discurso enunciado e entre o discurso enunciado e os fatores sócio-históricos que o constroem” (BARROS, 2003, p. 187).

A mensagem linguística se refere à reprodução do texto que acompanha a imagem literalmente e, em seguida, é feita uma classificação segundo os conceitos de retórica elaborados por Barthes (SOUZA; SANTARELLI, 2008). Entretanto, concordamos com Reboul (2004, p. 83) quando nos diz “Mas Barthes faz mais semiótica que retórica”. Para nossa análise, tomaremos como base algumas dimensões dos estudos apontados aqui, mas seu fundamento é a ideia de Reboul (2004, p. 85).

Para Greimas (1971), este estudo da significação deve atender a condições específicas:

1. ser sintagmático: não há interesse nas unidades lexicais, mas sim nos procedimentos linguísticos que produzem os efeitos de sentido e possibilitam a interpretação do discurso;
2. ser gerativo: há um percurso que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto, para se obter significação;
3. ser geral: deve haver uma unicidade do sentido que pode se expressar por diferentes planos da expressão.

Análise do cartaz do programa nacional de combate à dengue: percurso gerativo e efeitos de sentidos

A Semiótica, para entender e descrever o “percurso gerativo dos sentidos” de um texto, compreendendo que na organicidade textual há unidades linguísticas variantes e invariantes, opera, inicialmente, examinando as regularidades e, a partir destas, analisa a construção das especificidades, em um movimento inicial de grande abstração caminhando cada vez mais para o concreto.



Fonte: http://www.trensurb.gov.br/paginas/paginas_noticias_detalhes.php?codigo

A Semiótica previu três níveis de concretização no percurso gerativo do sentido: o nível fundamental, o narrativo e o discursivo. Cada um deles é invariante em relação ao seguinte, que é variável. Todos eles têm uma sintaxe, que é a maneira de organizar os conteúdos, e uma semântica, que são os investimentos de sentidos estruturados pela sintaxe. O plano do conteúdo [o qual trata este artigo], gerado neste percurso, manifesta-se por um plano de expressão: essa unidade de manifestação é o texto. (FIORIN, 2008, p. 127-128)

Análise semiótica da campanha contra a dengue

Dessa forma, ícone é o signo que representa por qualidade, isto é, possui semelhança com as características do objeto representado. Portanto, o ícone de um objeto é qualquer coisa que pareça com ele, possua suas características ou qualidades e seja usada como signo dele. Essas qualidades podem ser cores, texturas, formas, volumes, algo que possa sugerir um objeto por semelhança. Neste sentido, Santaella (2007) afirma que “diante de um ícone costumamos dizer: Parece uma escada, Parece uma cachoeira, Parece uma montanha, e assim por diante, sempre no nível do parecer. Aquilo que só parece” (p. 65).

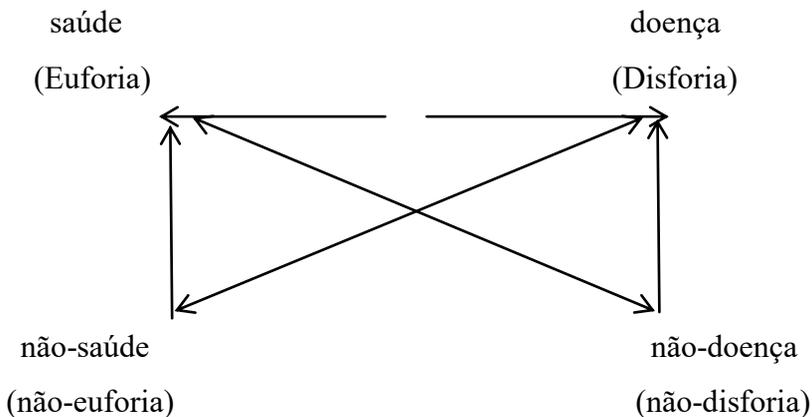
O índice é o signo que funciona indicando outra coisa, não por semelhança, mas por dedução. Nesse sentido, o signo tem uma relação física com o objeto, pois depende diretamente dele para existir. É importante ressaltar que o índice está no campo da secundidade. Um bom exemplo de índice é a fumaça, a qual indica a existência de fogo, queimada, ou alguém fumando. Já o símbolo é o signo cuja relação com o objeto se dá em virtude de convenção, tendo assim um caráter arbitrário, e está no campo da terceiridade, não tem uma relação direta com o objeto representado, mas se refere ao mesmo por associações produzidas por uma convenção. Um grande exemplo de símbolo são as palavras, ou a cor vermelha significando paixão, as quais não possuem uma relação direta com o que representam, mas seus significados foram convencionalizados.

Na primeira etapa do percurso gerativo de sentido, o nível mais simples e abstrato, a significação se apresenta como uma categoria ou oposição semântica. Neste nível das estruturas fundamentais, os sentidos do texto são representados por esta oposição semântica, cujos termos são:

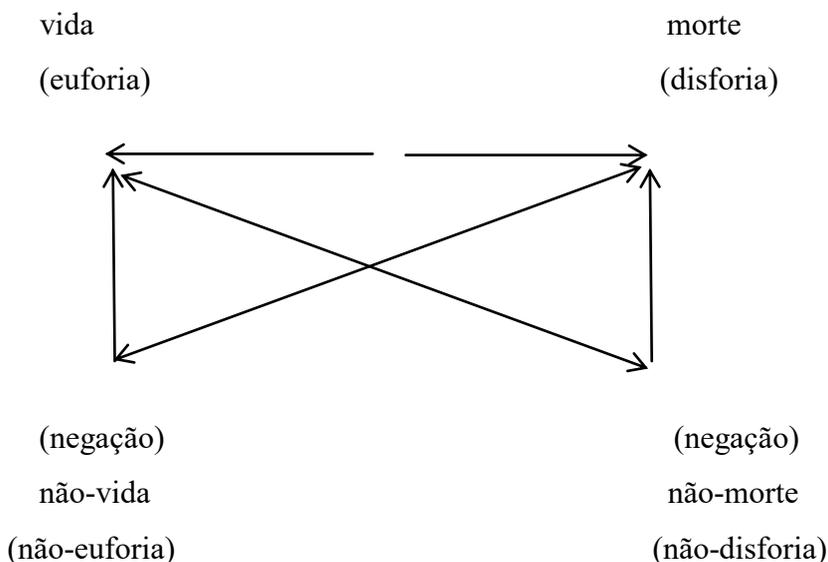
1. determinados pelas relações sensoriais do ser vivo com esses conteúdos e considerados atraentes ou eufóricos e repulsivos ou disfóricos; 2. negados ou afirmados por operações de uma sintaxe elementar; 3. representados e visualizados por meio de um modelo lógico de relações denominado quadrado semiótico (BARROS, 2003, p. 189).

Foi Greimas quem introduziu o quadrado semiótico, o qual permite indexar todas as relações diferenciais que determinam o nível fundamental do percurso gerativo dos sentidos. O cartaz analisado neste artigo pertence ao Programa Nacional de Combate à Dengue. Segundo o Ministério da Saúde (2015), a dengue é “um dos principais problemas de saúde pública no mundo, especialmente em países tropicais como o Brasil, onde as condições do meio ambiente, aliadas a características urbanas, favorecem o desenvolvimento e a proliferação do mosquito transmissor”.

A princípio, a superfície do cartaz do Programa Nacional de Combate à Dengue parece apontar para um quadrado semiótico onde se opõem os termos /saúde/ *versus* /doença/ (termos contrários) e seus contraditórios (não-saúde *versus* não-doença):



Entretanto, o discurso desenvolve-se com manifestações textuais variadas (tais como: “dengue”, “dengue mata”, “contra a dengue”, www.combatadengue, etc.) que nos possibilitam alcançar a oposição semântica de maior abstração /vida/ *versus* /morte/ (termos contrários), que, articulados com seus contraditórios (respectivamente /não-vida/ e /não-morte/), configuram o quadrado semiótico que segue:



É importante constituir o primeiro quadrado semiótico para que ficasse visível que o termo /saúde/ está intrinsecamente, neste contexto, ligado ao termo /vida/, quase que inseparáveis. Assim, no cartaz em questão, o termo /vida/ é euforizado, uma vez que o sujeito deve lutar pela saúde, enquanto o termo /morte/ é tido como disfórico (não-atraente).

Cabe aqui observar ainda que não se trata de um texto euforizante. Há uma ameaça de ir da euforia para a disforia (saúde, não-saúde, doença) caso o sujeito não “lute” pelo objeto valor saúde.

Nível narrativo

No cartaz, saúde é o objeto valor com o qual o sujeito deverá manter sua relação (uma relação de conjunção), sendo esta situação uma relação desejável, ou seja, modalizada pelo *querer*.

Percurso da manipulação

No percurso da manipulação, um destinador propõe um contrato a um destinatário e procura persuadi-lo, com diferentes es-

tratégicas, a aceitar o contrato e fazer o que ele, destinador, quer que o outro faça. O destinatário, por sua vez, interpreta a persuasão do destinador, nele acredita, ou não, e aceita, ou não, o acordo proposto (BARROS, 2003, p. 191).

Destinador ----- Destinatário

contrato fiduciário

No cartaz do Programa Nacional de Combate à Dengue, o destinador, Governo Federal Brasileiro, propõe ao destinatário, cidadão brasileiro, o acordo de lutar contra a dengue.

Podemos construir, a partir destas informações, o quadro a seguir:

	Cartaz de Combate à Dengue
Destinador	Governo Federal Brasileiro
Destinatário	Cidadão brasileiro
Contrato Fiduciário	Lutar contra (mosquito) da dengue

No texto analisado, o Governo Federal Brasileiro, no seu papel de destinador, manipula o cidadão brasileiro para que lute contra seu inimigo, o mosquito da dengue. Para isso, ele vai estabelecer uma relação de comunicação (ou de manipulação) com o destinatário, cidadão brasileiro. Vai procurar intimidá-lo a aderir a luta, senão um ou mais de seus objetos de valor poderão ser perdidos (saúde e, conseqüentemente, vida). A estratégia usada para a persuasão aqui é a intimidação, pois o destinador apresenta valores que o destinatário teme e quer evitar (doença e morte). Deste modo, o destinatário, para não receber os valores indesejados, se vê obrigado a aceitar o contrato fiduciário proposto pelo destinador.

Entretanto, a manipulação vai além da aceitação do contrato proposto. O destinador deve ainda transformar a competência do destinatário, ou seja, o destinador deve não somente levá-lo a um dever fazer (dever lutar contra a dengue), mas também a um saber fazer (saber lutar contra a dengue).

Percurso da ação

Uma vez que o destinatário interpreta a persuasão do destinador, acredita nele e aceita o contrato fiduciário proposto, o destinador passa ser o destinador-manipulador, enquanto o destinatário passa a ser o sujeito da ação que irá realizar a ação acordada e agirá sobre os objetos e valores. Observe o quadro a seguir:

	Cartaz de Combate à Dengue
Destinador-manipulador	Governo Federal Brasileiro
Contrato Fiduciário	Lutar contra a dengue
Sujeito da Ação	Cidadão brasileiro
Objeto Valor	Saúde/vida
Antissujeito	Mosquito da dengue

Barros nos diz que:

Quando um sujeito ganha ou adquire um valor, outro sujeito doa esse valor ou é dele privado. A consequência disso é que a narrativa se desdobra e se redefina como a história de dois sujeitos interessados nos mesmos valores e em busca desses valores desejados. Os percursos destes dois sujeitos se encontram, portanto, e interferem um no outro (BARROS, 2003, p. 191).

O sujeito manipulador, o governo, é instituído de autoridade que o credencia a propor o contrato, é ele quem detém essa competência. O cidadão manipulado aceita a autoridade do outro e acata a ação proposta: prevenir a ação do mosquito da dengue em troca da continuidade de seu estado saudável.

O programa narrativo de performance é entendido como uma transformação de um estado de disjunção em um estado de conjunção que vai ser realizada pelo sujeito transformador.

O enunciado de transformação está pressuposto: o sujeito cidadão brasileiro entra em conjunção com o objeto luta contra o mosquito da dengue. Vale mencionar que estas performances são motivadas por ações do antissujeito mosquito da dengue, que tenta transformar a relação de conjunção do sujeito cidadão brasileiro com o objeto saúde em uma relação de disjunção (“se apropriando de sua saúde”).

Percurso da sanção

Nesta etapa, o destinador dará, ou não, o reconhecimento pelo cumprimento (ou não) do acordo fiduciário pelo destinatário, podendo premiá-lo (sanção positiva) ou puni-lo (sanção negativa), de acordo com seu julgamento. No cartaz utilizado como exemplo, essa fase só pode ser pressuposta: uma vez que o cidadão brasileiro lute contra o mosquito da dengue terá o reconhecimento do Governo Federal Brasileiro e poderá, assim, manter sua saúde.

Nível discursivo

No nível discursivo, a terceira etapa do percurso gerativo de sentido, a organização narrativa torna-se discurso, ou seja, ela será temporalizada, especializada e actorializada.

Segundo Barros,

as ações e os estados narrativos são localizados e programados temporalmente e espacialmente, e os actantes narrativos são investidos pela categoria de pessoa. Além disso, os valores

do nível narrativo são disseminados no discurso, de modo abstrato, sob a forma de percursos temáticos, que, por sua vez, podem ser investidos e concretizados em figuras (BARROS, 2003, p. 193).

No cartaz, usa-se o presente e o imperativo para produzir efeitos de atemporalidade, criando um efeito de sentido de verdade geral e atemporal (“mobilize”).

Na espacialização, mantém-se o efeito de indefinição e amplitude, já que o espaço é figurativizado e não há recursos gramaticais de instalação do espaço. Em relação à categoria de pessoa, no cartaz da dengue, dois procedimentos foram empregados: projetou-se o discurso em terceira pessoa (“Brasil unido contra a dengue”) para se obter o efeito de generalização, ou seja, o Brasil, compreendido como todos os cidadãos brasileiros, unido contra o inimigo em comum; e projetou-se o discurso com pronomes que geram o efeito de sentido de que se fala com que lê o artigo (“sua” e “seus”). Há, portanto, uma abertura (todos os brasileiros) e um fechamento, com uso de classes gramaticais que instalam o interlocutor no enunciado (“mobilize”, “Sua família”, “seus vizinhos”, etc.).

O cartaz é um texto temático-figurativo que se desenvolve em mais de uma linha

temática com a concretização dos temas por meio de figuras:

a) tema da saúde, sob forma de prevenção de doença (no caso da dengue);

b) tema da doença, caracterizado por figuras como “febre alta”, “dor de cabeça”, “dor atrás dos olhos, no corpo e nas juntas”;

c) tema de guerra, caracterizado por figuras como “unidos contra”, “luta”, “mata”.

d) tema da cidadania, caracterizado pelo despertar do envolvimento de todos do país Brasil na mesma luta e marcado em figuras como “mobilize”.

Considerações finais

Assim, o enunciador Governo Brasileiro quer “alcançar” não um indivíduo, mas uma “individualidade representativa da nação brasileira”, formada por uma pluralidade de culturas que coexistem dentro desta nação denominada Brasil. Assim posso depreender que: - as campanhas governamentais podem ter caráter informativo e pronunciar-se a respeito de temas de relevância social, educando o público em relação a uma conduta; - as campanhas governamentais integram, pois agem no interesse de “todos”, buscando o desenvolvimento nacional e apelando para as ideias de nacionalidade com o objetivo de incutir no enunciatário-alvo uma sensação de pertencimento à nação Brasil, desenvolvendo, assim, o espírito cívico; - tais campanhas, planejadas estrategicamente, procuram ainda persuadir, despertando a cooperação para com a administração pública, buscando apoio público ao seu ponto de vista e seus interesses.

Essa análise, que particulariza um cartaz, mas pode ser estendida a vários da mesma campanha ou de outras campanhas da saúde, aponta para alguns elementos que caracterizam o gênero cartaz. Considerando os elementos composição, estilo e temática, conforme Fiorin (2006), que constituem um gênero, a observação de uma série de cartazes da mesma campanha permite identificar:

- na temática: o tratamento de assuntos de interesse público: prevenção de doenças, vacinação, etc.
- na composição: uso de frases curtas, verbos no imperativo, etc.
- no estilo: estilo direto, contundente, econômico.

Se tais elementos servem à caracterização do gênero, é importante ressaltar, para concluir, que as diferentes esferas de circulação determinam discursos específicos. No caso analisado, o discurso institucional confere ao cartaz sua função particular de “cuidar”, “proteger”, “zelar” pela saúde pública.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. Não-Lugares: **Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. tradução Maria Lúcia Pereira. 5ª edição. Campinas: Papirus, 1994. p. 13 - 42.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Estudos do discurso. In: FIORIN, José Luiz (org.). **Introdução à linguística. II**. Princípios de Análise. São Paulo: Contexto, 2003. p. 187- 219.
- BARTHES, R. A retórica da imagem, In: _____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BERNAYS, Edward L. **Public Relations**. University of Oklahoma Press, Oklahoma, 1952.
- BRASIL. **Ministério da Saúde. Ações e Programas**. Disponível em. Acesso em: 24 abr. 2009. http://www.trensurb.gov.br/paginas/paginas_noticias_detalhes.
- FIORIN, J. L. A semiótica discursiva. In: LARA, Gláucia Muniz Proença; MACHADO, Ida Lúcia; EMEDIATO, Wander (orgs.). **Análises do discurso hoje**. vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 121-144.
- FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 1. ed. São Paulo: Ática, 2006. v.1.
- GREIMAS, Algirdas J., (1971). **Las Relaciones entre la lingüística estructural y la poética**. In: SAZBÓN, J. (org). *Lingüística y comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- GREIMAS, Algirdas J; COURTÉS, Joseph (2008) **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu D. Lima, Diana L. P. De Barros, Eduardo P. Cañizal, Edward Lopes, Ignacio A. da Silva, Maria José C. Sembra, Tiekko Y. Miyazaki. São Paulo: Contexto.
- GREIMAS, Algirdas. J; FONTANILLE, Jacques (1993). **Semiótica das paixões**. São Paulo: Ática.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1999.
- PENNYCOOK, A. (2006). Uma linguística aplicada transgressiva. In: MOITA LOPES, L. P. de da (Org.) **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola, p. 67-84.

REBOUL, O. **Introdução à retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica?** Cidade: Editora Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lúcia. **O Que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SOUZA, Sandra Maria Ribeiro de; SANTARELLI, Christiane Paula Godinho. Contribuições para uma história da análise da imagem no anúncio publicitário. Intercom – **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação** **134**, São Paulo, v.31, n.1, p. 133-156, janeiro/junho de 2008.

47



HÁ O EMPOBRECIMENTO DA LITERATURA NAS TELAS DA TELEVISÃO?

Simone Pinheiro Achre¹
Marcia Costa²

Ler através da TV

A pesquisa desenvolvida busca apresentar o resultado oriundo das discussões realizadas durante as aulas da disciplina *Linguagem e transdisciplinariedade*, do Mestrado em Letras da Universidade do Centro-Oeste, durante o ano de 2016. Naquele momento, o professor que coordenava as aulas questionou os alunos sobre seus posicionamentos quanto ao fato de haver, ou não, empobrecimento da literatura quando há adaptações produzidas para a televisão. Depois da leitura de textos teóricos, surgiram alguns apontamentos que são válidos para ampliar o espaço de debate sobre o tema e que será objeto desse trabalho.

¹ Graduada em Letras Português/Espanhol (UFFS), mestranda em Letras (PPGL-UNICENTRO), professora substituta auxiliar do curso de Letras Português/Espanhol da UFFS. E-mail: simone_achre@yahoo.com

² Graduada em Publicidade e Propaganda pela Unicentro, mestranda em Letras (PPGL-UNICENTRO), bolsista CAPES. E-mail: marcia4ever@hotmail.com

Cabe salientar que, longe de ser uma apresentação de uma verdade incontestável, o objetivo é que se amplie as reflexões desse pressuposto, pois entende-se que questionar é o primeiro passo para o aprendizado, além de subverter a concepção estereotipada e preconceituosa sobre a pergunta norteadora: Há ou não o empobrecimento da literatura quando transposta para outro veículo?

Nesse sentido, é senso comum entre a comunidade acadêmica que a Literatura (Belas Letras) é superior às outras artes, principalmente quando se trata de adaptações como minisséries e filmes. Stam, em *Teoria e Prática da adaptação* (2006), aponta para a historiografia desse preconceito. Segundo o autor, isso aconteceu porque as adaptações foram produzidas de forma medíocre ou mal orientadas. Aponta, ainda, questões como: pressupor a superioridade das artes antigas; se há um lado que ganha, há outro que perde; a iconofobia, a logofilia, anticorporalidade por não ser um livro e nem um filme, no seu sentido mais puro (feito exclusivamente para esse fim, com um roteiro original).

Por outro viés, existe o velho postulado que o brasileiro não gosta de ler, principalmente quando se fala em obras literárias consagradas pela academia. Segundo informações do Ministério da Cultura, o número de livros que o brasileiro lê por ano deixa a desejar. O índice é de 4,0 livros por pessoa anualmente, mesmo com o crescente estudo e técnicas desenvolvidas para tentar identificar e solucionar esse problema. Se compararmos com a Argentina, o número por lá é de 4,6 livros por pessoa; e se compararmos com a Espanha a falta de interesse do brasileiro fica muito mais evidente, já que o índice espanhol chega a 10,3 livros lidos por pessoa, por ano (JARAMILLO, 2012). Os fatores que levam a esses números preocupantes são diversos: questões econômicas, interesse, tempo e, principalmente, a cultura que associa leitura como sinônimo de obrigação, disseminada por todo o Brasil. Zilberman, s/d, aponta que:

A história da leitura no Brasil congrega o percurso das instituições encarregadas de patrociná-la. A principal delas é a li-

teratura, até agora não invocada, mas que tem seu lugar numa história da leitura. Essa não apenas supõe a existência das obras escritas, mas também de um conceito de literatura. No caso, trata-se da concepção que distingue, de um lado, a produção de textos impressos em geral, de outro, as Belas Letras.

Se, por um lado o número de livros lidos não está próximo ao ideal, por outro, verifica-se um crescimento considerável de aparelhos eletrônicos nas residências brasileiras. Marshall McLuhan, em *Os meios de comunicação como extensão do homem* (2006), postula que as crianças, de modo geral, são inseridas, primeiro à televisão e, posteriormente, à escrita. Sendo assim, como apresentar algo, da mesma maneira e com a mesma eficiência, a um público que se depara com imagens e recursos que cativam logo no primeiro contato? Essa pergunta gera outra: não seria interessante lançar mão de um recurso tão importante para difundir a cultura da leitura, e da leitura clássica, em um país onde as pessoas têm certa aversão à leitura das obras consagradas pela academia, por considerarem uma leitura difícil? Afinal, os meios utilizados até o presente momento não surtiram efeitos satisfatórios ou caminharam a passos lentos. Para despir o outro do preconceito com o ato de ler e de ler cânones, é preciso, antes, dar o exemplo e “nudar-se” de velhos paradigmas.

A televisão continua sendo um dos mais poderosos veículos de comunicação de massa no mundo, apesar do advento e do alcance da Internet. Seu caráter invasivo, formador de opinião e criador de hábitos, aliado à sua ampla presença no ambiente doméstico, demonstra sua importância em diversas áreas da sociedade, inclusive no que diz respeito à produção cultural. Para milhares de brasileiros, a televisão constitui-se no único meio de acesso à cultura. Em um país onde cada habitante lê, em média, apenas 1,8 livro por ano, não se pode ignorar o papel assumido por este veículo de comunicação que atinge quase 100% dos lares brasileiros (POMA; VIÉGAS, 2009, p. 03).

Sabe-se, não é de hoje, que a literatura vem sendo utilizada

para adaptações não só para a televisão, mas também para o teatro, para o cinema, para as histórias em quadrinhos. É uma forma de colocar o espectador (leitor) em contato com obras canônicas e de diversas fases da história do país: há minisséries que retratam desde a chegada de outros povos, até a evolução industrial, passo importante para que muitos tivessem acesso aos meios de comunicação, hoje tão difundidos e utilizados. Como afirma Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1976), através dos tempos, a literatura tem sido o mais fecundo instrumento de análise e de compreensão do homem e das suas relações com o mundo.

[...] a literatura exprime sempre determinados valores, dá forma a uma cosmovisão, revela almas – em suma, constitui um conhecimento. Mesmo quando se transforma em jogo e se degrada em fator de entretenimento, a literatura conserva ainda a sua capacidade cognoscitiva, pois reflete a estrutura do universo em que se situam os que assim a cultivam. Longe de ser um divertimento de diletantes, a literatura afirma-se como meio privilegiado de exploração e de conhecimento da realidade interior, do eu profundo que as convenções sociais, os hábitos e as exigências pragmáticas mascaram continuamente (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 111-112).

Ao tratarmos de um clássico literário adaptado para a televisão, percebemos o quanto houve mudança na maneira como as obras canônicas entram em contato com seu público. Não há mais exclusão, seja de classes, de poder, de etnias, ou de acesso. Há preocupação em transformar toda forma de manifestação cultural ou artística em patrimônio de todos. Como afirma Bordini (2006), há uma nova maneira de sistema literário:

Seja no interior das obras individuais, seja entre elas, seja no seu contorno imediato ou mais distante, interpenetram-se características, de modo que conceitos como literatura culta/literatura de massa/literatura popular, ou literatura nacional/literatura universal, ficção/não-ficção perdem sua força delimitadora. Hoje se torna impensável a noção de que a literatu-

ra só é tal quando produzida por um gênio, por uma espécie de inspiração inexplicável, que não deve nada à tradição ou às instituições ou pessoas que formam o chamado sistema literário. As bandeiras atuais são o hibridismo e a intertextualidade: nada provém do nada (BORDINI, 2006, p. 15).

A adaptação é uma releitura do cânone, como afirma Linda Hutcheon (2013, p.202), “as adaptações também constituem transformações de obras passadas em novos contextos. As particularidades locais são transplantadas para um novo terreno, e o resultado é algo novo e híbrido”. Esse hibridismo, que transforma livros em séries, ou filmes, é uma nova maneira de retratar um grande clássico literário, o que se permite, já que, “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”, segundo Ítalo Calvino (1993). São livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual.

Para poder ler os clássicos, temos de definir “de onde” eles estão sendo lidos, caso contrário tanto o livro quanto o leitor se perdem numa nuvem atemporal. Assim, o rendimento máximo da leitura dos clássicos advém para aquele que sabe alterná-la com a leitura de atualidades numa sábia dosagem. E isso não presume necessariamente uma equilibrada calma interior: pode ser também o fruto de um nervosismo impaciente, de uma insatisfação trepidante (CALVINO, 1993, 14-15).

Segundo Calvino (1993), dizem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado, e, também, para quem teve a sorte de lê-los pela primeira vez. Todo livro conta uma história, e fazer com que essa narrativa atraia seus leitores é o que faz com que uma obra se perpetue, seja através da escrita ou de suas adaptações para novos meios.

Narrar é uma manifestação que acompanha o homem desde sua origem. As gravações em pedra nos tempos da caverna,

por exemplo, são narrações. Os mitos — histórias das origens (de um povo, de objetos, de lugares) —, transmitidos pelos povos através das gerações, são narrativas; a Bíblia — livro que condensa, história, filosofia e dogmas do povo cristão compreende muitas narrativas: da origem do homem e da mulher, dos milagres de Jesus etc. Modernamente, poderíamos citar um sem-número de narrativas: novela de TV, filme de cinema, peça de teatro, notícia de jornal, gibi, desenho animado... Muitas são as possibilidades de narrar, oralmente ou por escrito, em prosa ou em verso, usando imagens ou não (GANCHO, 2002, p. 6).

Segundo Eunice Terezinha Piazza Gai (2009), a narrativa é a forma privilegiada de dar a conhecer a experiência. A autora atenta para o fato de que o leitor precisa, então, perceber a seleção de ideias e linguagem para o ponto de vista prevalente e porque determinados aspectos são privilegiados.

A narrativa, ficcional ou não, traz sempre implícita a ideia da invenção. Aquele que narra transforma uma experiência em linguagem, atividade que, por sua vez, leva à compreensão e ao entendimento da experiência em si. Mesmo o simples relato pressupõe a experiência, seja em relação ao fato propriamente dito, seja em relação à constituição psicológica ou mental de quem narra. É de acordo com esses dispositivos vivenciais que resultará a visão do fato, e também do mundo, apresentada pela narrativa (GAI, 2009, p. 137).

Para a autora, a narrativa, além de proporcionar uma experiência, gera conhecimento. O que de fato ocorre, pois situa o leitor em uma época histórica e cultural diferente da sua atual, colocando-o em contato com outras realidades, sejam elas reais, ou não.

Ressaltamos, assim, o caráter de transformação que a narrativa pode ter em relação aos indivíduos. Está relacionado a esse fato o conhecimento que ela veicula, uma espécie de conhecimento de si, de suas paixões e sentimentos. Pela criação de realidades não factuais, inventadas, vem mostrando, há

tempo, que a realidade é uma construção e que há sempre um observador implicado a interferir na determinação de uma verdade, fatores que a ciência nem sempre enfatizou (GAI, 2009, p. 144).

Dessa forma, a literatura passa a representar algo para o leitor, já que todas interpretações textuais dependem das experiências de cada indivíduo. Antoine Compagnon (2009, p. 50-51) diz que a literatura nos liberta das maneiras convencionais de pensar a vida. Oferece um conhecimento diferente do erudito, capaz de esclarecer os comportamentos e motivações humanas. Para o autor, a literatura é um exercício do pensamento; uma experimentação dos possíveis. Esses possíveis são as diversas maneiras como os leitores irão receber e perceber o texto, criando assim, suas representações de mundo.

Linda Hutcheon (2013), afirma que em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). A autora diz ainda que acha bastante sugestivo pensar a adaptação narrativa em termos de permanência de uma história, seu processo de mutação ou adequação (através da adaptação) a um dado meio cultural.

As histórias não são imutáveis; ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. Em alguns casos, tal como ocorre na adaptação biológica, a adaptação cultural conduz a uma migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. Em resumo, as histórias tanto se adaptam como são adaptadas (HUTCHEON, 2013, p. 58).

As minisséries, para Anna Maria Balogh (2002), consistem em um formato mais curto com uma trama central e algumas subtramas, em média 20 capítulos, e são obras “fechadas”, pois já estão praticamente escritas quando estreiam.

Também destacam-se as inovações na linguagem e a experimentação técnica muitas vezes transportada do cinema, como a filmagem em película. Argumenta a autora que as minisséries configuram um produto diferenciado dentro dos formatos ficcionais da TV, pois o horário de veiculação e o público para o qual são destinadas colaboram para que seja feita uma produção mais elaborada em relação aos seriados e as telenovelas e que os índices de audiência não sejam tão perseguidos (BALOGH apud GOMES, 2011, p. 9)

Gomes (2011) ressalta, ainda, que a narrativa seriada televisual não se sustenta sem o senso de realidade, o que faz com que a narrativa siga uma linha contínua de experiências, definindo a forma com que os espectadores veem o que está na tela, argumenta Tesche. A autora afirma que, por se tratar de ficção memorialista, que retrata argumentos históricos, o autor acaba trabalhando dentro de certos limites para que a obra não perca a credibilidade, o que torna esse tipo de adaptação bastante fiel às obras literárias originais.

Seja pela questão da facilidade em se trabalhar com uma obra “fechada”, ou pela audiência conquistada com esse modelo de audiovisual, o certo é que as minisséries são um sucesso e alcançam seus objetivos. Não à toa, a Rede Globo de Televisão possui um amplo acervo digitalizado, organizado por tópicos que apresentam os programas já produzidos e transmitidos por esse veículo. Ou seja, um meio, a internet, difunde outro, a televisão; ou ainda, um se apropria do produto de outro. Tal como a televisão se apropriou da literatura e a transmitiu. Segundo Poma e Viegas (2006), das minisséries produzidas pela Rede Globo, de 1982 até o início de 2009, são resultado de adaptações literárias: *Anarquistas, graças a Deus, Meu destino é pecar, A máfia no Brasil e Rabo de Saia* (1984), *O tempo e o vento, Tenda dos milagres e Grande sertão: veredas* (1985), *Memórias de um gigolô* (1986), *O primo Basílio* (1988), *Riacho Doce, La mamma* (1990), *O sorriso do lagarto* (1991), *Tereza Batista* (1992), *Agosto* (1993), *A madona de cedro, Memorial de Maria Moura, Incidente em Antares* (1994), *Engraçadinha: seus amores e seus pecados* (1995), *Dona Flor e seus dois*

maridos e Hilda Furacão (1998), *Luna caliente* (1999), *A muralha* (2000), *Os Maias e Presença de Anita* (2001), *A casa das sete mulheres* (2003), *Mad Maria* (2005), *A pedra do reino* (2007), *Queridos amigos e Capitu* (2008).

Adaptando-se aos meios

Sabe-se que o leitor é coprodutor de sentido, o que resulta da leitura é uma nova obra, é ele que a mantém viva, que atribui o valor de cânone, que a traz para o presente, resgatando-a do passado em que foi escrita. Essa relação entre leitor e autor só é possível por meio do livro. No caso da televisão, este meio é outro, mas eficiente na sua essência, pois cumpre a sua função de comunicar, transmitir, difundir, propagar uma imagem, conceito, histórias...

Segundo Humberto Eco (1991), a obra é um texto aberto, em que o leitor atribui significação, partilha do construto do texto, preenche as lacunas, faz inferência; assim, todo o ato de ler é um ato de produção. Os significados são múltiplos, isso não implica em qualquer interpretação, mas em possibilidades que são permitidas nesse processo de leitura e compreensão através das marcas e pistas deixadas pelo autor.

Dessa forma, ao adaptar uma narrativa, ocorre o mesmo processo de leitura, interpretação, coprodução, significação. O que resulta não em um mesmo texto, mas em um novo. A própria literatura utiliza discursos outros para se compor. Ela mesma já é resultante de outras leituras, de outros textos, de outras visões, interpretações. Assim, é dela que emerge a autoridade de quem se vale o roteirista ou diretor de uma minissérie, que toma como base uma obra literária. Portanto:

São nas novas formas e funcionalidades assumidas pela literatura oral, [incorporada à massificação tecnológica e informativa,] intervém um refinamento que se apropria da essência da beleza desses objetos literários que não esgotaram a sua força estético-comunicativa. Seríamos muito ingênuos e crédulos se pensássemos que a literatura oral poderia ou deveria

continuar a ser uma reprodução exacta das formas cristalizadas nas muitas coletâneas (escritas, sonoras ou audiovisuais) de que dispomos (NOGUEIRA, 2007, p. 22).

Logo, as adaptações devem ser encaradas como meio de difundir a literatura. Para que isso aconteça, a televisão utilizará recursos que mexam com os sentidos do seu telespectador, pois a mescla de recursos visuais e sonoros são aspectos que podem funcionar como preparação e propaganda para incutir o desejo de ler a obra ou outros livros. Se o leitor deve ter contato com os textos nos seus mais diversos gêneros e formatos, o mesmo acontece com a leitura de minisséries. Dessa maneira, o “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior. A *Odisseia* remonta à história oral anônima, *Don Quixote* remonta aos romances de cavalaria, *Robinson Crusóe* remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum* (STAN, 2006, p. 4).

Hutcheon (2013) destaca que os leitores já não são mais considerados receptores passivos do significado textual, mas sim colaboradores ativos, no processo estético, trabalhando com o texto para decodificar os signos e, dessa forma, construir o significado. Essa maneira como os leitores recebem e interagem com os textos (sejam eles textos ou imagens) é conhecida como estética da recepção e que segundo Hutcheon, ganhou espaço na Europa e nos Estados Unidos nos anos 1980, e pode ser parcialmente responsável pela mudança na forma como compreendemos a recepção no modo contar.

Hans Robert Jauss (1994, p. 31), aponta que a maneira como a obra supera, decepciona, ou contraria as expectativas de seu público, oferece um critério para seu valor estético. Ou seja, a distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte”, determina o ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária. À medida que essa expectativa diminui, menor é o valor da obra. Por exemplo, ao se ler uma receita culinária, não se tem nenhuma expectativa a não ser o que nos diz o que está

ali determinado, os ingredientes, o modo de preparo e, se houver uma imagem que ilustre a receita, espera-se que saia igual ou bem próximo do que é apresentado.

Segundo Jauss (1994, p. 53), a literatura pode atualizar o leitor tanto na esfera sensorial, como pressão para a percepção estética, quanto na esfera ética, como desafio à reflexão moral. Com isso, signo e obra adentram seu horizonte de efeito histórico. Dito isso, o autor (1994, p. 57), afirma que é preciso buscar a contribuição específica da literatura para a vida social, precisamente onde a literatura não se esgota na função de uma arte de representação.

Iser Wolfgang (1999, p.100), ao tratar percepção do leitor, afirma que para que tal evento ocorra é necessária interpretação que advém da estrutura peculiar à experiência interpessoal. A reação é como se o leitor conhecesse as experiências dos outros e como se as suas imagens (as criadas por ele) fossem reais. Quando se trata da experiência texto e leitor, o que muda é que não há a situação face a face, como há na interação social, logo, o leitor terá que construir um código para ajustar sua relação com o texto. Por isso, muitos autores afirmam que cada indivíduo fará uma leitura a partir de suas experiências, e cada leitura será distinta uma das outras. O não-dito de cenas aparentemente triviais e os espaços vazios do diálogo, incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções.

Na concepção da intertextualidade, assim como na estética da recepção, o sentido é produto da troca entre leitor e texto. O receptor/leitor, a partir de suas experiências, irá construir sentido, influenciado pelo conhecimento que já detém sobre o mundo. Ou seja, a noção de intertextualidade desenvolvida por Kristeva (1974) - com base em reflexões de Mikail Bakhtin (1970) - *La poétique de Dostoievski* - sobre o dialogismo - coloca em evidência a constante influência que um produto da expressão cultural exerce sobre outro. Todas as formas de expressão carregam consigo marcas de seu contexto histórico e da recuperação de significados que lhe são anteriores. E esses significados são colocados em movimento na recuperação da memória e da história que o sujeito

receptor realiza ao inferir sentidos. Entra, portanto, em cena o papel da história como espaço não centralizado onde circulam e significam as textualidades da mídia e as textualidades da literatura.

Reforça-se, assim, a ideia da existência de um diálogo entre as diferentes textualidades que circulam na sociedade e em determinados períodos históricos. Ressaltando que um texto sempre estará em relação com outro, em atitude de harmonia ou ruptura. Faz-se necessária uma leitura mais aprofundada, como ressalta Sara Oliveira, 2006, “é necessário decodificar, interpretar, avaliar e fazer inferências”:

Morrell (2002) define o letramento crítico como a habilidade não somente de ler e escrever, mas também de avaliar textos a fim de entender a relação entre poder e dominação que subjaz e inspira esses textos (Hall, 1993). A pessoa criticamente letrada pode entender o significado socialmente construído embutido nos textos, como também os contextos político e econômico nos quais os textos estão inseridos. Em última instância, o letramento crítico pode levar a uma visão de mundo emancipadora e até a uma ação social transformadora (MORRELL, 2002, apud OLIVEIRA, 2006, p. 22).

Em muitos casos, as pessoas não sabem o que ler, ou desconhecem o prazer da leitura por causa da obrigação escolar de ler sem nenhuma mediação ou preparação, obrigação que se torna mais grave do que as adaptações. Afinal, muitos são os casos de leitores em busca de livros após conhecê-los por outras mídias. Por exemplo, Vicente (2012), em sua dissertação, apresenta análises de adaptações de obras literárias, dentre as quais destaca-se a adaptação feita para o livro de Eça de Queirós, *Os Maias*, realizada pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, para a rede *Globo* de televisão, em que apesar da baixa audiência da minissérie, o livro, no mesmo período, tornou-se um best-seller nas livrarias.

Se não sabemos que nosso objeto é de fato uma adaptação, ou se não estamos familiarizados com a obra específica que é adaptada, simplesmente vivenciamos a adaptação como viven-

ciamos uma obra qualquer. No entanto, para experienciar uma adaptação como adaptação, como visto, precisamos reconhecê-la como tal e conhecer o seu texto adaptado, fazendo com que o último oscile em nossas memórias junto com o que experienciamos [...] Para que uma adaptação seja bem sucedida em si mesma, ela deve satisfazer tanto o público conhecedor quanto o desconhecedor (HUTCHEON, 2013, p. 166).

Mcluhan (2006) questiona: “Podemos alterar uma caricatura, acrescentando detalhes de perspectivas, de luz e de sombras? A resposta é ‘sim’ - só que já não seria mais uma caricatura” (p. 352). Nesse sentido, não se trata da mesma leitura, como apontou Clüver (2006), mas de algo oriundo dela e que poderá fomentar outras leituras a partir do momento em que ela atinge um público imerso no senso comum e não habituado à leitura dos clássicos. O autor afirma ainda que “a imagem de TV exige que a cada instante, fechemos os espaços da trama por meio de uma participação compulsiva e sensorial que é profundamente cinética e tátil porque a tatilidade é a inter-relação dos sentidos, mais do que o contato isolado da pele e do objeto” (p. 352).

Outra consideração relevante é que, segundo Flora Süssekind (2004), as mídias já foram alvo da censura, mais ainda que os livros, afinal, a televisão sempre foi um veículo eficiente e formador de cultura de massa no país. Na televisão, existem os canais educativos que propagam os discursos de estudiosos, críticos de arte, etc., porém eles trabalham com a discussão sobre as obras originais. Geralmente, aqueles que assistem a esses programas já apresentam interesse teórico e já leram as obras discutidas, sejam elas adaptadas ou não.

Nesse aspecto, as adaptações para a televisão fornecem um meio de conquistar possíveis leitores. Dessa forma, entende-se que este pode ser o início para desmitificar a cultura de que a leitura dos clássicos é difícil e não prazerosa, para fomentar o interesse pelos livros e, conseqüentemente, pela leitura. O leitor desmotivado e sem interesse pelo livro acaba impondo uma barreira entre ele e o ato de ler. Assim, se decidir não ler, não o fará; mas

se cativado, e nisso entra a utilização de multirecursos que fomentem esse desejo, poderá sentir o desejo de ler outros livros, afinal, a primeira barreira foi transposta.

Quando o indivíduo tem pais que leem, com bibliotecas e acesso a literatura, podem ir a museus e feiras, o hábito de leitura é assimilado naturalmente. Entretanto, a maioria da população encontrou na televisão o principal veículo formador de cultura, lazer e fonte de informação. Dizer que o livro é melhor que as adaptações oriundas dele não soluciona o abismo entre as classes, nem o problema do senso comum que postula a leitura como algo difícil, ao contrário, afirma que uma é melhor que a outra e mantém uma divisão difícil de romper.

Considerações finais

Para Hutcheon (2013) a partir do processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação. Porém, a televisão, há muito, vem sendo vista como a vilã que se apossa da literatura, para alguns empobrecendo-a, uma vez que o espectador/leitor não lê a obra original, mas se posta diante de uma adaptação. No entanto, cabe questionar se ela representa a oportunidade para que os mais variados públicos tenham acesso às leituras consagradas e proporcione ao maior número de pessoas um primeiro contato com cânones literários. Pode ser que essa seja uma ferramenta que permita desmitificar que a leitura dos clássicos é algo difícil, reservado a uma minoria privilegiada da sociedade.

As adaptações de obras literárias difundem e proporcionam a oportunidade de se conhecer o universo das Belas Artes e também diversas fases históricas do Brasil, já que a maioria das narrativas trata de situações do mundo político e social de determinada época. Se a facilitação do acesso e até mesmo a simplificação das obras é algo depreciativo para alguns, por outro lado, ela alcança um público leitor em potencial.

Muitas vezes, é preciso desmitificar para conquistar, além de mediar o encontro entre autor, texto e leitor. Neste quesito, várias minisséries e filmes cumprem o papel de forma satisfatória, pois os programas considerados educativos pecam em ficar apenas na veiculação de estudos sobre as obras, análises e debates sobre ela, abrindo uma lacuna no trabalho de leitura da obra em si. As adaptações para a TV trabalham com a obra como um todo, uma leitura a partir do texto, sem margem para mudanças ou alterações do texto original e, caso ocorram alterações, abrirão espaço para críticas e queda de audiência, principalmente por parte dos leitores que já tiveram contato com o original.

Assim como quando o professor conta a história do livro, não é o texto em si que está sendo transmitido, mas a leitura do professor. Cabe salientar que o que resulta de uma produção, como a minissérie ou o filme, não é uma cópia da obra, mas um produto novo, construído a partir de uma releitura, cujo propósito é alcançar a população de massa e colocá-la em contato com a arte da escrita, que, talvez, não se conhecesse senão por um meio de comunicação acessível a todos.

Nesse caso, entende-se que a adaptação de obras para a televisão não empobrece a literatura, mas funciona como um meio de difundi-la, proporcionar contato entre autor, obra e leitor, mesmo que pelo viés de outro coautor (adaptador), a trindade não se quebra, não há perdas, mas, sim, ganhos, pois paradigmas e preconceitos são quebrados por meio de um veículo de difusão eficiente e de fácil acesso, disseminando o conhecimento, cumprindo papel almejado pela própria academia literária brasileira.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976. 1ª ed. Brasileira.

BORDINI, Maria da Glória. **Estudos Culturais e Estudos Literários**. Letras de Hoje. Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 11-22, setembro, 2006. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/610/441>>. Acesso em: 10.out.2016

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura pra quê?** Tradução: Laura Taddei Brandini. Editora: UFMG, Belo Horizonte-MG, 2009.

CLÜVER, Claus. **Inter textus/ inter artes/inter mídia**. Aletria: Revista de estudos de Literatura. 2006. Disponível em: < <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>>. Acesso em: 30.mai.2016

ECO, Umberto, **A obra aberta**. Ed. Perspectiva S.A. 1991.

GAI, Eunice Terezinha Piazza. **Narrativas e conhecimento**. Revista Desenredo. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo - v. 5 - n. 2 - p. 137-144 - jul./dez. 2009. Disponível em: < <http://www.seer.upf.br/index.php/rd/article/view/1247/760>>. Acesso em: 13.fev.2017.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. Editora Ática, 2002. São Paulo-SP.

GOMES, Eliza da Silva. **Entre narrativas: literatura, televisão e memória**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011. Disponível em: < http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1294866407_ARQUIVO_simposioANPUH.pdf>. Acesso em: 08.mar.2017.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Tradução: André Cechnel – 2. Ed. – Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

IBGE: **pela 1ª vez, domicílios brasileiros têm mais TV e geladeira do que rádio**. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/2012-04-27/ibge-pela-1-vez-domicilios-brasileiros-tem-mais-tv-e-geladeira-d.html>>. Acesso em: 20.mai.2016.

JARAMILLO, Henao Bernardo. **Comportamento do leitor e hábitos de leitura: comparativo de resultados em alguns países da América Latina**. II Seminário Retratos da Leitura no Brasil. 2012. Disponível em:< http://prolivro.org.br/images/antigo/3182_4.pdf>. Acesso: 17.mar.2016.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução: Sérgio Tellaroli. Série Temas. Volume 36, estudos literários. Editora Ática, 1994. São Paulo-SP.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. 18 ed. Editora Pensamento-Cultrix LTDA. São Paulo, 2006.

MOURA, Tyciane Cronemberger; VAZ, Viana. **Chegada da TV no Brasil:** uma história contada pelas páginas de O Cruzeiro Ranielle Leal. Disponível em: <http://www2.metodista.br/unesco/1_Celacom%202010/arquivos/Trabalhos/89-ChegadadaTVnoBrasil_Tyciane_Ranielle.pdf>. Acesso em: 30.mai.2016.

NOGUEIRA, Carlos. **As literaturas orais e marginalizadas.** Organon. Porto Alegre, n.42, jan/jun 2007, p.17-31.

OLIVEIRA, Sara. **Texto visual e leitura crítica:** o dito, o omitido, o sugerido. Revista Linguagem & Ensino. Volume: 9, n.1, 2006, p.15-39. Disponível em: < <http://www.rsd.ucpel.tche.br/index.php/rle/article/view/174/141>>. Acesso em: 03.mar.2017.

POMA, Larissa Ferreira; VIÉGAS, Rosemari Fagá. **As minisséries na tv globo:** da literatura à televisão. Disponível em: <http://www.pesquisaemdebate.net/docs/pesquisaEmDebate_especial1/artigo_31.pdf>. Acesso em: 20.mai.2016.

SRAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. Disponível em:< <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>. Acesso em: 10. mai.2016

SÜSSEKIND, Flora. **Leitura e vida literária:** polêmicas, diários e retratos. 2.ed. revista- Belo Horizonte-: Editora UFMG, 2004.

VICENTE, Kyldes Batista. **Os episódios da vida romântica:** Maria Adelaide Amaral e Eça de Queirós na minissérie “Os Maias”. 287 f. il. 2012. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2012.

WOLFGANG, Iser. **O Ato da Leitura:** Uma Teoria do Efeito Estético. Volume 2. Editora: 34. 1999, São Paulo-SP.

ZILBERMAN. Regina. **A leitura no brasil:** sua história e suas instituições. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio32.html>>. Acesso em: 20.mai. 2016.

59



O FUNCIONAMENTO DE *MAMAN* NA
DISCURSIVIDADE
FÍLMICO-ARTÍSTICA
DE *O HOMEM DUPLICADO*

Milena Beatriz da Silva¹

Renata Marcelle Lara²

Este texto aborda o funcionamento discursivo da obra *Maman*, da artista francesa Louise Bourgeois, na produção cinematográfica *O Homem Duplicado*, dirigido pelo cineasta canadense Denis Villeneuve. A problemática norteadora da pesquisa surge como propósito para a compreensão de como uma obra de arte pode se relacionar e constituir uma produção fílmica. Procurando, portanto, observar a obra artística *Maman* em funcionamento

¹ Acadêmica do 7º semestre do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPq-FA-UEM. Membro do GPDÍSCMÍDIA-CNPq/UEM – Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte.

E-mail: milena.bs@outlook.com

² Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado) da Universidade Estadual de Maringá (UEM). É vinculada ao Departamento de Fundamentos da Educação, Área de Metodologia e Técnica de Pesquisa, e atua na Graduação em Artes Visuais. Líder do GPDÍSCMÍDIA-CNPq/UEM. E-mail: renatamlara@gmail.com

no discurso do filme em questão e os possíveis efeitos de sentido daí resultantes, é que indagamos: *De que maneira a obra artística Maman participa da discursividade de O Homem Duplicado?*

O Homem Duplicado é baseado no livro homônimo de José Saramago. O escritor português, em seu livro, não conta uma história científica, de clones, ou algo do gênero, mas conta a vida de um homem que descobre que em sua própria cidade há um homem idêntico a ele, como se fosse um irmão gêmeo, embora não seja. O filme nos apresenta este mesmo percurso, no qual o cineasta canadense Denis Villeneuve adapta a obra de Saramago para a linguagem cinematográfica, fazendo um forte trabalho visual e mistura de elementos que ganham um caráter simbólico, tal como o aparecimento da obra *Maman*, de Louise Bourgeois, no desenvolver de algumas das cenas.

Conforme Carlos Riopérez (2015), Villeneuve, que se especializou em cinema na Universidade de Quebec, começou a carreira na televisão e no início dos anos 2000 dirigiu sua produção *Redemoinho* (2000), que ganhou cinco prêmios *Genie* e concorreu ao festival de Berlim, dando notoriedade a Villeneuve. Em 2013, Villeneuve adaptou o livro *O Homem Duplicado*, de José Saramago, para o cinema. Em 2017, o canadense foi indicado à categoria do Oscar de Melhor Diretor por seu trabalho em *A Chegada* (2016).

Em *O Homem Duplicado*, a obra *Maman* aparece logo após um diálogo do personagem principal com sua mãe. A escultura da aranha aparece voando pelo céu da cidade de Toronto, no Canadá. Tal aparição nos causa inquietação investigativa, visto que tal imagem não está dentro do que é, em termos de social, *logicamente estabilizado*, pois não é comum a cena de uma aranha que flutua pelo céu citadino. O que torna mais motivador pensar na aranha como uma entrada analítica é saber que essa aranha a pairar pela cidade trata-se de uma obra artística que não está ali como um mero objeto integrador de um cenário.

Para observação do funcionamento discursivo da/na presença da obra *Maman* (1999), de Louise Bourgeois, na constituição e estruturação do discurso fílmico de *O Homem Du-*

plicado (2014), e seus efeitos, apoiamo-nos na perspectiva da Análise de Discurso pecheutiana e em seus desdobramentos no Brasil, com Eni Orlandi (2012). Para compreender mais sobre o filme *O Homem Duplicado*, nos embasamos em Wilson Ferreira (2014), buscando também entender o termo aranha no jogo simbólico que produz, a partir de Juan-Eduardo Cirlot (1984) e Thomas Bulfinch (2015), retornando à aranha de Bourgeois com Elizabeth Manchester (2009), João Frayze-Pereira (2007) e Maria Cristina Leandro Ferreira (2013).

Maman na discursividade de O Homem Duplicado

Para situar-nos sobre a história que o filme apresenta até, de fato, observarmos o funcionamento de *Maman* na produção fílmica, partimos de uma descrição do enredo. A produção de 2013 de Denis Villeneuve, e distribuída no Brasil em 2014, apresenta a história do professor Adam Bell que, ao assistir a um filme, depara-se com um ator idêntico a ele. A partir de então, o professor começa a procurar por esse homem em todos os lugares. Conforme Wilson Ferreira (2014), *O Homem Duplicado* inicia-se com uma cena que contém a seguinte frase: “O Caos é a ordem que ainda não foi decifrada”, seguida por duas sequências de cenas que não demarcam uma ordem cronológica em termos de encadeamento. Pode se tratar tanto da utilização do recurso de *flashback* (“olhar para trás”, em inglês, que mostra fatos acontecidos em um passado e depois voltando ao tempo em que a história é narrada) ou *flashforward* (“olhar para frente”, em inglês, que nomeia os casos em que se adiantam acontecimentos, narrando fatos que ainda vão acontecer na história e, depois, voltando ao tempo presente em que se narra a história).

Na sequência da adaptação, veem-se homens que, segundo Wilson Ferreira (2014), parecem ser “poderosos”, em uma espécie de clube fechado, onde assistem a performances de mulheres que se desnudam para realizar atos performáticos. Em seguida, a cena é cortada para a vida de um professor de História em uma Universidade

na cidade de Toronto, Adam Bell, interpretado pelo ator Jake Gyllenhaal³, que vive com sua namorada Mary, interpretada pela atriz Mélanie Laurent⁴. Conforme as cenas vão passando, sinalizam-se aspectos da vida do professor como monótonos e sem novidades.

As coisas começam a mudar depois que o professor de História assiste a um DVD de um filme chamado *Quando há vontade dá-se um jeito* e percebe algo estranho no fundo de uma cena do filme: vê um figurante cujo ator é exatamente como ele. Assustado, o professor Bell procura os nomes dos atores nos créditos finais do filme e faz uma pesquisa pela internet. Ele descobre, então, que o ator com a mesma aparência que a sua chama-se Anthony Claire e participa de três filmes, em uma breve carreira, em produções consideradas no meio cinematográfico como sendo de baixa qualidade. Adam, o professor, ainda abalado, começa a sentir-se obrigado a procurar por seu sócia. O professor consegue descobrir onde o ator Anthony vive e tenta estabelecer contato via telefone, mas só recebe reações suspeitas do próprio Anthony e de sua esposa grávida.

Do modo como o filme prossegue, em suas vidas paralelas, de acordo com Wilson Ferreira (2014), tanto o professor quanto o ator não aparentam ser profissionalmente realizados e enfrentam uma espécie de crise, demonstrando uma insatisfação melancólica com os fatos e acontecimentos de suas vidas. Além disso, no filme, os dois personagens estão envolvidos com mulheres similares fisicamente: loiras e que possuem proporções corporais parecidas.

Quando finalmente Adam e Anthony se encontram, apesar de serem fisicamente idênticos, seus trejeitos são diferentes. Ferreira (2014, p. 4) descreve que “Adam anda desengonçado, hesitante e emocionalmente é ressentido e recessivo. Enquanto seu duplo é assertivo, imperioso e mais cruel”. De acordo com o autor, *O Ho-*

³ Segundo seu próprio site oficial, Jake Gyllenhaal, nascido em dezembro de 1980, é um ator norte-americano. Sendo seu pai um poeta e sua mãe roteirista, Gyllenhaal começou a atuar cedo, aos 10 anos de idade. Em 2005 foi indicado ao Oscar de Melhor ator coadjuvante por sua atuação em *O Segredo de Brokeback Mountain*.

⁴ De acordo com o site IMDB, Mélanie Laurent, nascida em fevereiro de 1983, é uma atriz, diretora, cantora e escritora francesa. Laurent ganhou notoriedade pelo seu papel no filme dirigido por Quentin Tarantino, *Bastardos Inglórios*, de 2009. A atriz interpretou Shoshanna Dreyfus, uma judia que consegue escapar de oficiais nazistas.

mem Duplicado cria uma tensão que, para um espectador acostumado a filmes com narrativa realista ou verossímil, fará com que o filme pareça absolutamente sem sentido. “Villeneuve propositalmente quer criar desconforto e perplexidade no espectador ao inserir elementos do fantástico e do surrealismo na própria realidade” (FERREIRA, 2014, p. 4).

Considerando tais aspectos introdutórios da história do filme, em busca de observar os efeitos de sentido de uma obra de arte na construção e estruturação de uma discursividade filmica, também levantamos o que diretor disse a respeito da escolha da obra artística *Maman* na constituição de seu filme, bem como o que a artista produtora da obra idealizou a respeito de seu trabalho, no sentido de que essas considerações advêm enquanto condições de produção dos efeitos de sentido que *Maman* vem a produzir discursivamente.

No ano de 2014, Villeneuve falou sobre a direção de *O Homem Duplicado* em entrevista a David Gregory Lawson, do blog *Film Comment*. O cineasta foi perguntado por Lawson se a aranha que aparece pairando sobre a cidade era uma referência à obra de Louise Bourgeois, apropriadamente chamada de *Maman*. Villeneuve respondeu que por meses esteve pensando em aranhas e trouxe essa ideia para a execução do roteiro do filme, por que isso era, para ele, a imagem perfeita que traduziria algumas ideias do livro escrito por Saramago. Segundo o cineasta, quando ele pensou sobre a aranha, existia algo específico pelo qual ele estava procurando – o sentimento de uma besta na qual a coisa principal era a inteligência. Villeneuve entendeu, conforme explica, que a aranha era essa besta com uma característica de forte inteligência e elegância. O melhor exemplo que encontrou, segundo o diretor, foi essa escultura de Louise Bourgeois. Ele e sua equipe tentaram diferentes *designs*, mas sempre voltavam à obra de Louise.

Figura 01: *Maman*, 1999, de Louise Bourgeois. Escultura em aço, mármore e bronze, 9 m. Museu Guggenheim, Bilbao, Espanha.



Fonte: Página do Museu Guggenheim na internet.⁵

A obra da artista francesa é fruto de uma série de várias aranhas que ocupam inúmeros espaços públicos do mundo. Conforme Frayze-Pereira (2007, p. 99), “numa espécie de homenagem simultaneamente globalizada e singular à mãe da artista, que faleceu quando esta era muito jovem: o nome da peça não é aranha, mas justamente *Maman*”.

Frayze-Pereira também comenta o que a própria Bourgeois, que costumava fazer anotações de seu processo criativo, diz sobre *Maman*. A artista, conforme o autor, diz que sua mãe era paciente e delicada, inteligente, limpa e útil, assim como uma aranha. A família de Bourgeois possuía e operava uma empresa de tapeçaria, o que, para Frayze-Pereira (2007, p. 100), “permite fazer analogias entre o tear das tecelãs, inclusive o de sua mãe, e as teias de aranha que povoam sua obra”.

⁵ Disponível em: <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/10856>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

Destinada como uma homenagem à sua mãe, que era tecedora, as aranhas de Bourgeois, segundo a publicação do Museu Guggenheim, são altamente contraditórias como emblemas da maternidade. Conforme consta na página do museu, as aranhas sugerem aspectos protetório e predatório – “a seda de uma aranha é usada tanto para construir casulos quanto para amarrar presas” –, além de incorporar tanto a força como a fragilidade. De acordo com as considerações do Museu, tais ambiguidades são figuradas na gigantesca obra *Maman*, que “paira ameaçadoramente em pernas como arcos góticos que agem ao mesmo tempo como uma gaiola e como um covil protetor para um saco cheio de ovos perigosamente presos ao seu chassi”. A aranha provoca espanto e medo, mas sua altura maciça, improvavelmente equilibrada em pernas esbeltas, transmite uma vulnerabilidade contraditória.

De acordo com Manchester (2009), Louise Bourgeois, em uma de suas publicações, dá ênfase a atributos positivos que uma aranha pode ter, além de conectar seus processos artísticos com os processos que uma aranha realiza. Segundo Manchester, Bourgeois comenta que um desenho é como uma secreção, assim como a teia de aranha. Trata-se de diversas formas, como a espiral, vários nós, além de outras significantes organizações do espaço. A autora relata que, no entanto, as aranhas são mais comumente pensadas como uma fonte de medo e asco.

Partindo dessas considerações, chamamos a atenção para a figura de a aranha ser descrita por meio de “contradições”. O diretor Villeneuve procurava algo que fosse ao mesmo tempo uma besta, mas que tivesse elegância e representasse inteligência. A página do Museu Guggenheim cita características protetórias ao mesmo tempo em que predatórias, incorporando simultaneamente força e fragilidade. Manchester (2009) argumenta que apesar de Louise Bourgeois dar ênfase aos atributos positivos da aranha, os animais são mais comumente vistos como algo que impõe medo. Não entendemos essas “contradições” apresentadas como oposição estanque, mas como discursividade. Esses conceitos que descrevem o animal enquanto besta/algo elegante e inteligente, predador/ofe-

recer proteção, por exemplo, estão funcionando *ao mesmo tempo*, como contradições discursivas.

Observando tais considerações como contradições discursivas, no *mundo logicamente estabilizado* “é ‘impossível’ que tal pessoa seja solteira *e* casada, que tenha diploma *e* que não o tenha, que esteja trabalhando *e* esteja desempregado, que ganhe menos de tanto por mês *e* que ganhe mais, que seja civil *e* que seja militar [...]”. (PÊCHEUX, 2008, p. 30, grifos do autor). Sendo assim, a figura da aranha funciona no filme em uma posição de *desestabilização*.

O fato de a obra de Bourgeois se chamar *Maman* e ter sido feita como espécie de homenagem para a mãe da artista é significativo. *Maman* aparece no filme logo após o personagem principal visitar sua mãe. Em termos do que é tido enquanto normalizado para a maternidade, há adjetivos que se relacionam com proteção, afeto e cuidados. Entretanto, a figura da aranha pode ser vista como ameaçadora socialmente. As grandes dimensões de *Maman* colaboram para o efeito de grande predadora. Sendo assim, ao mesmo tempo em que protege, ameaça. Esse efeito de dominação/submissão, no filme, é visibilizado, então, na cena seguinte ao personagem principal encontrar-se com sua mãe.



Conjunto de frames 1: aranha voando pelo céu de Toronto, Canadá.

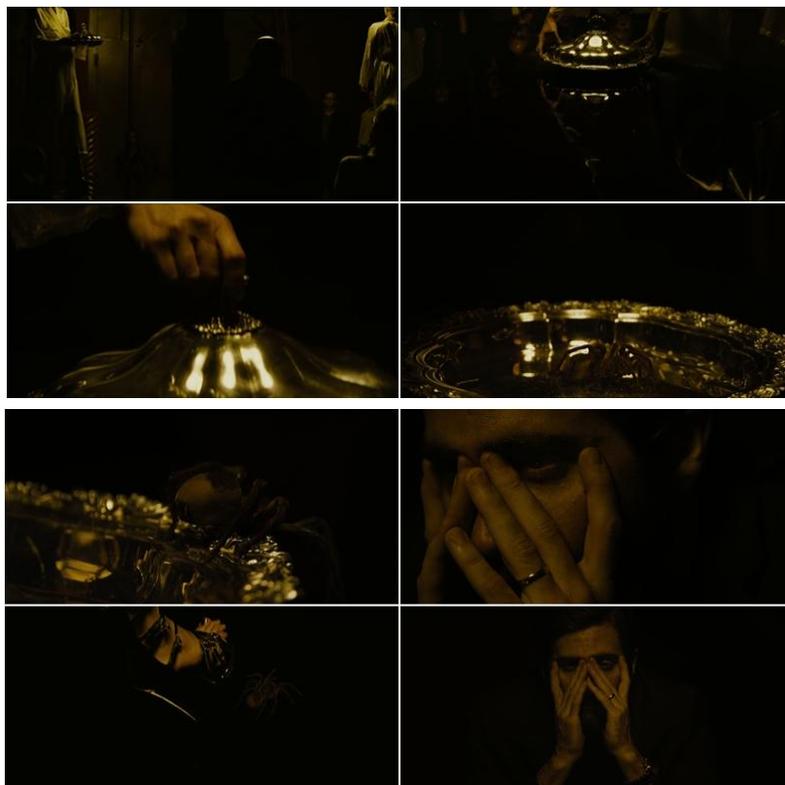
Há outros momentos do filme em que a aranha, não na forma da escultura de Bourgeois, aparece. No início do filme, o perso-

nagem principal dirige-se ao que aparenta ser um clube privado onde homens observam uma mulher masturbar-se, num ato de *voyeurismo*. A esse “clube privado”, os integrantes têm acesso apenas por uma chave específica.



Conjunto de frames 2: personagem ainda desconhecido se dirigindo a uma sala específica em um corredor.

No espaço privado, o personagem principal, ainda de nome desconhecido, entra para assistir ao que está sendo “exibido” à plateia presente, formada apenas por homens. Durante o ato, aparecem outras mulheres vestidas com um roupão branco. Uma delas carrega uma bandeja tampada. Ao destampar, o que há sobre a bandeja é uma aranha viva. Essa é a primeira aparição do animal no filme. O personagem aparenta estar vidrado com a exposição do animal enquanto a mulher se aproxima para pisar na aranha.



Conjunto de frames 3: uma das mulheres abrindo a bandeja que contém a aranha e o personagem encarando o animal.

Levantamos em dicionários de símbolos e em estudos da mitologia greco-romana o que se tem como estabelecido para o termo aranha. Esclarecemos que não nos restringiremos a tais definições e noções conceituais, e sim buscaremos produzir um movimento a partir deles, visto que a análise discursiva se volta ao processo de construção do sentido e não apenas ao resultado final, pois os dicionários e enciclopédias, mesmo os especializados, assim como determinados estudos, tanto podem dar abertura quanto formatar sentidos estabilizados/estabilizando-os.

O retorno aos dicionários e à mitologia, como parte da compreensão das condições de produção do discurso, nos possibilitou um deslocamento para sairmos do que se tem como estabilizado para o termo aranha. Buscamos, assim, algo que já foi dito antes e em outro lugar. Segundo Orlandi (2012), tudo aquilo que já foi dito antes e em outro lugar é entendido como Interdiscurso ou memória discursiva. Conforme a autora, baseada em Pêcheux, é “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra” (ORLANDI, 2012, p. 31). Desse modo, partindo do pré-construído e pensando nas condições de produção, buscamos o termo aranha no *Dicionário de Símbolos* do espanhol Juan-Eduardo Cirlot (1916-1973), compositor, poeta e crítico de arte. O autor traz os seguintes apontamentos acerca do simbolismo e significado do termo aranha:

Na aranha coincidem três sentidos simbólicos diferentes, que se superpõem, confundem ou discernem de acordo com os casos, com o domínio de um deles. São os da capacidade criadora da aranha, ao tecer sua teia; o de sua agressividade; e o da própria teia, como rede espiral dotada de um centro. A aranha em sua teia é um símbolo do centro do mundo e nesse sentido é considerada na Índia como Maia, a eterna tecedora do véu das ilusões; a destrutividade do inseto não faz senão ratificar esse simbolismo do fenomênico. Por este motivo Schneider pode dizer que as aranhas, destruindo e construindo sem cessar, simbolizam a inversão contínua através da qual se mantém em equilíbrio a vida do cosmo; assim, pois, o simbolismo da aranha penetra profundamente na vida humana para significar aquele “sacrifício contínuo”, mediante o qual o homem se transforma sem cessar durante sua existência; e mesmo a própria morte limita-se a enovelar uma vida antiga para fiar outra nova (CIRLOT, 1984, p. 90).

No filme, há momentos em que uma mulher com cabeça de aranha é retratada durante um sonho do personagem principal. A mulher, nua, está andando no corredor (que aparenta ser o corre-

dor do clube onde o personagem já estivera antes). A mulher, que está de ponta-cabeça, cruza com o personagem principal no corredor, e então ele acorda sobressaltado. Para além desse momento, ao final do filme, o personagem principal está conversando com sua esposa que está no banheiro. Ela para de respondê-lo. Estranhando a falta de respostas da esposa, ele vai até o quarto verificar se sua esposa ali se encontra, mas, ao adentrar o cômodo, se depara com uma aranha gigantesca. Esses dois momentos podem ser visualizados nos conjuntos de *frames* a seguir.



Conjunto de frames 4: início de metamorfose.



Conjunto de *frames* 5: aranha gigantesca no quarto pressupondo metamorfose.

Esses conjuntos de *frames* é que nos levaram a investigar sobre a figura da aranha na mitologia greco-romana. Ela aparece no Mito de Aracne. Segundo Bulfinch (2015), Minerva, na mitologia romana, ou Atena, na mitologia grega, é filha de Zeus e deusa da sabedoria. Ela nasceu da cabeça do próprio Zeus, já adulta e de armadura, conforme Bulfinch. A deusa, “além de padroeira das artes úteis e ornamentais, tanto dos homens (como a agricultura e a navegação), quanto das mulheres (como fiação, tecelagem e os trabalhos de agulha), era também uma divindade guerreira” (BULFINCH, 2015, p. 113). Em uma das histórias mitológicas que envolvem a deusa, segundo o autor, houve uma competição em que uma mortal desafiou Minerva.

A desafiadora, uma mulher chamada Aracne, atingira tamanha perfeição nas artes de tecer e bordar que as ninfas deixavam suas grutas e fontes para admirar seu trabalho que, conforme Bulfinch (2015), era bonito não só após finalizado, mas durante sua feitura. Dizia-se que Aracne aprendera tudo com Minerva e que a deusa fora sua mestra. No entanto, por saber de sua excelência nas artes de tecer e bordar, Aracne não aceitava ser tida como discípula de uma deusa. Por conta das comparações, de acordo com Bulfinch (2015), Aracne desafiou Minerva a comparar sua habilidade com a dela. Se Aracne perdesse, ela mesma propunha-se a pagar penalidade.

Minerva aceita o desafio de Aracne, mas alerta a jovem para que desafie mortais e não deuses, além de exigir perdão por achar-se superior. Cheia de confiança, Aracne não se intimidou pela deusa e as duas começaram a competição. Bulfinch (2015, p. 114) relata que “Minerva bordou em seu tecido a cena de sua disputa com Netuno”. Aracne escolheu para bordar assuntos com a finalidade de provar os erros e os enganos dos deuses. Minerva admirou a beleza dos bordados, no entanto, não relevou o insulto. Segundo Bulfinch (2015, p. 114), Minerva

investiu contra o tecido, com sua lançadeira, e fê-lo em pedaços. Em seguida, encostou a mão na frente de Aracne, fazen-

do-a sentir-se culpada e envergonhada a tal ponto, que, não podendo mais suportar, enforcou-se. Minerva compadeceu-se dela, ao vê-la suspensa a uma corda.

Minerva deixou Aracne viver em culpa para que lembrasse sempre da lição de não desafiar os deuses ou insultá-los. A deusa ainda amaldiçoou toda a descendência de Aracne, aspergiu-a com suco de acônito, uma planta venenosa. O veneno fez com que os cabelos da mortal caíssem imediatamente, desaparecendo também o nariz e as orelhas. De acordo com Bulfinch, o corpo de Aracne encolheu e sua cabeça ficou ainda menor; “os dedos colaram-se aos flancos, transformando-se em patas” (BULFINCH, 2015, p. 114). Tudo no corpo de Aracne foi mudado. Nele ela tece seu fio, suspensa na posição em que se encontrava quando Minerva a tocou e a metamorfoseou em aranha.

Tal como Aracne, eternamente fiando sua teia, há a todo momento no filme um jogo de relações que são tecidas entre os sujeitos. A própria cidade funciona como uma teia viva. Observamos nisso o inconsciente sendo estruturado como linguagem. Voltando à entrevista dada pelo cineasta [a Lawson \(2014\)](#), o entrevistador comenta que, para ele, o filme é sobre infidelidade e seus efeitos desastrosos, assim como o medo da intimidade e do gênero oposto (no caso, o feminino), abordando ainda como esses fatores podem trazer danos a relacionamentos, tornando as pessoas obcecadas com essas situações em detrimento de todas as outras coisas na vida. Villeneuve responde que, recentemente, haviam lhe pedido para explicar o filme e ele disse que se tratava de uma história simples. Para ele, era sobre um homem que decide deixar sua amante e voltar para sua esposa. Para nós, discursivamente, trata-se de uma história funcionado sob o ponto de vista do inconsciente (estruturado como linguagem) do sujeito.

É interessante pensar no inconsciente como ponto de congruência entre a concepção que o diretor faz do filme e da própria vida e obra de Louise Bourgeois. Nesse sentido, consideramos os apontamentos que Ferreira (2013) faz a respeito da artista

franco-americana: “Louise sempre teve uma relação de estranha intimidade com a arte e psicanálise, ambas constitutivas de seu processo de formação e criação” (FERREIRA, 2013, p. 135). Para Bourgeois, conforme a autora, toda a obra de um artista pode ser vista como um autorretrato. Ferreira (2013) retrata que, por conta dessa via de entendimento em que se aliam fortemente a criação artística com o trabalho psicanalítico, é o inconsciente que norteia e assume um papel-chave no fazer do artista. “O que moveria o artista seria o desejo de acessar o inconsciente por meio de suas obras” (FERREIRA, 2013, p. 135). Sendo assim, tanto o filme como a obra da artista, podem se estruturar por meio do inconsciente que dá abertura a inimagináveis possibilidades de significação, levando-nos a todo o momento a novas relações, possibilitando sentidos outros.

Retomando a problemática *De que maneira a obra artística Maman participa da discursividade de O Homem Duplicado?*, compreendemos que a presença da obra no filme se dá de maneira desestabilizadora. Trata-se de uma obra artística que não está no filme apenas como elemento decorativo. *Maman* aparece voando no céu da cidade de Toronto, o que faz com que sua presença na cena escape ao normalizado. A aranha de Bourgeois como uma homenagem para sua mãe. No filme, o personagem dialoga com sua mãe, para, logo em seguida, a cena de *Maman* aparecer no céu. A estrutura da aranha de Bourgeois que se apresenta como algo gigantesco e imponente, mas ao mesmo tempo vulnerável e delicado, acaba funcionando como uma contradição discursiva. Se a obra de Bourgeois remete à sua própria mãe, a figura materna, geralmente associada ao cuidado, entra num jogo entre a figura que cuida ser aquela que também aprisiona suas presas em teias, focalizando um jogo entre dominação e submissão, para além da figura mãe ou da figura feminina, mas ampliando para os domínios do cidadão, grande aranha que nos prende nas teias das relações hierárquicas de um social fragmentado e inquietante.

Notamos que a aranha é constitutiva do filme. Não apenas quando o personagem principal tem um diálogo com sua mãe,

mas ao relacionar-se com outras mulheres, o animal aparece. As aranhas que surgem durante o filme são apresentadas de diferentes maneiras, sendo uma ora “apenas” o animal pequeno e outra ora metamorfoseada com o corpo feminino. A respeito da metamorfose, buscamos, com base em estudos da mitologia grega e romana, sobre o mito de Aracne. Aracne era uma humana que desafiou os poderes divinos e soberanos dos deuses e acabou sofrendo uma metamorfose – por ser tecelã, foi transformada em uma grande aranha, que seria condenada a fiar sua teia para sempre. Sendo assim, o personagem principal está a todo o momento tecendo relações com outros personagens e quando essas relações são a respeito de mulheres, seja esposa ou mãe, a figura da aranha aparece, perpassando pela questão do inconsciente se estruturando na produção enquanto linguagem.

Considerações finais

A utilização de uma obra artística no contexto de uma produção fílmica não necessariamente fica reduzida à decoração ou elemento de composição do cenário da história, como pudemos notar sobre a presença de *Maman* em *O Homem Duplicado*. Quando uma obra de arte funciona discursivamente na constituição e estruturação de um filme, ela está significando dentro desse filme e sendo significada pela própria produção, assim como (se) significa como parte dele na relação de especiação. Constitutivamente, a arte tem como especificidade o sentido de *desestabilização*, possibilitando-a funcionar polissemicamente, sendo da ordem do Discurso Artístico, noção esta formulada pela pesquisadora de Análise de Discurso, Nádia Neckel.

Tal como discutimos no artigo *A discursividade fílmico-artística em Ela*, publicado em 2015, o Discurso Artístico, sendo constitutivamente polissêmico, dá abertura para que a arte se inscreva em campos de *re*-significações. Sendo assim, observamos esse funcionamento da obra de arte na relação com o cinema, no qual ela acaba por imbricar-se com a própria materialidade fílmica, fazendo com que sentidos (outros) possam surgir.

REFERÊNCIAS

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da Mitologia: Histórias de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Agir, 2015.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Discurso, arte e sujeito e a tessitura da linguagem. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMANN, Solange (Orgs.). **O acontecimento do discurso no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 2013. p. 127-139.

FERREIRA, Wilson. Aranhas, morte e identidade no filme “O Homem Duplicado”. **Revista Fórum**, São Paulo, 15 out. 2014. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/cinegnose/2014/10/15/aranhas-morte-e-identidade-no-filme-o-homem-duplicado/>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

FRAYZE-PEREIRA, João. Segredos de família em exposição: psicanálise e linguagens da arte contemporânea. **Ide**, São Paulo, v. 44, n. 30, p.96-102, jun. 2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062007000100015&script=sci_arttext&tlng=en>. Acesso em: 11 dez. 2016.

LAWSON, David Gregory. **Interview: Denis Villeneuve**. 2014. Disponível em: <<https://www.filmcomment.com/blog/interview-denis-villeneuve/>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

MAMAN: Louise Bourgeois. Disponível em: <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/works/maman/>>. Acesso em: 21 jan. 2017.

MANCHESTER, Elizabeth. **Louise Bourgeois: Maman 1999**. 2009. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-maman-t12625>>. Acesso em: 21 jan. 2017.

O HOMEM DUPLICADO. Direção de Denis Villeneuve. Roteiro: Javier Gullón. 2014. (95 min.), DVD, son., color. Legendado.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 10. ed. Campinas: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. 5. ed. Campinas: Pontes, 2008.

RIOPÉREZ, Carlos. **Denis Villeneuve**. 2015. Disponível em: <<http://decine21.com/biografias/denis-villeneuve-57346>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

ad

69



ANÁLISE RETÓRICO-
ARGUMENTATIVA DA HOMILIA
DE PADRE FÁBIO DE MELO:
UM ESTUDO DOS ELEMENTOS
VERBAIS, PARAVERBAIS E NÃO
VERBAIS NA INSTITUIÇÃO DOS
ETHÉ E DOS *PATHÉ*

Ana Carolina Gonçalves Reis¹

O presente trabalho trata-se de uma análise retórico-argumentativa da homilia do Padre Fábio de Melo proferida na missa de 03 de abril de 2016, na comunidade católica Canção Nova, localizada na cidade de Cachoeira Paulista/SP. Especificamente, objetivou-se estudar as imagens de si construídas (*ethé*) e as emoções expressas/suscitadas (*pathé*) pelo Padre, a partir dos elementos verbais, paraverbais e não verbais de sua preleção.

¹ Mestre em Estudos Linguísticos (Poslin – UFMG), professora adjunto I do curso de Secretariado Executivo Trilíngue da UFV. E-mail: carolinareis@ufv.br

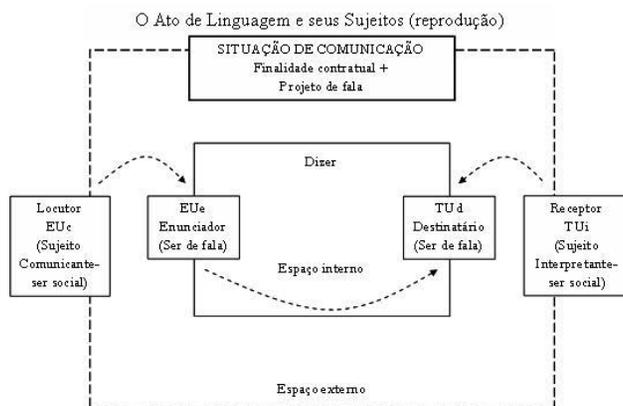
Na esteira de Kerbrat-Orecchioni (1996), esses elementos são definidos como diferentes tipos de unidades semióticas que compõem a comunicação oral. Assim, os relacionados às unidades da língua são os denominados verbais; aqueles transmitidos pelo canal auditivo (como a voz) são os paraverbais e os concernentes ao canal visual (expressão corporal, vestimenta, dentre outros) são os chamados de não verbais.

Pronunciada na denominada “Festa da Misericórdia”, a preleção por nós elencada como objeto de estudo foi televisionada pela TV Canção Nova e divulgada no *site* Youtube (onde a acessamos). Assim, transcrevemos a materialidade linguageira – utilizando os critérios propostos por Lima (2001) – e capturamos algumas imagens do homiliasta – com o uso da tecla *PrintScreen* do computador –, no intuito de procedermos às reflexões, cuja fundamentação teórico-metodológica fora respaldada em: Charaudeau (2004, 2009), sobre situação de comunicação, sujeitos da linguagem e gênero discursivo; Kerbrat-Orecchioni (1996), a respeito de elementos verbais, paraverbais e não verbais; Amossy (2010), Lima (2016) e Plantin (2003), no que tange a marcadores verbais da construção de imagens de si e de emoções expressas/suscitadas; e Cosnier (1987, 2007), no que concerne a expressões vocais e corporais.

Situação de comunicação, sujeitos do ato de linguagem e gênero discursivo

De acordo com Lima (2016), para se proceder a uma análise retórico-argumentativa de um discurso, é preciso definir inicialmente, seguindo os pressupostos de Charaudeau, a situação de comunicação e os sujeitos do ato linguageiro, assim como o gênero discursivo em estudo.

O Quadro 1 ilustra o Ato de Linguagem e os seus sujeitos:



Quadro1: O Ato de Linguagem e seus Sujeitos

Fonte: CHARAUDEAU (2009, p. 77)

Partindo desse esquema de Charaudeau (2009), determinamos os sujeitos em interação em nosso objeto de estudo. Logo, como Sujeito Comunicante, EUc, locutor, ser empírico, psicossocial e que dá início ao ato linguageiro, temos o Padre Fábio de Melo (representante da Igreja Católica). Esse EUc coloca em cena um Sujeito Enunciador, o EUE Padre Fábio de Melo, ser de fala, situado no espaço do dizer. O EUc e o EUE, assim, fazem parte da instância de produção discursiva.

Já na instância de recepção, temos o Sujeito Destinatário, o TUD, um “destinatário ideal” – também situado no espaço do dizer (interno) – criado pelo EUc. Em nosso entendimento, o TUD seriam os fiéis católicos que assistiriam à homilia na comunidade Canção Nova ou iriam acompanhá-la pelo canal TV Canção Nova. Além disso, na instância de recepção há o Sujeito Interpretante, TUI, ser social, do espaço do fazer (externo): na situação de comunicação em questão, todas as pessoas que efetivamente assistiram à homilia (católicas ou não) *in loco*, pela televisão ou pela Internet seriam o TUI.

Ainda consoante ao autor, a situação de comunicação compreende a finalidade contratual da troca comunicativa e o projeto de fala do locutor (EUc). Dessa maneira, o EUc vale-se de contratos e estratégias para alcançar seus propósitos comunicativos, de modo que o gênero discursivo, é, na perspectiva de Charaudeau (2004), situacional, sendo determinado, pois, pelo conjunto de restrições (contrato) e estratégias na sua produção/caracterização.

Valendo-nos dessa abordagem do autor, caracterizamos nosso objeto de estudo como o “gênero homilia”. Conforme nossas práticas sociolinguageiras, é “um discurso religioso com finalidade didática, exegética ou moralizadora.” (SOUZA, 2013 p. 1). Há, desse modo, uma exposição oral de um padre em uma missa – direcionada aos devotos –, após a leitura do evangelho do dia, e tal exposição oral se alicerça em três diferentes tipos de unidades semióticas (KERBRAT-ORECCHIONI, 1996), conforme explicitaremos adiante.

Elementos verbais, paraverbais e não verbais na instituição dos *ethé* e dos *pathé*

Remontando à Retórica de Aristóteles, os conceitos de *ethos* (plural *ethé*) e *pathos* (plural *pathé*), referem-se, respectivamente, à construção da imagem de si no discurso – destinada à persuasão – e às emoções suscitadas no auditório.

O *ethos* é a prova retórica que representa o caráter do orador. Para Amossy (2008), o orador institui discursivamente uma apresentação confiável de sua pessoa (de modo intencional ou não), tendo em vista os valores do auditório a quem se dirige. Assim, o orador buscará adequar seu *ethos* aos esquemas coletivos e às representações sociais da *doxa*. Essa é definida como o conceito aristotélico que diz respeito às crenças; às opiniões comuns; àquilo que é tomado como plausível ou razoável por um dado grupo social, estando, pois, ligada ao verossímil, e não à verdade absoluta (AMOSSY, 2010). Consoante a Amossy (2008), nos elementos dóricos também são fundados os *ethé* prévios, que são concernentes

às imagens preexistentes do orador, às imagens que precedem o discurso em situação. Cumpre-nos pontuar que, conforme pondera Maingueneau (2008), o *ethos* está relacionado não apenas à materialidade linguageira do discurso; ao contrário, o conceito abrange também uma corporalidade, que, segundo ele, estaria “associada a uma compleição corporal, mas também a uma forma de vestir-se e de mover-se no espaço social.” (MAINGUENEAU, 2008, p. 72). Portanto, o orador constrói uma imagem de si pelas palavras de que se vale e, da mesma forma, pela sua vestimenta e pela sua conduta, na concepção desse teórico.

O *pathos*, por sua vez, é a prova retórica centrada no auditório e diz respeito às emoções, aos afetos passíveis de serem suscitados neste. Dizemos passíveis porque, segundo Lima (2006), não há garantias, na Análise do Discurso, sobre as emoções sentidas – nem pelo auditório, nem pelo orador. Pode-se falar apenas em potenciais efeitos de sentido. Cabe ressaltar que, como nos lembra Lima (2016), as emoções estão ligadas às crenças da coletividade, isto é, à *doxa*, relacionadas, logo, a representações (com)partilhadas por um dado grupo social. Ainda de acordo com a autora, o catecismo retórico preconiza o princípio da exibição dos afetos: “mostre-se emocionado para emocionar”, de modo que o orador, ao expressar suas emoções, mobiliza os afetos do seu auditório.

O *ethos* e o *pathos* são caracterizadas como provas subjetivas ou morais e, como o dissemos anteriormente, propomos analisá-las a partir dos elementos verbais, paraverbais e não verbais em uma homilia. A autora Kerbrat-Orecchioni (1996) define como elementos verbais da comunicação oral o conjunto de unidades da língua: fonológicas, lexicais e morfossintáticas. Para Amossy (2010), uma análise argumentativa do discurso não pretende examinar o léxico em si, mas averiguar como as escolhas linguísticas do orador orientam e modelam a argumentação. Nesse viés, para o estudo dos *ethé*, por exemplo, o analista do discurso pode-se valer dos substantivos, adjetivos e verbos que têm em si um valor axiológico, isto é, que denotam um julgamento de valor positivo ou negativo. Lima (2016) sugere, nesse sentido, outras categorias

que também podem trabalhadas: os advérbios, os epítetos e os pronomes – como os de primeira pessoa (eu/nós). Já no que concerne aos marcadores linguísticos de emoções expressas/suscitadas, podem também ser tomados os substantivos, os adjetivos e os advérbios com valor axiológico. Plantin (2003) destaca que sinalizam uma orientação emocional no discurso palavras afetuosas, intensificadores, alguns tempos verbais e determinados sufixos.

Os elementos paraverbais, de acordo com Kerbrat-Orecchioni (1996), são os que acompanham as unidades propriamente linguísticas. Temos, desse modo, as entonações, as pausas, a intensidade da articulação das palavras, as particularidades da pronúncia e as características da voz. Trata-se das unidades transmitidas pelo canal auditivo. No que tange à voz, Cosnier (1987) exemplifica que uma das formas de se buscar reprimir (ou mostrar reprimir) a emoção, por exemplo, é atenuar cada vez mais o volume numa dada interação.

Por fim, os elementos não verbais são aqueles transmitidos pelo canal visual. Fazem parte desses os signos relacionados à aparência física dos sujeitos, tais como vestimentas, adornos, dentre outros. Aqui se incluem, também, as atitudes, as posturas, os jogos de olhares, as expressões faciais e os gestos na comunicação oral em questão. Segundo Cosnier (1987), a ocorrência de uma fase emocional pode ser observada em modificações comportamentais. Nesse viés, afirma Kerbrat-Orecchioni (1996, p. 26):

Les données paraverbales et non verbales sont encore *des indicateurs très éloquentes de l'état affectif des participants*: les intonations, les regards, les mimiques, et surtout la voix, sont des vecteurs privilégiés pour l'expression des émotions; indicateurs aussi, on le verra plus loin, de l'état de la *relation interpersonnelle* (proximité ou distance, égalité ou hiérarchie, unisson ou conflit...).² [Grifos da autora]

² Os dados paraverbais e não verbais são ainda indicadores muito eloquentes do estado afetivo dos participantes: as entonações, os olhares, as expressões faciais e, sobretudo, a voz, são vetores privilegiados para a expressão das emoções; indicadores também, como veremos adiante, do estado da relação interpessoal (proximidade ou distância, igualdade ou hierarquia, unissonância ou conflito...). [Tradução nossa]

Dessa maneira, os elementos não verbais – do mesmo modo que os paraverbais – evidenciam o *pathos*, assim como, podemos afirmar, o *ethos*: um determinado gesto de um orador corroborará para a instituição de uma determinada imagem de si, por exemplo.

É relevante mencionar que os elementos verbais, paraverbais e não verbais são propostos por Kerbrat-Orecchioni (1996) para o estudo da conversação, discurso caracteristicamente dialogal entre sujeitos. No entanto, embora nosso objeto de pesquisa trate-se de um discurso monologal, posto que na homilia não há uma troca de turno de fala simultânea entre os partícipes da interação, buscaremos aplicar essas categorias da autora no gênero homilia por entender a característica constitutivamente dialógica dos discursos, conforme pressupostos de Bakhtin e, ademais, por nos situarmos na perspectiva sociointeracional da Teoria Semiolinguística de Charaudeau (2009), consoante o quadro que inicialmente apresentamos, entendendo que todo Eu fala para um/interage com um Tu “ideal”.

Metodologia

Como explicitamos, nosso objeto de estudo é a homilia do Padre Fábio de Melo proferida na missa de 03 de abril de 2016, na Canção Nova (Cachoeira Paulista/SP). Cabe esclarecer que essa preleção teve duração de 43’39”, mas, atendendo aos objetivos da pesquisa, fizemos um recorte de modo que trabalhamos com a primeira parte, equivalente a 7’10” de fala.

Pronunciado na denominada “Festa da Misericórdia”, o discurso por nós elencado para análise foi televisionado pela TV Canção Nova e divulgado no *site* Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=WbtSeltf0jk>), onde o acessamos. Assim, nosso primeiro passo foi transcrever a sua materialidade linguageira – os 7’10” que constituíram o *corpus*. Para tanto, utilizamos os critérios propostos por Lima (2001), conforme o Quadro 2:

SÍMBOLOS USADOS NA TRANSCRIÇÃO DO *CORPUS*:

Pausa curta: vírgula (,)
Pausa média: ponto final (.)
Pausa longa: ...
Trecho ininteligível: asterisco entre parênteses (*)
Fala enfatizada, volume mais forte: CAIXA ALTA
Fala normal: sem marca
Fala suavizada, fraca: grifo
Fala muito suavizada, quase sussurrando: *itálico*
Fala vagarosa, destacando bem as palavras, ritmo silábico: separação em sílabas convencional. Ex: jus-ti-ça
Prolongamento vocálico: ::
Dúvidas ou suposições: escreve-se nos parênteses o que se supõe ter ouvido
Sinais de pontuação convencionais, com as mesmas funções que são usados na escrita: interrogação(?), exclamação(!), dois pontos (:)
Comentários do analista: []

Quadro 2: Critérios de transcrição do *corpus*

Fonte: LIMA (2001, p. 17)

Esses critérios foram pertinentes à medida que nos forneceram um instrumental metodológico para o trabalho com os elementos paraverbais (vocais), para além dos verbais (linguísticos). Cumpre-nos esclarecer que esses critérios foram utilizados *ipsis litteris*. Contudo, termos comuns na oralidade, não próprios da linguagem escrita formal, como “pra”, “tava”, “poquim”, dentre outros, foram grafados com o uso de aspas simples: ‘ ’ (vide Anexo A).

Em seguida, procedemos à captura de cinco imagens do homiliasta, com o uso da tecla *PrintScreen* do teclado do computador. As imagens são por nós apresentadas na ordem em que aparecem no vídeo da preleção, ou seja, seguindo a sequência discursiva, posto que nosso intento foi analisar os elementos não verbais em conjunto com os verbais e os paraverbais.

Nossa análise, feita à luz do quadro teórico, será agora abordada.

Análise

O enunciatador da homilia, além de padre, é escritor, cantor e apresentador do programa televisivo *Direção Espiritual*. Fábio de Melo é também professor universitário, formado em Teologia e em Filosofia, pós-graduado em Educação e Mestre pelo Instituto Santo Inácio, de Belo Horizonte/MG.

A pregação foi por ele realizada na Canção Nova. Localizada na cidade de Cachoeira Paulista (SP), é uma comunidade católica brasileira que segue as linhas da Renovação Carismática, movimento surgido na década de 1960, nos Estados Unidos, com uma proposta de evangelização moderna e inovadora – seguindo influência das igrejas protestantes (RCC, 2006). A data da preleção foi 03 de abril de 2016, dia em que se celebrou a denominada “Festa da Misericórdia”. Essa festa tem lugar todo segundo domingo da Páscoa, mas a característica peculiar do ano em questão é que tratou-se do Ano da Misericórdia para a Igreja Católica, instituído pelo Papa Francisco como o período para o perdão e a reconciliação. Adicionado a esses fatores, aquele era dia do aniversário de 45 anos do Padre.

A homilia tem início após a leitura do evangelho do dia, que tratou da história da aparição de Jesus e a descrença de Tomé, o qual, não estando dentre os discípulos quando do acontecimento de manifestação do Cristo, alegara que somente acreditaria no fato se o tivesse visto e nele tocado. Assim, o chamado Filho de Deus aparece novamente, agora com Tomé no grupo, proferindo: “Bem-aventurados os que creram sem terem visto!” (CNBB, 2016).

Padre Fábio, assim, abre sua preleção:

Nós estamos nos mesmos passos, deste homem que viu, que acreditou, mas nós estamos de outra forma.

Nós não vimos, nós não tivemos a oportunidade de tocar fisicamente como esse homem do Evangelho teve.

Tomé tocou fisicamente, mas nós não.

Mas por incrível que pareça, AQUELE QUE NÃO PRECISOU

TOCAR MATERIALMENTE, MAS CONSEGUIU EXPERIMENTAR DEUS EXPERIMENTAR ESSA MISERICÓRDIA DE UMA MANEIRA AINDA MAIS SUBLIME, torna-se um testemunho vivo por onde vai.

Dá-me uma fé viva::, dá-me uma fé nova::, traduzida na vida::, testemunhada::, no amor pelos irmãos [Nesse trecho o Padre canta, acompanhado pelo público]. (MELO, 2016).

Ao se valer do pronome pessoal “nós”, o sacerdote procura instaurar, já no início de sua fala, uma aproximação com o TUI, instituindo, assim, um *ethos* de identificação. De acordo com Charaudeau (2008, p. 137), a identificação é extraída de um “afeto social”, de modo que, na situação de comunicação em questão, o Padre busca fazer com que os devotos sintam-se, junto dele, partícipes de uma mesma fé: a sentida, a experienciada, e não a “comprovada”. É curioso observar que nesse trecho Fábio de Melo enaltece a forma de conhecer/sentir Deus sem precisar tocar, ao dizer que essa maneira é “ainda mais sublime”. O adjetivo “sublime” tem um valor axiológico positivo, mas, além disso, há uma ênfase conferida à parte do trecho justamente que abarca essa palavra com o recurso do aumento no volume da voz do Padre – havendo um destaque ainda maior quando ele pronuncia tal vocábulo (no fragmento transcrito, a utilização de “caixa alta” mostra essa parte da fala enfatizada).

Conforme pode-se observar na Imagem 1, a seguir, esse início da preleção de Fábio de Melo é feito em um púlpito. Trata-se de um móvel comumente utilizado para que leituras e pregações sejam feitas nas missas, remetendo à ideia de autoridade daquele que nele discursa.



Imagem 1: Início da homilia no púlpito

Fonte: MELO (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WbtSelf0jk>. Acesso em: 21 jun. 2016.

O fato que nos chamou a atenção, porém, foi que o Padre ficou menos de quinze segundos no púlpito: ali ele apenas principia sua fala, dirigindo-se, então, para a frente do móvel. Essa atitude do sacerdote de sair do lugar que marca sua soberania, em nosso entendimento, configura-se como elemento não verbal que evidencia uma tentativa de diminuir a distância do EUC com seu TUi. O termo distância aqui significa não só um espaço físico, mas abarca uma dimensão psicossocial, conforme preconiza Kerbrat-Orecchioni (1996) ao abordar o conceito de proxêmica: trata-se do espaço pessoal dos indivíduos num dado meio social. Assim, é possível dizermos que o sacerdote busca construir uma imagem de simples, de destituído da “superioridade” de padre, no intuito de suscitar uma simpatia no TUi, e mostra instaurar uma proximidade com este.

Outro elemento não verbal peculiar na situação de comunicação que se apresenta é com relação à vestimenta do homiliasta: chama-se casula, uma veste própria de padres, usada em celebra-

ções aos domingos e dias festivos para a igreja. Esse indumento instaura uma hierarquia entre o sacerdote e os fiéis, hierarquia essa, inclusive, confirmada pelo fato de Padre Fábio estar em uma posição elevada em relação ao público – em um palco localizado à frente e acima do local onde fica a plateia, ornamentado como o altar de uma igreja. Dessa maneira, ainda que Fábio de Melo busque de certo modo tentar mostrar uma relação um pouco mais simétrica (horizontal) junto ao TUi quando demonstra se aproximar deste, ele terá um estatuto marcado pelo traje, o qual instaura uma relação dissimétrica, vertical (conforme KERBRAT-ORECCHIONI, 1996). Esse traje, inclusive, corrobora o *ethos* de legitimidade de sacerdote.

Um último elemento não verbal a ser considerado nesse fragmento da preleção é o gesto. O Padre segura o microfone com a mão esquerda e com a direita dirige-se para o público, estendendo-a para o alto. Por vezes, evidencia-se que ele aponta com o dedo indicador e, assim o fazendo, o sacerdote constrói um *ethos* de mestre, à semelhança de Jesus, que, conforme os saberes partilhados pela *doxa* cristã, fazia pregações valendo-se dessa gesticulação. No que concerne à dimensão patêmica, podemos depreender que seja suscitada uma confiança no TUD nessa fé experimentada (e não comprovada) e nos ensinamentos de Fábio de Melo (que se assemelha a Cristo). A Imagem 2 mostra o momento em que Fábio de Melo gesticula da forma que acabamos de descrever:



Imagem 2: A construção do *ethos* de mestre

Fonte: MELO (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WbtSelf0jk>. Acesso em: 21 jun. 2016.

A seguir, o Padre profere:

Ah se você pudesse ler os livros de Teologia que eu já li na minha vida.

Se você tivesse tido a mesma oportunidade que eu tive de estudar.

De mergulhar nos mistérios de Deus através dos livros.

Quanto isso me, engrandeceu! Me fez ter uma maturidade de fé, retirou dos ombros de Deus algumas expectativas que eu levava no tempo da minha ignorância.

Porque enquanto a gente é ignorante a gente quer que Deus queira que seja aquilo que a gente quer.

Depois não a Teologia foi tirando esses fardos de mim.

E eu fiquei padre assim.

Achando que já estava munido preparado para ser padre, porque havia feito duas faculdades, uma pós-graduação, já iniciando o Mestrado.

MAS DE REPENTE A VIDA DE PADRE ME PÔS NA ESTRADA e eu fui descobrindo, minha gente, QUE EXISTIA UMA TEOLOGIA INFINITAMENTE SUPERIOR ÀQUELA

QUE EU JÁ HAVIA LIDO que eu havia estudado, que esteve próxima de mim desde quando eu me entendo por gente. Porque eu tive a graça de nascer no meio de uma fé viva, testemunhada de maneira muito concreta através da vida de outras pessoas. No dia 3 abril de 1971, às onze horas e quinze minutos, nasceu ao som de:
Jesus Cristo, Jesus Cristo [Nesse trecho o Padre canta]
Foi minha trilha sonora
Jesus Cristo eu estou aqui! [Nesse trecho o público canta e aplaude]
Jesus Cristo, Jesus Cristo, Jesus Cristo, eu estou aqui! [Nesse trecho o Padre canta, acompanhado pelo público]
O médico estava cantando essa música Doutor Afonso o nome dele, e eu já nasci na hora do almoço já pronto para uma alimentação. [Nesse instante é possível escutar risos do público]. (MELO, 2016).

Nesse fragmento constatamos que Padre Fábio procura instaurar os *ethé* de credibilidade, inteligência e sabedoria. Esse *ethé* podem ser evidenciados por meio do emprego de determinados termos relacionados ao campo semântico do conhecimento: “ler”, “livros”, “Teologia”, “estudar”, “faculdades”, “pós-graduação” e “Mestrado”. Embora depois ele diga que conheceu uma Teologia superior à que havia aprendido nos livros, valer-se desses elementos verbais no discurso reforça seus *ethé* prévios (AMOSSY, 2008), pois, como explanado anteriormente, Fábio de Melo tem formação superior, é pós-graduado e mestre. Logo, trazer esses dados o faz parecer digno de crédito pelo seu TUD e suscita a admiração deste. Na instituição dos *ethé* nesse trecho, vale destacar o uso do pronome pessoal “eu”: em nenhum ponto aqui, inclusive, evidencia-se a utilização do “nós”, diferentemente do primeiro fragmento. E, curiosamente, quando ele fala de sua formação acadêmica, ele volta a se dirigir (muito rapidamente) ao púlpito, demarcando uma hierarquia, uma dissimetria na relação entre EUC e TUI, como que uma relação dominante/dominado (KERBRAT-ORECCHIONI, 1996) dada em função da detenção de conhecimento.

No que diz respeito à sabedoria, é pertinente ressaltar que ela é relacionada não só ao conhecimento acadêmico, mas a um contexto de vida, o que, de acordo com o Padre, supera o que se aprende nos livros. Ele enuncia: “EXISTIA UMA TEOLOGIA INFINITAMENTE SUPERIOR ÀQUELA QUE EU JÁ HAVIA LIDO que eu havia estudado, que esteve próxima de mim desde quando eu me entendo por gente.” (MELO, 2016). Nesse instante, ele muda a intensidade da voz, acentuando-a de modo a conferir ênfase ao argumento, ênfase essa corroborada pelo gesto de levantar a mão direita quando pronuncia o termo “superior”.

Um elemento verbal interessante de ser observado é o vocativo utilizado pelo sacerdote: “minha gente”, o qual fora empregado duas vezes no *corpus* por nós analisado. Trata-se de uma maneira informal e afetuosa de se dirigir aos ouvintes, o que leva à construção da imagem de um padre acessível e amigável, diferente dos tradicionais, que comumente empregam “Irmãos e Irmãs” para se referirem aos fiéis, vistos como severos e sérios. O vocativo afetuoso pode, assim, suscitar a simpatia e a afeição do público.

Outro *ethos* que o Padre constrói discursivamente nesse momento é o de iluminado. Ele emprega o termo “graça”, que na *doxa* cristã refere-se a uma dádiva divina. Além disso, traz à tona a data 3 de abril de 1971 – à qual faz referência, aliás, por três vezes nos 7’10” da homilia por nós estudados –, atrelando o dia de seu nascimento àquele domingo em que se celebrava “coincidentalmente” a Festa da Misericórdia (dia da Misericórdia e ano da Misericórdia). É como, então, se ele fosse um “abençoado”: seu nascimento teve, inclusive, uma trilha sonora, a música Jesus Cristo, de Roberto Carlos. Paralelamente ao *ethos* construído, o efeito patêmico instaurado no TUD é o de admiração, poderíamos pensar talvez até mesmo em uma certa “exaltação”.

Verificamos, logo no começo desse trecho da preleção, que o Padre busca mostrar-se emocionado por meio de duas atitudes específicas. Ao microfone, ele emite um barulho pelo nariz como quando se inspira o ar ao chorar. Em seguida, ele pega uma espécie de toalha e o enxuga. Assim fazendo, ele parece

querer evidenciar a comoção – sua voz está, inclusive, um pouco embargada –, o que nos leva a depreender a tentativa de construção da imagem de uma pessoa sensível. Na Imagem 3 observa-se esse instante da preleção:

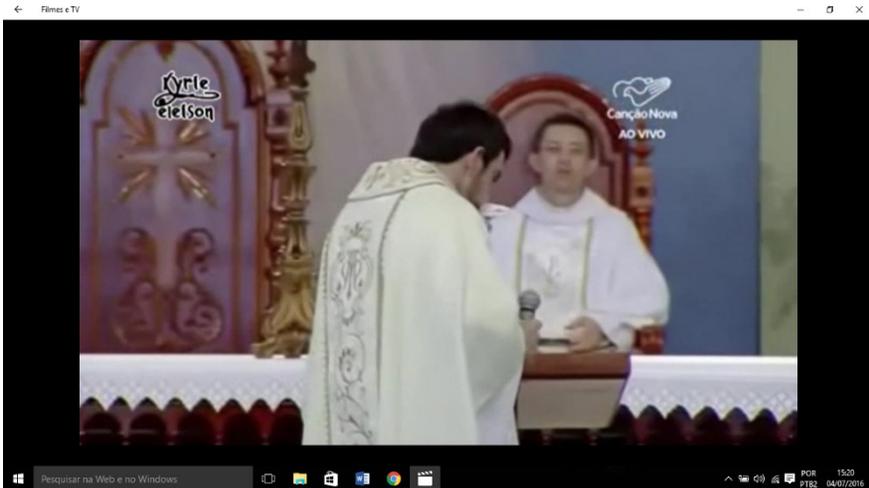


Imagem 3: Gesto indicando estado emocional do Padre

Fonte: Melo (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WbtSelf0jk>. Acesso em: 21 jun. 2016.

Convém pontuar que, embora entendamos que Fábio de Melo intente demonstrar um estado emocional de comoção, essa é externada de uma forma mais contida, o que possivelmente ocorra em função dos limites do que é culturalmente tido como adequado para a situação de comunicação em questão. Segundo Cosnier (1987), a expressão do estado emocional é modalizada pelas convenções culturais, de modo que, no caso de uma homilia, mostrar-se muito sensibilizado talvez não fosse pertinente. Durante o seu discurso, aliás, o sacerdote adota essa postura mais comedida na exibição dos afetos.

Dando sequência à sua fala, o Padre diz:

No dia 3 abril de 1971 eu fui colocado nos braços de uma teóloga.

Nos braços de uma mulher, que muito pouco sabe, da vida acadêmica que eu estudei.

Eu me lembro que quando eu lancei o primeiro livro, a gente lançou lá em Formiga a cidade onde eu nasci, a minha mãe estava na assembleia, eu fiz uma pequena palestra ‘pra’ aprender/ ‘pra’ apresentar o conteúdo, eu tinha terminado o meu Mestrado, falei bonito.

[Nesse instante o Padre ri]

O dia da apresentação desse livro era 2 de abril, era o meu segundo ano de padre.

Quando voltamos ‘pra’ casa minha mãe morava sozinha num apartamento, deitamos era umas onze e pouca, eu não conseguia dormir, e percebi que minha mãe não dormia também, ela ‘tava’ lá fazendo as orações dela, aí, peguei meu ‘travesseirim’ [nesse instante o Padre ri] e falei assim: “– Posso deitar aí com a senhora um ‘poquim?’” Ela: “– Pode, claro!”

Aí ela arredou um lugarzinho na cama, eu pus o travesseiro, me deitei ao lado dela, ela começou a passar a mão no meu cabelo e a falar assim: “– Hoje você falou tão bonito! E eu fiquei pensando, Fabinho: Meu Deus, será que esse menino nasceu da minha barriga? Eu estudei tão pouco. Você falou tão bonito! Eu não entendi nada!”

[Nesse instante é possível escutar risos do público]

“– Mas você falou muito bonito!” (MELO, 2016).

Podemos destacar nesse trecho o *ethos* de simplicidade sendo discursivamente construído, relacionado não só ao fato de Fábio de Melo narrar um acontecimento concernente à relação mãe e filho – e não mãe e padre –, que faz parte das práticas sociais (dos seus ouvintes), mas também em função do uso de termos no diminutivo, remetendo, inclusive, à “mineiridade”. Assim, ele se faz parecer singelo, e, ao mesmo tempo, pode suscitar uma amabilidade e afetividade de seu TUD.

Outro *ethos* que podemos evidenciar nessa passagem é o de modéstia. Ao se referir a uma apresentação que fizera, seu comentário é “falei bonito” (MELO, 2016, grifo nosso), em tom que não

denota vaidade, e, para descrever a forma como sua mãe qualificara a preleção, ele traz, por três vezes, esse advérbio com valor axiológico positivo. Assim o fazendo, ele produz o efeito de sentido de que é sua mãe quem o diz, podendo suscitar uma simpatia do TUd e também uma admiração: a modéstia é um atributo apreciado na sociedade (ao contrário da presunção).

Ainda nesse momento em que conta que sua mãe elogia seu discurso, é interessante observar o gesto do Padre. Ele passa a mão esquerda em seus cabelos ao narrar: “Aí ela arredou um lugarzinho na cama, eu pus o travesseiro, me deitei ao lado dela, ela começou a passar a mão no meu cabelo e a falar assim: “– Hoje você falou tão bonito!” (MELO, 2016). Esse gesto de Fábio de Melo pode suscitar comoção nos ouvintes por fazer referência a uma emoção socialmente partilhada: a afetividade na relação de uma mãe por um filho. Assim, é como se ele reproduzisse essa atitude de carinho materno. Ao se recordar dela, ele fica emocionado, o que pode ser comprovado em sua expressão facial de choro. Dessa maneira, o público possivelmente será levado a também chorar como que em reflexo do EUC: de acordo com Cosnier (2007), os interlocutores externam em forma de espelhamento os gestos e posturas dos locutores. A Imagem 4 refere-se a esse excerto que descrevemos:



Imagem 4: Gesto e expressão facial de emoção

Fonte: MELO (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WbtSeltf0jk>. Acesso em: 21 jun. 2016.

Assim, o Padre prossegue:

Quando eu olhei no relógio já era 3 de abril num dia como hoje. Naquele dia minha gente, eu olhei ‘pra ela,’ falei: “- Mãe, não tem nada do que está escrito nesse livro, que eu não tenha aprendido com a senhora. Posso ter escrito isso de uma maneira diferente...”

[Nesse trecho o público aplaude]

“Eu posso ter escrito isso de uma maneira diferente mas a senhora pode ter certeza, que NÃO HÁ NADA QUE EU APRENDI SOBRE DEUS, MÃE, QUE NÃO TENHA SIDO ME ENSINADO PELA SENHORA!”

Dá-me uma fé viva::, dá-me uma fé nova::, [Nesse trecho o Padre canta]

traduzida na vida [Nesse trecho o Padre canta, como que chamando o público a cantar consigo]

Traduzida na vida::, testemunhada::: pelo amor pelos irmãos. [Nesse trecho o Padre canta, acompanhado pelo público]. (MELO, 2016).

Nessa parte da homilia, Fábio de Melo intensifica a expressão vocal, o que confere um efeito de fala emocionada (não há aumento do volume da voz, curiosamente). Podemos entender como uma catarse de emoção: para Cosnier (2007), a catarse é uma atividade de fala mais acentuada. De acordo com esse autor, uma das formas de demonstrar controle das emoções é atenuar a voz; logo, ao agravá-la, o que se acredita é que o sacerdote, naquele momento, não tenha conseguido controlar suas emoções. Entretanto, Cosnier (2007) adverte que a catarse é uma forma de regular as emoções, posto que ela as esgota: não se trata, pois, de uma ausência de controle, mas de uma maneira particular de expressar as emoções. Nesse instante, a gesticulação de Padre Fábio é como se ele estivesse conversando diretamente com sua mãe, apontando-lhe o dedo (emprega, inclusive, o discurso direto). A Imagem 5 evidencia esse momento:



Imagem 5: Momento de catarse de emoção do Padre

Fonte: MELO (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WbtSelf0jk>. Acesso em: 21 jun. 2016.

Em nossa compreensão, nesse trecho da preleção em que se evidencia uma intensidade vocal maior é quando Fábio de Melo apresenta o argumento-chave de seu discurso: os conhecimentos que ele tem de Deus, de uma fé (viva), não foram os obtidos por meio de (apesar de) sua formação acadêmica, dos livros lançados e de palestra feita (como ele mesmo ressalta), mas os que vieram de sua mãe. Nesse ponto, entendemos novamente a busca de construção de um *ethos* de sabedoria. Como emoções passíveis de serem suscitadas no TUd, podemos depreender a admiração e a comoção, esta última, intensificada pela própria comoção demonstrada pelo Padre. Tendo em vista que os *ethé* e os *pathé* são fundados na *doxa*, podemos dizer que as imagens instauradas e as emoções suscitadas aqui se estabelecem em uma representação compartilhada de valorização da figura materna como superior no que tange aos ensinamentos sobre a vida, sobre Deus.

Considerações finais

Nosso objetivo neste trabalho foi analisar as imagens de si construídas (*ethé*) e as emoções expressas/suscitadas (*pathé*) pelo Padre Fábio de Melo na homilia proferida na missa da “Festa da Misericórdia”, de 03 de abril de 2016, na comunidade católica Canção Nova, a partir dos elementos verbais, paraverbais e não verbais de sua preleção.

Assim sendo, evidenciamos a instituição dos *ethé* de identificação, legitimidade, credibilidade, sabedoria, inteligência, simplicidade e modéstia. Outros *ethé* que podemos apontar são os de iluminado e de mestre. Convém destacarmos aqui que o estudo dos elementos não verbais se fez oportuno à medida que, por exemplo, no que concerne ao *ethos* de mestre, a observância de sua construção ancorou-se, sobretudo, na investigação dos gestos do Padre. Possivelmente, o trabalho a partir apenas dos elementos verbais não nos possibilitaria as mesmas inferências em torno dessa prova retórica na homilia.

Foi possível constatar também que, embora haja uma hierarquia entre o Padre e os fiéis socialmente estabelecida, inclusive, pela vestimenta do primeiro, Fábio de Melo busca instaurar uma relação simétrica, horizontal – conforme denomina Kerbrat-Orecchioni (1996) –, com seus ouvintes, ao desses mostrar-se aproximar. Como efeito de sentido possível dessa atitude, entendemos que ele objetive demonstrar que, apesar de ser Padre, figura vista como tradicional e séria na *doxa* cristã, é um sacerdote mais moderno, amigável, instituindo, logo, uma nova imagem para si e novas (outras) emoções para seus interlocutores.

Nesse viés, no que tange a emoções expressas e passíveis de serem suscitadas, podemos elencar: simpatia, confiança, amabilidade, afetividade, comoção e admiração. Cabe destacar a influência da voz – elemento paraverbal – na mobilização dos afetos do TUD, uma vez que ela evidencia o estado emocional do EUC e, à medida que este mostra-se emocionado, irá emocionar (LIMA, 2016).

É preciso pontuarmos, ainda, a alusão a elementos dóxicos na preleção de Padre Fábio, a exemplo do que diz respeito à valorização da figura materna como superior no que tange aos ensinamentos sobre a vida, sobre Deus: trata-se, inclusive, do que entendemos ser o argumento-chave do discurso do sacerdote, colocado em destaque por uma expressão vocal intensa, numa fala catártica.

Por fim, cumpre-nos ponderar que os *ethé* averiguados pareceram muito mais atrelados à figura de uma pessoa “digna de ser admirada” que de um sacerdote “digno de crédito”. Nos 7’10” de preleção por nós pesquisados, o evangelho do dia é abordado apenas no início da fala do Padre (nos primeiros 57”), depois, não mais. Desse modo, a homilia prestou-se mais a narrar a vida de Fábio de Melo e comover seus ouvintes, neles suscitando admiração, que a explicar a liturgia da missa. Embora a Renovação Carismática Católica tenha surgido como uma proposta moderna de doutrinação, nosso questionamento é se as imagens e as emoções em jogo, nesse discurso, seriam pertinentes na situação de comunicação em questão, considerando, inclusive, a própria definição do gênero homilia: exposição de um sacerdote visando explicar um texto evangélico – o que, em nosso entender, não muda (não deve mudar) mesmo com a “inovação” que se desprende do movimento carismático.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth. (Org.) **Imagens de si no discurso**: a construção do *ethos*. São Paulo: Contexto, 2008.

AMOSSY, Ruth. **L'argumentation dans le discours**. Paris: Armand Colin, 2010.

CHARAUDEAU, Patrick. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual.

In: MACHADO, Ida Lucia; MELLO, Renato de (Orgs) **Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004, p.14-41.

CHARAUDEAU, Patrick. O *ethos*, uma estratégia do discurso político. In: **Discurso Político**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 113-184.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e Discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2009.

CNBB. **Liturgia Diária**. Brasil, 3 de abril de 2016. Disponível em: <<http://liturgiadiaria.cnbb.org.br/app/user/user/UserView.php?ano=2016&mes=4&dia=3>>. Acesso em: 02 jul. 2016.

COSNIER, Jacques. **Expression et régulation des émotions dans les interactions de la vie quotidienne**. Colloque international sur les émotions, Paris, 1987, Laboratoire européen de psychologie sociale des Sciences de l'Homme. Disponível em: <http://www.icar.cnrs.fr/pageperso/jcosnier/articles/VI-3expression_regul_emotio.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2016.

COSNIER, Jacques. Émotions et psychomotricité. Nouveaux regards sur les troubles du développement et leurs traitements. In: *Évolutions Psychomotrices*, Vol. 19, nº 77, 2007. Disponível em: < http://www.icar.cnrs.fr/pageperso/jcosnier/articles/VI-7_Emotion_Regulation.pdf >. Acesso em: 15 jun. 2016.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. **La conversation**. Paris: Seuil, 1996.

LIMA, Helcira Maria Rodrigues de. **Estratégias argumentativas em uma sessão de julgamento de Tribunal do Júri**. 2001. 186 páginas. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001, p.17.

LIMA, Helcira Maria Rodrigues de. **Na tessitura do Processo Penal: argumentação no Tribunal do Júri**. 2006. 259 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

LIMA, Helcira Maria Rodrigues de. **Seminário de Tópicos Variáveis em Análise do Discurso: Retórica e Argumentação**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2016. Notas de aula.

MAINGUENEAU, Dominique. *Ethos*, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (Org.) **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2008.

MELO, Padre Fábio de. **Homilia durante celebração eucarística da Festa da Misericórdia de 2016, em Cachoeira Paulista**. Brasil, 3 de abril de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WbtSelf0jk>>. Acesso em: 21 jun. 2016.

PLANTIN, Christian. Structures verbales de l'émotion parlée et de la parole émue. In: COLLETA, Jean-Marc; TCHERKASSOF, Anna. **Les émotions: cognition, langage et développement**. Belgique: Pierre Mardaga, 2003, p. 97-129.

RCC. **A História da RCC**. Brasil, s/d. Disponível em: <<http://www.rccbrasil.org.br/interna.php?paginas=42>>. Acesso em: 01 jul. 2016.

SOUZA, Antonio. **Gênero literário 2: Sermão ou homilia**. Brasil, julho de 2013. Disponível em: <http://famanet.br/include/ic_pdf/genero_2.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2016.

Anexo A

Transcrição da homilia: 7'10" de preleção

Fonte: MELO, Padre Fábio de. **Homilia durante celebração eucarística da Festa da Misericórdia de 2016, em Cachoeira Paulista**. Brasil, 3 de abril de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WbtSelf0jk>. Acesso em: 21-06-2016.

Nós estamos nos mesmos passos, deste homem que viu, que acreditou, mas nós estamos de outra forma. Nós não vimos, nós não tivemos a oportunidade de tocar fisicamente como esse homem do Evangelho teve. Tomé tocou fisicamente, mas nós não. Mas por incrível que pareça, AQUELE QUE NÃO PRECISOU TOCAR MATERIALMENTE, MAS CONSEGUIU EXPERIMENTAR DEUS EXPERIMENTAR ESSA MISERICÓRDIA DE UMA MANEIRA AINDA MAIS SUBLIME, torna-se um testemunho vivo por onde vai.

Dá-me uma fé viva::, dá-me uma fé nova::, traduzida na vida::, testemunhada::, no amor pelos irmãos [Nesse trecho o Padre canta, acompanhado pelo público]

Ah se você pudesse ler os livros de Teologia que eu já li na minha vida. Se você tivesse tido a mesma oportunidade que eu tive de estudar. De mergulhar nos mistérios de Deus através dos livros. Quanto isso me, engrandeceu! Me fez ter uma maturidade de fé, retirou dos ombros de Deus algumas expectativas

que eu levava no tempo da minha ignorância. Porque enquanto a gente é ignorante a gente quer que Deus queira que seja aquilo que a gente quer. Depois não a Teologia foi tirando esses fardos de mim. E eu fiquei padre assim. Achando que já estava munido preparado para ser padre, porque havia feito duas faculdades, uma pós-graduação, já iniciando o Mestrado. MAS DE REPENTE A VIDA DE PADRE ME PÔS NA ESTRADA e eu fui descobrindo, minha gente, QUE EXISTIA UMA TEOLOGIA INFINITAMENTE SUPERIOR ÀQUELA QUE EU JÁ HAVIA LIDO que eu havia estudado, que esteve próxima de mim desde quando eu me entendo por gente. Porque eu tive a graça de nascer no meio de uma fé viva, testemunhada de maneira muito concreta através da vida de outras pessoas. No dia 3 abril de 1971, às onze horas e quinze minutos, nasceu ao som de:

Jesus Cristo, Jesus Cristo [Nesse trecho o Padre canta]

Foi minha trilha sonora

Jesus Cristo eu estou aqui! [Nesse trecho o público canta e aplaude]

Jesus Cristo, Jesus Cristo, Jesus Cristo, eu estou aqui! [Nesse trecho o Padre canta, acompanhado pelo público]

O médico estava cantando essa música Doutor Afonso o nome dele, e eu já nasci na hora do almoço já pronto para uma alimentação.

[Nesse instante é possível escutar risos do público]

No dia 3 abril de 1971 eu fui colocado nos braços de uma teóloga. Nos braços de uma mulher, que muito pouco sabe, da vida acadêmica que eu estudei. Eu me lembro que quando eu lancei o primeiro livro, a gente lançou lá em Formiga a cidade onde eu nasci, a minha mãe estava na assembleia, eu fiz uma pequena palestra ‘pra’ aprender/ ‘pra’ apresentar o conteúdo, eu tinha terminado o meu Mestrado, falei bonito. [Nesse instante o Padre ri]

O dia da apresentação desse livro era 2 de abril, era o meu segundo ano de padre. Quando voltamos ‘pra’ casa minha mãe morava sozinha num apartamento, deitamos era umas onze e pouca, eu não conseguia dormir, e percebi que minha mãe não dormia também, ela ‘tava’ lá fazendo as orações dela, aí, peguei meu ‘travesseirim’ [nesse instante o Padre ri] e falei assim: “- Posso deitar aí com a senhora um ‘poquim?’” Ela: “- Pode,

claro!” Aí ela arredou um lugarzinho na cama, eu pus o travesseiro, me deitei ao lado dela, ela começou a passar a mão no meu cabelo e a falar assim: “– Hoje você falou tão bonito! E eu fiquei pensando, Fabinho: Meu Deus, será que esse menino nasceu da minha barriga? Eu estudei tão pouco. Você falou tão bonito! Eu não entendi nada!”

[Nesse instante é possível escutar risos do público]

“– Mas você falou muito bonito!” Quando eu olhei no relógio já era 3 de abril num dia como hoje.

Naquele dia minha gente, eu olhei ‘pra ela, falei: “– Mãe, não tem nada do que está escrito nesse livro, que eu não tenha aprendido com a senhora. Posso ter escrito isso de uma maneira diferente...” [Nesse trecho o público aplaude]

“Eu posso ter escrito isso de uma maneira diferente mas a senhora pode ter certeza, que **NÃO HÁ NADA QUE EU APRENDI SOBRE DEUS, MÃE, QUE NÃO TENHA SIDO ME ENSINADO PELA SENHORA!**” Dá-me uma fé viva::, dá-me uma fé nova::, [Nesse trecho o Padre canta]

traduzida na vida [Nesse trecho o Padre canta, como que chamando o público a cantar consigo]

Traduzida na vida::, testemunhada:: pelo amor pelos irmãos. [Nesse trecho o Padre canta, acompanhado pelo público]

ad

7L



SELFIES NO MUSEU: ARTE, HISTÓRIA E MEMÓRIA NA ERA DAS MÍDIAS DIGITAIS

Francisco Vieira da Silva¹
Geilson Fernandes de Oliveira²

Considera o rebanho que passa ao teu lado pastando: ele não sabe o que é ontem e o que é hoje; ele saltita de lá para cá, come, descansa, digere, saltita de novo; e assim de manhã a noite, dia após dia; ligado de maneira fugaz com seu prazer e desprazer à própria estaca do instante e, por isso, nem melancólico, nem enfadonho (NIETZSCHE, 2003, p. 7).

Uma 'época' não preexiste aos enunciados que a exprimem nem às visibilidades que a preenchem (DELEUZE, 1988, p. 58).

Em janeiro de 2017, diversos veículos midiáticos noticiaram a realização de mais uma edição do *Museum Selfie Day*. Trata-se

1 Doutor em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Docente da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), Campus Caraúbas, Rio Grande do Norte, e do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). E-mail: francisco.vieiras@ufersa.edu.br.

2 Doutorando em Estudos da Mídia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PP-GEM), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). E-mail: geilson_fernandes@hotmail.com.

de uma ação mundial, iniciada no ano de 2014, que incentiva os visitantes de museus a tirarem fotografias de si mesmos (“*selfies*”), para depois postarem nas redes sociais com a *hashtag* #*Museum-Selfie*³. Tomando esse fato e toda a repercussão que dele se gera, gostaríamos de problematizar neste escrito as mutações do discurso institucionalizado do museu, entendido como um lugar de memória, no âmbito do regime de visibilidade das mídias digitais, agora personificado na prática de tirar *selfies* e de fazê-las circular na rede digital. Isso implica discutirmos o estatuto da memória, da história e do discurso artístico no interior das mídias digitais.

Noutras palavras, se historicamente a aura em torno dos museus e de instituições correlatas era vista como algo matizado pela sobriedade e frieza, a partir dessa prática da *selfie* nos museus, é possível observar as transformações de tais discursos frente ao caráter mais despojado e festivo do ciberespaço. A despeito de se tratar de uma eventualidade, realizada num dia específico do ano, e além de não negligenciarmos o fato de se tratar de uma estratégia de *marketing* dessas instituições de preservação da memória, é relevante não perder de vista o fato de se tratar de *selfies* e de uma tentativa de colorir o campo da arte com a paleta multicolor da *web*, o que implica considerarmos as condições de possibilidade que permitem a irrupção das *selfies* no museu como um acontecimento discursivo. Desse modo, a partir de Foucault (2010), indagamos: por que esse enunciado e não outro em seu lugar? Especificamente, questionamos: por que a *selfie* no museu e não outro tipo de mídia em seu lugar?

Num primeiro momento, podemos argumentar que a relação entre museu e *web*, entre arte e tecnologias digitais já é algo bem assentado no contexto da atualidade. Vejamos, por exemplo, o apelo aos museus digitais como uma forma de democratização da arte, especialmente do ponto de vista político e governamental. Além disso, a frequência com que se fala de memória, nas mais diferentes acepções, e de preservação do patrimônio histórico e cultural, denota a constituição de uma sociedade que cada vez

³ Informações obtidas em: <<http://guia.folha.uol.com.br/exposicoes/2017/01/acao-mundial-incentiva-visitantes-a-tirarem-selfies-em-museus.shtml>>. Acesso em: 04 mar. 2017.

mais virtualiza diversos produtos artísticos e acervos, como uma forma de torná-los visíveis para a posteridade, não somente no aspecto físico, como também e, principalmente, na rede digital. De acordo com Beiguelman (2014), nunca se falou tanto em memória como hoje em dia. A autora frisa que, até bem pouco tempo, restrita às reflexões da historiografia, da neurologia e da psicanálise, a memória tornou-se um aspecto elementar do nosso cotidiano. Nas palavras de Beiguelman (2014, p. 13): “Existe um fetiche da memória como coisa: quanto de memória tem seu computador? E sua câmera? E seu celular? Tudo isso? Só isso? Compram-se memórias, transferem-se memórias, apagam-se e perdem-se memórias”.

Num segundo momento, pensemos, com base em Ferraz (2010), na recente virtualização da memória individual, de modo que a articulação entre memória e tecnologias digitais também ocorrem no âmbito do indivíduo. A autora enfatiza que há uma tendência disseminada em reduzir tudo o que somos à materialidade corporal, especialmente do cérebro e, como consequente, a articulação entre memória e esquecimento encontra-se matizada pelo aparato das tecnologias digitais⁴. Conforme Ferraz (2010, p. 130): “[...] a imagem digital parece atrair para si o forte efeito de crença, de ilusão de verossimilhança que imagens analogicamente produzidas, por motivos mais evidentes, promoveram desde o século XIX”. Nesse sentido, a constituição do par memória e tecnologia digital esbarra nas condições de existência de diferentes campos da atividade humana na contemporaneidade e a aparição de *selfies* nos museus encontra eco noutras maneiras de correlação do digital com as variadas manifestações da memória.

A noção de memória defendida neste texto baseia-se nas discussões desenvolvidas por Nora (1993), quando o autor, ao rela-

⁴ A autora analisa o filme *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (2004), no intuito de discutir a problemática da memória e do esquecimento no contexto contemporâneo. No referido filme, o personagem Joel Barish (Jim Carrey) descobre que sua ex-namorada, Clementine Kruczynski (Kate Winslett), recorreu aos serviços de uma empresa responsável por apagar memórias, com vistas a deletar as memórias do ex-namorado e do relacionamento frustrado. O personagem de Carrey também procura a mesma empresa para apagar as suas lembranças (cf. FERRAZ, 2010).

cionar a memória e a história, situa a emergência de lugares de memória na contemporaneidade. Muito rapidamente podemos dizer que o autor atribui a curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza ao momento histórico atual, o qual, segundo Nora (1993), assiste ao esfacelamento da história-memória. Trata-se, para esse autor, de uma aceleração da história, responsável por provocar uma cisão entre memória e história, enxertando aquela no terreno do arcaico, do verdadeiro e do primitivo, enquanto a história torna-se “o modo como as nossas sociedades condenadas ao esquecimento fazem do passado, porque levadas pela mudança” (NORA, 1993, p. 8).

Conforme a leitura de Fonseca-Silva (2007), em Nora tudo que é dito como memória é história e, como corolário dessa cisão, o que restam são lugares de memória. Esses lugares são considerados rituais de uma vontade de memória no cerne de uma sociedade que se dessacraliza. Nas palavras de Fonseca-Silva (2007, p. 9), “a categoria memória deixa de existir porque passa a ser reivindicado pelo discurso histórico”. Compreendemos, a partir de Nora (1993), que os lugares de memória emergem do sentimento de que não há uma memória espontânea, sendo preciso “criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais” (p. 11). Nesse sentido, o autor assevera que museus, arquivos, cemitérios, coleções, festas, aniversários, tratados, monumentos e santuários são marcos testemunhos de outra era, de uma ilusão de eternidade. Situamos, portanto, o museu como um desses lugares de memória, pois tais instituições perfomatiizam efeitos de memória que é reclamada por uma sociedade cuja história passou por um processo de aceleração, de acordo com o que discutimos anteriormente. De acordo com Robin (1989), o museu corrobora um processo de temporalização da memória coletiva, de regência do passado.

Dessa forma, algumas materialidades discursivas que circularam principalmente nas mídias digitais a respeito do *Museum Selfie Day* permitem-nos entrever o funcionamento dos discursos,

da memória e da história a partir desse processo de abertura dos museus nos discursos da *web*. Na página do *Facebook* do Museu do Amanhã, localizado no Rio de Janeiro, uma postagem que convida os visitantes a participarem do dia das *selfies* pode ilustrar o que estamos discutindo⁵. A postagem diz o seguinte: “Hoje é #MuseumSelfie Day, dia de *selfies* nos museus do mundo inteiro. Se você está aproveitando a quarta-feira, feriado no Rio, para nos visitar, participe! Seja criativo na pose e use #MuseumSelfie e #museu do amanhã” (MUSEU DO AMANHÃ, 2017). Posteriormente, a postagem sugere: “Dica: um dos pontos preferidos para *selfies* fica logo na entrada do Museu do Amanhã” (MUSEU DO AMANHÃ, 2017).

Podemos depreender que as ações alusivas ao dia das *selfies* no museu produzem efeitos de sentido específicos em relação à voz institucional representada pela postagem. Isso se dá pelo fato de os museus, especialmente no caso do Museu do Amanhã, possuir páginas e perfis nas redes sociais, o que em tese já atesta uma certa proximidade com os potenciais visitantes e isso reflete a construção dos dizeres da postagem supracitada, os quais são marcados por um *ethos* despojado e acolhedor. Nesse sentido, a postagem incita o usuário do *Facebook* (“se você está aproveitando”) não apenas visitar o museu, mais especialmente compartilhar nas redes sociais, com cores espetaculares, os registros imagéticos dessa visita, através da publicação de fotos e a utilização de *hashtags* particulares, as quais fazem circular os dizeres em torno do museu em foco, de maneira a atrair mais visitantes. Tem-se, portanto, um tom propagandístico na construção desse discurso de convocação dos sujeitos a se engajarem no *Museum Selfie Day* (“Seja criativo na pose!”). Aliado a isso, podemos entrever a constituição de uma cenografia mais despojada do museu, como uma instituição historicamente marcada por uma certa sobriedade, tendo em vista a larga inserção dessa instituição no terreno fluido e cambiante das redes sociais. Além disso, considerando a *selfie* como um elemen-

⁵ Disponível em: <<https://www.facebook.com/museudoamanha/photos/a.534522353322340.1073741828.475113842596525/941918485916056/>>. Acesso em: 08 mar. 2017.

to visual que pode constituir uma narrativa de si, compondo uma história de si (HASHIGUT; AMADO, 2016), há de se atentar para o efeito de individualização do sujeito visitante do museu, agora não mais um sujeito sem rosto, mas alguém que marca um lugar para si na visibilidade digital.

Outras materialidades discursivas disponíveis na *web* reiteiram a relevância das *selfies* nos museus, como uma forma de tornar acessível esse lugar de memória para o público em geral. Uma notícia publicada no site do Museu Afro Brasil⁶, em São Paulo, fornece indícios para pensarmos sobre tal questão.

Museum Selfie Day: Museus do Governo do Estado de São Paulo participam da mobilização mundial nas mídias sociais 12 de janeiro de 2017

Ação será no dia 18 de janeiro (quarta-feira); museus do mundo todo e seus visitantes publicarão nas *mídias sociais imagens criativas com a hashtag #MuseumSelfie*

Que tal tirar uma selfie criativa em um museu e postar nas mídias sociais? Essa é a proposta do Museum Selfie Day, iniciativa que nasceu nas mídias sociais em 2014 e, pela quarta vez, reunirá museus e visitantes do mundo todo em torno da hashtag #MuseumSelfie. Em São Paulo, os 19 museus da Secretaria vão participar pela segunda vez da ação, uma oportunidade de divulgar as instituições nas redes sociais e mostrar ao público - principalmente aos jovens - que os museus são espaços divertidos, atraentes e conectados com as novas mídias. “Os museus são instituições modernas ligadas ao tempo presente. Uma iniciativa dessa confirma a vocação dos museus de serem instituições que têm raízes e histórias, mas que estão antenadas com os tempos atuais. E são lugares de diversão também”, explica o Secretário da Cultura, José Roberto Sadek. Qualquer pessoa pode participar da campanha no dia 18/1, postando um autorretrato em um museu com a hashtag #MuseumSelfie. As instituições vão estimular os visitantes a fazer as suas fotos e também vão aproveitar para publicar selfies revelando curiosidades dos bastidores e brincadeiras relacionadas ao acervo. As fotos serão postadas no Facebook, Insta-

⁶ Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/noticias/detalhe-noticia/2017/01/12/museum-selfie-day-museus-do-governo-do-estado-de-s%C3%A3o-paulo-participam-da-mobiliza%C3%A7%C3%A3o-mundial-nas-m%C3%ADdias-sociais>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

gram e Twitter das instituições; já os perfis da Secretaria da Cultura (@culturasp) publicarão os destaques ao longo do dia. Hoje em dia, as selfies fazem parte da experiência cultural de acesso e apropriação de espaços culturais como os museus, por isso, o Museum Selfie Day busca instigar o visitante nas produções das fotos e circular essas imagens nas redes sociais, com uma proposta mais ampla mostrando ações que não são vistas geralmente pelo grande público (MUSEU AFRO BRASIL, 2017).

Na notícia, é possível verificar a existência de várias posições de sujeito (FOUCAULT, 2010) que tratam da questão das *selfies* no museu. Há uma posição que informa a respeito do *Museum Selfie Day*, informando a data e explicando a iniciativa; uma posição que estimula os visitantes a se engajarem no movimento (“Que tal tirar uma *selfie* criativa em um museu e postar nas mídias digitais?”); e uma posição que argumenta em favor da existência das *selfies* como uma forma de inscrição do museu do espaço digital, de maneira a popularizá-lo, pois, segundo a notícia, trata-se de “espaços divertidos, atraentes e conectados com as novas mídias”. O discurso direto do secretário de Cultura endossa essas posições, ao apontar para a inserção dos museus como instituições em sintonia com as preocupações do presente. Esses dizeres denegam a imagem do museu como algo arcaico, dissonante da temporalidade contemporânea, propondo outras formas de se conceber tais espaços, a partir de uma premente intersecção com o ambiente digital.

Os lugares de memória, consoante lembra Nora (1993), são reconstruídos no interior das problemáticas do momento presente. Assim, a ligação dos museus com as peculiaridades das mídias digitais constitui um sintoma dessa produção de espaços memorialísticos na atualidade. Tais fatores corroboram para um sentido que possui ligações diretas com as transformações históricas, sociais e culturais, em meio às rupturas, continuidades e descontinuidade que assinalam o correr da história.

Nesse ínterim, não há como negar as interferências e influências provocadas pelo advento dos meios de comunicação, pois

como propõe Thompson (1998), em sua teoria social da mídia, o desenvolvimento dos meios de comunicação teve papel fundamental na organização das sociedades modernas, de modo que novas práticas emergem e expandem o raio de suas atividades e influências, modificando convenções e relações, fator ainda existente em nossos dias, sendo, no entanto, necessário salientar que isso se dá através de vias múltiplas e complexas, não se tratando de mera causalidade. O convite feito para a produção de *selfies* nos museus, nesse sentido, representa as implicações geradas pelos meios de comunicação e seus artefatos no *modus operandi* dos museus, frente a uma sociedade e a uma época histórica fortemente atravessada por regimes pautados pela visibilidade midiática. Mais do que considerar este aspecto, é necessário também perceber o reconhecimento dos museus acerca das transformações em torno da subjetividade contemporânea, haja vista a produção de subjetividades e sociabilidades diretamente relacionadas aos dispositivos midiáticos.

Por outro lado, essa abertura, para alguns, pode suscitar o sentimento de uma descaracterização do significado de um museu – como já mencionamos, um lugar de memória, possuidor de uma aura –, e atizar críticas daqueles que se filiam às ideias da Escola de Frankfurt, principalmente a partir dos filósofos Adorno (2002) e Horkheimer (2002), cuja tese apontava para a transformação da cultura em mercadoria e a perda da autenticidade e valor artístico, bem como a apropriação da produção cultural pelo capitalismo. É preciso considerar, todavia, que as transformações inerentes à arte e aos museus a partir dos meios de comunicação e da mídia são bem mais antigas, de modo que essa discussão já vem sendo realizada há tempos, tendo em vista que as artes foram importando de modo crescente os dispositivos tecnológicos midiáticos como meios para as suas próprias produções – vide a *pop arte*, *vídeo arte* e os próprios museus e suas exposições digitais e interativas, seus vídeos-documentários, *sites*, etc., ao mesmo tempo em que as próprias mídias também vão se apropriando de conteúdos artístico-culturais.

De fato, não temos e nem é nosso objetivo realizar juízo de valor sobre os novos modos de produção ou consumo de arte, nem acerca das estratégias de *marketing* dos museus, mas identificar as modificações da arte no rastro da história, atentando para as suas condições de possibilidade. Dessa forma, filiamonos a um ponto de vista mais integrado, tal qual propõe Eco (1979), ao ponderar e refletir sobre as visões mais radicais em torno desses processos. Como expoente dessa perspectiva, podemos citar Benjamin (1994), autor que defendia que a obra de arte tradicional possuía uma presença ou aura que advinha da sua originalidade, autenticidade e unicidade, a partir de sua existência em um local específico. Todavia, a reprodutibilidade técnica proporcionou mudanças que não possuem precedentes e seu impacto incide diretamente na destruição da aura das obras de arte, possibilitando, segundo Benjamin (1994), a sua emancipação da tradição dos rituais. Contudo, o autor não lamentou a emergência das tecnologias e os novos modos de produção da arte, pois percebeu que, em meio a todo este processo, a própria natureza da arte tinha se transformado.

Nessa perspectiva, alimentar separatismos ou reproduzir hierarquizações não parece ser o caminho mais indicado, pois a convergência entre as artes e mídias já é uma realidade. Sobre esta questão, Santaella (2008, p. 7) assegura que “convergir não significa identificar-se. Significa, isto sim, tomar rumos que, não obstante as diferenças, dirijam-se para a ocupação de territórios comuns, nos quais as diferenças se roçam sem perder seus contornos próprios”. Segundo a autora:

alimentar o separatismo conduz a severas perdas tanto para o lado da arte quanto para o da comunicação. Por que perde a arte? Porque fica limitada pelo olhar conservador que leva em considerar exclusivamente a tradição de sua face artesanal. Por que perde a comunicação? Porque fica confinada aos estereótipos da comunicação de massa (SANTAELLA, 2008, p. 7).

As misturas e convergências entre arte e mídia é um quadro estabelecido e suas imbricações são inegáveis. O dia dedicado às *selfies* no museu mostra-se, assim, como mais um expoente dessas relações. Estratégia que busca não somente a visita, mas o registro por meio dos autorretratos e sua circulação nas redes digitais a partir de um identificador comum, a *hashtag*⁷ (#) #MuseumSelfie. As *selfies* produzidas nos museus, por sua vez, são reproduzidas em diversas páginas, não sendo publicadas somente no perfil das redes sociais dos usuários, mas dos próprios museus e nas páginas da campanha no *Facebook*⁸, *Twitter*⁹ e *Instagram*¹⁰, através de compartilhamentos que se estabelecem a partir das *hashtags*. Para termos uma ideia do sucesso da iniciativa, ao realizarmos uma busca com a *tag* #museumselfie no *Twitter*, encontramos um sem-número de *posts*, o que também acontece no caso do *Instagram*, nos quais se tem uma enxurrada de imagens produzidas em museus de todo o globo terrestre.

É icônico que a imagem dos perfis oficiais da campanha nas redes supracitadas seja de uma obra artística – *Moça com brinco de pérola*, 1665, do pintor holandês Johannes Vermeer. Como não poderia ser diferente, essa imagem artística foi reapropriada pela campanha, tendo em vista a sua reconfiguração, como podemos observar a seguir:

⁷ As *hashtags* são utilizadas nas redes sociais pra categorizar conteúdos, sendo transformada em um hiperlink e promovendo uma indexação em torno de determinado assunto.

⁸ Disponível em: <<https://www.facebook.com/Museumselfieday-978261382301963>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

⁹ Disponível em: <<https://twitter.com/museumselfieday>>. Acesso em: 20. mar. 2017.

¹⁰ Disponível em: <<https://www.instagram.com/museumselfieday/?hl=pt-br>>. Acesso em: 20 mar 2017.



Imagem 1: *Moça com brinco de pérola* (em holandês *Het Meisje met de Parel*). 1665. Johannes Vermeer. Fonte: Google imagens.

Imagem 2: Reapropriação da pintura *Moça com brinco de pérola*, de Vermeer, utilizada nos perfis da campanha #museumslefie.¹¹

Tanto a circulação de discursos fotográficos – as *selfies* – nas páginas dos usuários e seu compartilhamento pelos perfis oficiais da campanha, quanto a reapropriação da pintura *Moça com brinco de pérola*, de Vermeer, denotam a intrincada relação entre artes e mídias na contemporaneidade, revelando como característica a convergência midiática, fator que parece ser considerado e bem trabalhado pelos idealizadores da campanha. A convergência midiática, segundo Jenkins (2008), diz respeito ao grande fluxo de informações e conteúdos a partir dos diversos suportes tecnológicos e midiáticos.

¹¹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/museumselfieday/?hl=pt-bre> <https://twitter.com/museumselfieday>>. Acesso em: 20. mar. 2017.

Por convergência refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplos suportes midiáticos, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando (JENKINS, 2008, p. 27).

É importante salientar que a convergência não se restringe à questão relacionada à técnica ou à utilização simultânea de suportes e/ou tecnologias; ao contrário, trata-se de uma transformação que perpassa as práticas socioculturais, evidenciando novos modos de produção e consumo e, por sua vez, novas formas de mediação. Na pintura reapropriada, também percebemos uma das características da cultura de convergência assinalada por Jenkins (2008), a saber, a reapropriação de discursos que são postos em circulação e passam a demandar outros novos sentidos. A moça com brinco de pérola, na imagem ressignificada, faz uso de um aparato de captura de imagens e produz fotografias, evocando essa linguagem, por meio de uma memória das imagens. Isso nos faz lembrar os versos de um poema de João Cabral de Melo Neto, intitulado de *Lição de Pintura*: “Quadro nenhum está acabado/ disse certo pintor/ se pode sem fim continuá-lo/ primeiro/ ao além de outro quadro/ que, feito a partir de tal forma/tem na tela, oculta, uma porta/ que dá a um corredor/ que leva a outras e muitas outras” (MELO NETO, 2009, p. 375). As portas de que fala o poeta podem estar articulada as mais variadas possibilidades de ressignificação do discurso pictórico, levando em consideração a natureza cambiante das redes de memória que o atravessa.

Na edição do *Museum Selfie Day* deste ano, no estado de São Paulo, dezenove museus participaram da iniciativa. Segundo o *site*¹² institucional do governo do referido Estado, a iniciativa corresponde a muito mais do que divulgar as instituições nas

12 Disponível em: <<http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/museus-de-sp-aderem-ao-museumselfie-nesta-quarta-feira-2/>>_. Acesso em: 04 fev. 2017.

redes digitais, sendo uma forma de mostrar aos diversos públicos o quanto os museus podem ser lugares divertidos, discurso consonante ao enunciado pelo Museu Afro. Com efeito, há uma abertura dos espaços institucionais para uma nova linguagem no atual contexto social e histórico, frente a um arquivo de práticas e discursos que vão emergindo. Ademais, é reforçado em ambos os sites que as imagens produzidas pelos visitantes serão publicadas em todas as redes sociais (*Facebook, Instagram e Twitter*) das instituições, o que reforça a intensa circulação de discursos em torno da ação e reverbera o sentido de convergência, como já antecipamos anteriormente.

Santaella (1996) afirma que somos tentados pela ilusão de que os bens culturais e artísticos têm a nobreza intocável do eterno, mas destaca que, na realidade, eles são tão sujeitos as vicissitudes e desgastes do tempo como qualquer outra coisa, o que nos remete a Foucault (2010) quando da sua análise sobre a História e os seus processos. Para o autor, não devemos transformar a compreensão histórica em jogos de significações prévias e/ou imediatas, muito menos vê-la como algo linear. Antes, temos que pensar e refletir sobre as condições de possibilidades que favorecem a sua constituição. Imaginar que existiria uma face legível sobre os acontecimentos da história, factível de compreensão imediata, poderia soar como algo ingênuo, pois “[...] não se trata, bem entendido, nem da sucessão dos instantes do tempo, nem da pluralidade dos diversos sujeitos pensantes; trata-se de cesuras que rompem o instante e dispersam o sujeito em uma pluralidade de posições e funções possíveis” (FOUCAULT, 2010, p. 58). Possuidores de suportes históricos e institucionais que podem possibilitar tanto o surgimento quanto o esquecimento, os discursos são amarrados ao tempo (história) e por ele nutridos.

As artes e suas instituições não estão estagnadas no tempo, tampouco os seus sentidos. Atreladas às condições históricas, reconfiguram-se e passam por mutações. Destarte, os modos de emergência do discurso artístico obedecem a leis de possibilidade próprias, de acordo com o arquivo de cada época, tal qual ocorre

com as formas de consumo da arte. Retomando Santaella (1996, p. 151), “[...] a criação da arte, da ciência e da cultura tem bases históricas e materiais e depende de meios também históricos e materiais de produção, circulação e difusão, que determinam e implicam novas formas de recepção e consumo”.

É interessante destacar que as *selfies* produzidas por sujeitos que aderiram a campanha não se restringem unicamente à data inicialmente postulada para o *#MuseumSelfie Day*, mas continuam a ser feitas e publicadas independentemente do período, conforme se identifica a partir de uma busca rápida pela *tag* nas redes sociais, o que reforça a circularidade e o sucesso da campanha e de suas imagens (as *selfies*), que acabam sendo produzidas das mais diversas formas.

Mesmo não tendo acompanhado todas essas transformações, já na década de 1940, Malraux (1954) propôs uma teoria que causaria para aquela época sentimentos confusos naqueles que se dedicavam ao estudo dos museus. Trata-se da teoria do museu sem muros, a qual é alicerçada por meio de três argumentos: 1) as transformações irreversíveis que mudaram os modos por meio dos quais as artes são experimentadas; 2) as inúmeras imagens e reproduções que constituem um “museu imaginário”, logo, sem muros e; 3) a concepção de que esse novo museu dá continuidade ao museu tradicionalmente físico, possibilitando aos sujeitos a disponibilidade da arte dos mais diversos tempos nos mais diferentes espaços (MALRAUX, 1954). A concepção de museu imaginário possui dois sentidos nos escritos de Malraux: em um primeiro momento, a ideia refere-se a um museu de imagens e, somente depois, significa um museu do imaginário. As duas perspectivas complementam-se e dialogam a todo o tempo.

Com o conceito de “museu imaginário”, Malraux (2011; 1954) considerou que a reprodução das obras de artes através de imagens – fotografias – seria uma forma de promover uma nova dinâmica nas relações de contato dos mais diversos públicos com o discurso artístico, a fim de promover uma reconfiguração nos imaginários individuais e coletivos em torno dos museus e do

mundo das artes. Para esse autor, o museu pode possuir amplas e múltiplas dimensões, as quais abarcam a tradição, a política, experiência, conhecimentos, espetáculo e promoção sociocultural.

Imaginemos, agora, o que o pensador diria caso tivesse a oportunidade de acompanhar o *#MuseumSelfie Day*. Com base nos escritos do referido autor, podemos sugerir que a sua concepção de museu imaginário ganharia novos contornos. A reprodução das obras artísticas a partir das imagens – *selfies* – certamente estariam em consonância com a ideia de museu sem muros e do museu imaginário. Na atualidade, frente aos processos e transformações históricas, os museus promovem novas formas de produção e consumo, se fazem presentes nas redes sociais, nos perfis dos sujeitos que se autofotografam quando da realização de visitas. Os museus tornam-se onipresentes ou, utilizando uma definição foucaultiana, heterotópicos (FOUCAULT, 2006), burlando as ordens do discurso (FOUCAULT, 2011) artístico tradicional, por tanto tempo tido como inquebrantável.

As heterotopias, segundo Foucault (2006), podem ser entendidas como espécies de contraposicionamentos, utopias que são realizadas efetivamente. São “[...] lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (p. 415), afirma o autor. Nos últimos anos da década de 1960, o filósofo francês já destacava a importância do espaço como um aspecto fundamental das relações da modernidade, lançando olhares e pistas sobre as reconfigurações que a noção de espaço enfrentaria. O autor chegou a afirmar que a época atual (aqui devemos remontar a década de 1960, período de produção do escrito) seria a época do espaço. Para ele, aquele momento seria a época do simultâneo, ao atestar a existência de uma época da justaposição, em que o próximo e o longínquo, o lado a lado e o disperso, convivem. “Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e entrecruza sua trama” (FOUCAULT, 2006, p. 411).

A simultaneidade de que trata Foucault evidencia-se quando voltamos a refletir sobre as *selfies* nos museus, prática contemporânea motivada pela abundância dos dispositivos midiáticos, seus usos e apropriações, os quais vem promovendo implicações evidentes em torno do discurso artístico. A noção de uma rede que interliga pontos descreve de modo pertinente os modos de ser e estar no mundo atual, tendo em vista a forte presença das mídias digitais nas mais diversas instâncias da vida em sociedade. Apenas a título de ilustração, podemos citar a emergência de um “Museu dos memes”, projeto da Universidade Federal Fluminense (UFF), cujo objetivo é compor um acervo digital dos *memes*, materialidades que adquirem um forte poder de circulação nas redes sociais, pois constitui, nos dizeres de Dawkins (2007), uma unidade de replicação. O nome do projeto aponta-nos para a resignificação do conceito de museu e uma espécie de institucionalização dos memes, alçados da categoria de elementos do discurso ordinário para o posto de um objeto sobre o qual incide um saber específico.

Diante do que afirmamos ao longo deste ensaio, entendemos que os museus mudaram e continuarão a enfrentar mudanças. O passado pode estar lá presente em espaços de preservação e manutenção da nossa memória e de nossa história, conforme advogamos a partir das reflexões de Nora (1993), mas as formas como as gerações do amanhã lidarão com elas, em relação às formas de produção, acesso e fruição do discurso artístico, são imprevisíveis. Não se trata de uma visão fatalista de evolução ou retrocesso das formas de lidar com as artes resguardadas nos museus, mas de analisar o porquê da presença de determinados enunciados sobre as artes e os museus neste momento e não em outro, tal como pensado por Foucault (2010). Trata-se de perceber o que já não somos mais, conforme nos ensina Deleuze (1996), pensando o atual como o que paulatinamente deixamos de ser. Para o autor: “Se a história é o arquivo, o que nos separa de nós próprios, o actual é esse Outro com o qual já coincidimos” (DELEUZE, 1996, p. 6). Isso supõe rastreamos quais práticas constituem nosso devir, para buscarmos compreender quem somos nós hoje na relação com a arte, a memória e a história na era das mídias digitais.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida, traduzido por Juba Elisabeth Levy... [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BEIGUELMAN, Giselle. Reinventar a memória é preciso. In: _____.; MAGALHÃES, A. G. **Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais**. São Paulo: Peirópolis, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. 7 ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- _____. **O mistério de Ariana**. Trad. Edmundo Cordeiro. Lisboa: Veja Passagens, 1996.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Homo deletabilis: corpo, percepção e esquecimento do século XIX ao XXI**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- FONSECA-SILVA, Maria Conceição. Mídia e lugares de memória. In: _____.; POSSENTI, Sírio (Orgs.). **Mídia e rede de memória**. Vitória da Conquista, BA: Edições Uesb, 2007, p.11-38.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 21ed. São Paulo: Loyola: 2011.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz F. B. Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manuel Barros da (Org.). **Michel Foucault Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 411-422. (Ditos & Escritos, v III).
- HORKHEIMER, Max. Meios e fins In: _____. **Eclipse da razão**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Centauro, 2002, p. 13-64.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.
- HASHIGUT, Simone. Tiemi.; AMADO, Gisele Tiago Ribeiro. Práticas de (se) ver e de (se)fazer visível na contemporaneidade: *selfies* no/do discurso digital, **Revista de Estudos do Discurso e do Corpo**, Vitória da Conquista, v. 10, n.2, p. 42-56, 2016. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/6141/5883>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

- MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2011.
- MALRAUX, André. **The voices of silence**. London: Secker & Warburg, 1954.
- MELO NETO, João Cabral. **Museu de tudo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich **Segunda constatação intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Damará, 2003. (Coleção Conexão, 20).
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares, **Proj. História**, São Paulo, dez. 1993.
- ROBIN, Rêgine. **Extrait du roman mémoriel**. Montreal: Le Préambule, 1989. Disponível em: <<http://www.er.uqam.ca/nobel/r24136/>>. Acesso em: 18. fev. 2017.
- SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?**. São Paulo: Paulus, 2008.
- SANTAELLA, Lucia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.
- THOMPSON, John Brookshire. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Trad. Wagner de Oliveira Brandão; revisão da trad. Leonardo Avritzer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

ad





DISCURSOS NAVEM REDE SOBRE O CASAMENTO CIVIL ENTRE PESSOAS DO MESMO SEXO

Denikid Araújo Albino¹
Célia Bassuma Fernandes²

Situando a questão:

Pensar o conceito de família implica, inicialmente, pensar em como essa instituição tem sido compreendida ao longo do tempo, nos diferentes domínios do saber. Para a igreja, a família – assentada no matrimônio, compreendido como um vínculo indissolúvel entre um homem e uma mulher – constitui a primeira sociedade natural da qual o sujeito participa. No domínio

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.

2 Doutora em Estudos da Linguagem (PPGEL-UEL). Professora do Curso de Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa e do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste. Membro do grupo de pesquisa Interfaces entre Língua e Literatura. E-mail: bacelfer@hotmail.com.

do direito, ela constitui a base de toda a sociedade e diz respeito à união civil entre sujeitos ligados por vínculos de afeto, de parentesco civil ou sanguíneo.

Essa primeira sociedade natural e/ou base dela e da qual o sujeito faz parte vem sofrendo alterações na sua constituição, resultantes da emergência de novos costumes e valores, da evolução da ciência, da constante batalha pela desconstrução de mitos e preconceitos e da luta em defesa dos direitos humanos, que prezam pela igualdade e pela liberdade.

De “negócio” para assegurar os bens materiais ou “instrumento”, utilizado pela igreja para moralizar e manter a ordem, na pós-modernidade, as novas famílias têm se formado a partir do amor e do afeto e, hoje, há famílias constituídas por pai/mãe e filho(s), por pai e filho(s), por mãe e filho(s), por pais e mães com filho(s) de diferentes uniões, por avô e/ou avó e neto(s), por tio e/ou tia e sobrinhos, por dois pais e filho(s), por duas mães e filho(s), ou por casais sem filho(s).

O Estado, dada sua função reguladora e protetora, também vem tentando normatizar/normalizar o que é “família”, por meio de leis. Nesse sentido, o Código Civil de 1916 reconhecia como “família” a instituição constituída por meio do casamento entre um homem e uma mulher, deixando, assim, à margem todas as outras formas de união (VENTURINI, 2012).

Depois da década de 1960, a entrada da mulher no mercado de trabalho, a emancipação sexual, a invenção da pílula anticoncepcional e a Lei do Divórcio (1977) possibilitaram o surgimento de novas configurações familiares, como a monoparental – em que apenas o pai ou a mãe tem o dever de educar o(s) filho(s) – e as homoparentais/homoafetivas, em que pessoas do mesmo sexo assumem essa função.

A aprovação da Constituição de 1988 (CF/88) também foi um grande marco no que se refere à constituição da família moderna, uma vez que brechas na lei permitiram que famílias que se distanciam dos modelos tradicionais tenham seus direitos assegurados legalmente. A lei suprema do país passou a designar “família” a

união fundada basicamente no amor recíproco, seja entre duas pessoas do mesmo sexo ou de sexos diferentes.

Em 2002, passou a vigorar o Novo Código Civil Brasileiro (NCCB) e, a partir dele, famílias constituídas por laços de afeto e de carinho passaram a ser reconhecidas e a ter amparo legal. Em maio de 2011, o Supremo Tribunal Federal (STF) decidiu reconhecer como entidade familiar a união estável entre duas pessoas do mesmo sexo, garantindo-lhes assim, os mesmos direitos e deveres dos casais heterossexuais em regime de união estável, como pensão e herança em caso de morte de um dos parceiros, divisão de bens e pensão alimentícia, em caso de separação, conforme Venturini (2012).

Em 2013, o Projeto de Lei 6583/13 (PL 6583), proposto pelo deputado evangélico Anderson Ferreira (PR-PE), instituiu o Estatuto da Família, que no seu artigo 2º definia a entidade familiar como o núcleo social formado a partir da união entre um homem e uma mulher, por meio de casamento civil. A partir de então, várias entidades se manifestaram contra a aprovação e, mais tarde, contra o desarquivamento desse projeto de lei. Pensamos que essa brevíssima retomada histórica se faz necessária para compreender porque irromperam certos discursos sobre o casamento homoafetivo e não outros em seu lugar, tendo em vista que para a teoria materialista do discurso, a exterioridade é parte do processo discursivo.

Nesta perspectiva, o lugar onde os discursos são formulados e circulam é relevante para a compreensão do processo de produção de sentidos. Para Orlandi (2001, p. 09), “é na formulação que a linguagem ganha vida, que a memória se atualiza, que os sentidos se decidem, que o sujeito se mostra (e se esconde)”. Para a autora, é no fio do discurso que sujeito e sentido se constituem, simultaneamente, por meio da articulação da materialidade da língua com a materialidade da história. Para ela, “é o momento em que o sujeito diz o que diz” (ORLANDI, 2001, p. 09).

A circulação diz respeito aos trajetos do dizer, e nesse sentido, a *Internet* tem constituído o lugar material em que sujeitos se mobilizaram para se posicionar a favor/contra o casamento entre pessoas do mesmo sexo. Discursivamente, compreendemos o espaço digital como parte do acontecimento discursivo urbano, que não somente armazena e faz circular discursos, mas também os produz, organizando-os, estabelecendo novas formas de relação dos sujeitos com as informações, com a sociedade, com outros sujeitos e com a própria materialidade do discurso.

Nesse espaço virtual, tudo é possível: pesquisar/estudar, comprar/vender, conhecer amigos/amores, ver e ser visto. Estar em/na rede produz no sujeito o efeito de mundo globalizado, de unidade, de conectividade, modificando o modo como ele se significa e ao significar-se, significa o mundo.

As redes sociais *online* vêm adquirindo importância crescente e têm sido mobilizadas, inclusive, para convocar a população civil, para se posicionar a favor ou contra temas polêmicos na nossa formação social, como aconteceu com a Primavera Árabe, no Oriente Médio (2011), e com as manifestações que ocorreram no Brasil, em 2013. Nas redes sociais, foram atualizados e postos em circulação discursos a favor do casamento civil entre pessoas do mesmo sexo e contra o Projeto de Lei 6583/13, que também ficou conhecido como Estatuto da Família.

No *Facebook*, rede de relacionamento pessoal que permite ao usuário conversar com amigos e compartilhar mensagens, *links*, vídeos e fotografias, foi criada a comunidade: “Eu sou a favor do casamento civil entre pessoas do mesmo sexo”, como parte da campanha lançada em todo o Brasil (#nossafamíliaexiste), pouco antes do Natal de 2014, para convocar os sujeitos a se posicionar contra o Estatuto da Família. Nela, irromperam vários discursos a favor do casamento civil entre pessoas do mesmo sexo, mas o que nos chamou mais atenção foi que, a partir dela, irromperam vários *memes* no espaço digital e que viralizaram com a velocidade própria da rede mundial de computadores.

Assim sendo, neste trabalho, sob a perspectiva teórica da Análise de Discurso – fundada por Pêcheux, na França, e reterritorializada por Eni Orlandi, no Brasil, e pelo grupo de pesquisadores que a ela se ligam – em termos amplos, pretendemos analisar o embate entre a memória metálica – que produz o efeito de saturamento de sentidos – e a memória discursiva, no espaço digital, no processo de circulação de sentidos acerca do casamento civil, por meio de *memes*.

As questões de pesquisa que nos movem são: como se dá o imbricamento da memória metálica, que não historiciza os sentidos, provocando efeitos de saturamento, e a memória discursiva, no espaço digital, que promove a atualização do dizer? Ao “curtir”, “compartilhar” ou replicar um *meme* no espaço digital não há o movimento do sujeito e dos sentidos na história e logo, o trabalho da memória discursiva? Em síntese, procuraremos responder à seguinte questão: em que medida a memória discursiva e memória metálica se articulam no processo de formulação/circulação dos dizeres na/em rede?

Funcionamento da memória no discurso eletrônico

Na sociedade contemporânea, a linguagem digital ou o discurso eletrônico vem alcançando lugar de destaque, já que a rede mundial de computadores permite novas formas de relacionamento interpessoal e o acesso e o compartilhamento rápido de informações, produzindo, no sujeito, não apenas o efeito de mundo globalizado e de unidade, mas de saturamento dos sentidos.

A rede eletrônica afeta, assim, os processos de constituição e de circulação dos sentidos “[...] desfronteirizando as palavras dos sujeitos” e promovendo “[...] um espaço fluido de movências, empréstimos e identificações, levando o sujeito ora a enunciar como se a palavra do outro fosse absolutamente sua, ora como se a sua palavra fosse não apenas sua e, assim, estrangeira para si mesmo” (ROMÃO, 2008, p. 110-111). Conforme a autora, compreender o modo de o sujeito construir sua discursivi-

dade implica compreender o funcionamento da memória, que possibilita a atualização dos discursos e também a heterogeneidade, pois as palavras do outro sempre atravessam as palavras do sujeito, no eixo da formulação.

No (*cyber*)espaço, os dizeres são deslinearizados e o sujeito, conforme Dias (2008), se constitui na própria velocidade do acontecimento, percorrendo diferentes *links* (hipertextos) que se sobrepõem e induzem a outros *links*, entremeando-se aos dizeres de outros sujeitos, produzidos em outro tempo e espaço. Para Mittman (2008, p. 114), no espaço digital, a cada acontecimento histórico, modos de dizer antigos passam a adquirir sentidos particulares através de acontecimentos discursivos reinterpretados, inaugurando novas discursividades e novas maneiras de pensar, apagando os limites entre aquilo que é real e o que é da ordem do virtual. Os retornos aos mesmos espaços do dizer não estariam, portanto, de fora dos discursos em rede, visto que o próprio fato de um discurso retornar em outro lugar já é outro e produz novas discursividades.

Orlandi (2010, p. 9) afirma ser necessário considerar três momentos importantes no processo de produção/circulação de sentidos no meio digital, quais sejam, a constituição, que diz respeito à história e à memória do dizer; a formulação, que se refere à linearização dos dizeres sob circunstâncias de enunciação específicas; e a circulação, que ocorre em dada conjuntura e sob certas condições. De acordo com autora, embora a constituição e a formulação sejam importantes, a circulação constitui o ponto de partida para compreender o funcionamento do discurso eletrônico, pois faz com que o sujeito tenha a ilusão de que está sempre diante de um novo discurso.

Esse modo de entrada produz, de acordo com a autora, consequências sobre a função-autor e sobre o efeito-leitor, que estão ligadas à natureza da memória à qual os sentidos se filiam e à materialidade significativa de seus meios. Para ela, as diferentes formas de memória produzem seus efeitos nos processos discursivos e afetam a função-autor e o efeito-leitor, porque qualquer forma

de memória tem uma relação necessária com a interpretação e, conseqüentemente, com a ideologia (ORLANDI, 2010, p. 08).

Nesse sentido, afirma que ao produzir sentidos/interpretar, os sujeitos mobilizam a memória institucional ou a memória de arquivo, praticada por instituições como museus e escolas, ou ainda, em eventos e rituais. Essa memória normatiza/sustenta o processo de significação por meio da textualidade documental, isto é, o Estado individualiza os sujeitos por meio dos discursos disponíveis, mantendo-os em certa circularidade.

Da mesma forma, a memória discursiva também é mobilizada, pois preexiste ao discurso do sujeito. É uma memória lacunar e com falhas, constituída pelo esquecimento e que funciona pela repetição, sustentando cada tomada da palavra. É essa memória anônima que rege a produção dos sentidos, pois é mobilizada pelo sujeito a cada formulação, sem que ele tenha consciência disso.

Já a memória metálica – conceito que começou a ser desenvolvido em 2001, por ela, para pensar a diferença entre a memória produzida na/pela televisão e o interdiscurso – é produzida pelas novas tecnologias de linguagem. É uma memória horizontal, da máquina, em que não há estratificação dos sentidos, mas adição, acúmulo. Conforme a autora:

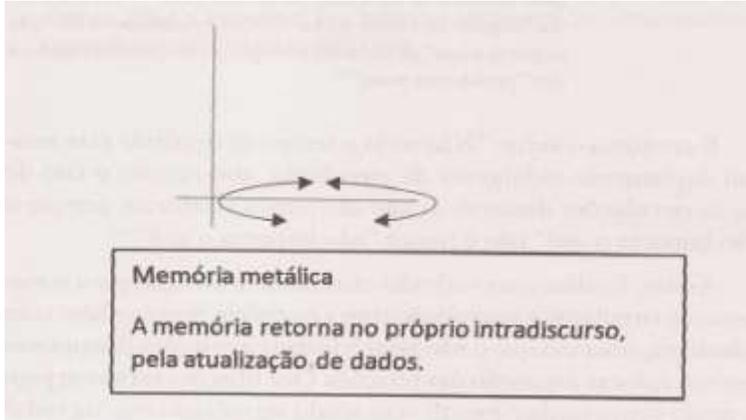
[...] o que foi dito aqui e ali e mais além vai se juntando como se formasse uma rede de filiação e não apenas uma soma, como realmente é, em sua estrutura e funcionamento. Este é um efeito – uma simulação – produzido pela memória metálica, memória técnica. Quantidade e não historicidade. Produtividade na repetição, variedade sem ruptura. E o mito, justamente, desta forma de memória é o “quanto mais, melhor” (ORLANDI, 2010, p. 09).

Conforme a autora, com o surgimento das novas tecnologias da linguagem, várias modalidades de memória metálica se juntam à memória carnal das línguas ‘naturais’, mas os efeitos da história e da ideologia não são apagados (ORLANDI, 2013, p. 10).

Na mídia, os processos discursivos funcionam pela produtividade, já que os discursos construídos nela/por ela constituem a variação do mesmo e há sempre o retorno aos mesmos espaços do dizível. Trata-se de pensar, então, no funcionamento de uma memória da máquina, que não historiciza e homogeneiza os sentidos, já que funciona pela quantidade, pela repetição do mesmo, subtraindo o sujeito do seu acontecimento pessoal, da (sua) história, pois “[...] o que foi dito aqui e ali e mais além vai se juntando como se formasse uma rede de filiação e não apenas uma soma, como realmente é, em sua estrutura e funcionamento” (ORLANDI, 2010, p. 05).

Segundo a autora, ao contrário da memória discursiva, a memória metálica se caracteriza por ser achatada, horizontal, já que não há estratificação, mas repetição em série dos discursos/sentidos (ORLANDI, 2001, p. 180). Trata-se então, de um simulacro, que faz parecer que aquilo que está sendo dito é novo, quando, na verdade, é uma variação do mesmo. Exemplo disso, é que o sujeito ouve/lê a mesma notícia várias vezes, mas tem a ilusão de que está ouvindo/lendo algo novo. Isso ocorre porque a memória metálica funciona pela repetição e pela quantidade e constitui “[...] um dizer presentificado continuamente que funciona como se fosse uma memória, quando, na verdade, ele não é uma memória, ele é o dizer repetidamente re-atualizado” (ORLANDI, 2006, p. 26-27).

Também por esse viés, Dias (2015, p. 289) afirma que a memória metálica é uma memória sem profundidade, que retorna no intradiscurso pela atualização dos dados (PÊCHEUX, 1999). No gráfico que segue, a autora elucida esse funcionamento:



Fonte: *Análise de Discurso em Rede: Cultura e Mídia. Volume 1* – Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

Conforme a autora, nas mídias digitais, o sentido é da ordem da quantidade e não há historicização dos dizeres, ou seja, é da instância da circulação e funciona pela repetição, reprodução, replicação, etc. Esses novos modos de circulação dos discursos em/na rede têm caracterizado uma nova forma de pensar a memória metálica como sendo uma memória da ordem do repetível, o que não significa, no entanto, que o sujeito, ao formular seu discurso, não seja afetado pela história e pela ideologia. De acordo com ela,

É justamente esse o funcionamento da memória metálica: produzir, pela quantidade, o esvaziamento do sentido do dizer engajado, significante na história. O excesso, a quantidade, sentidos da repetição em série, esvaziam o dizer, submetendo-o a uma existência técnica, replicável no eixo da própria circulação. Daí dizermos as mais curtidas, mais compartilhadas, os trending topics, que se formulam na quantidade replicável dos dizeres (DIAS, ENDICI, 2013-2015, p. 01).

Um dos tipos de discurso que se repete/replica em série, no espaço digital são os *memes*, designação usada pela primeira vez em 1976, pelo sociólogo e escritor Richard Dawkins, que por meio de estudos no campo da biologia e da medicina, acreditava que transmissões de genes culturais poderiam originar um tipo de evolução. Dawkins (2007) designou esses genes de “replicadores” e defendeu que assim como os genes se propagam pulando de corpo para corpo, os *memes* – aproximação da palavra grega *mimeme* ao termo *gene* – propagam-se através dos cérebros dos sujeitos por meio de um processo de imitação.

Para o autor, *meme* é um “substantivo que transmite a ideia de uma unidade de transmissão cultural, ou uma unidade de imitação. [...] Pode-se, alternativamente, pensar que a palavra está relacionada à ‘memória” (DAWKINS, 2007, p. 122). Conforme Recuero (2009, p. 130), os *memes* estão relacionados “[...] ao capital social, na medida em que a motivação dos usuários para espalhá-las é, direta ou indiretamente, associada a um valor de grupo.”

Segundo Coelho (2014, p. 16), o funcionamento dos *memes* na *internet* se assemelha ao movimento de repetição ou de replicação proposto por Dawkins e “[...] cada *meme* tem seu funcionamento ideal, ou seja, a forma que o criador deseja que ele seja lido, e produz sentidos no texto, ou no contexto da situação, por sua própria inserção.”

De acordo com o mesmo autor (2014, p. 09), os *memes* são “algo que se repete e que se propaga, em um estado de constante replicação”, ou seja, “é um discurso que se repete” e embora em/na rede, um *meme* esteja imóvel em um determinado espaço (*site*, *blog*, página), é a possibilidade mesma de ser colocado em circulação que faz com que ele signifique (COELHO, 2014, p. 09). Ainda conforme o autor, a criação de um deles consiste em um processo de autoria e pressupõe, também, um gesto de interpretação, já que eles se modificam conforme as condições em que foram produzidos (COELHO, 2014, p. 06). Conforme ele, os *memes* não constituem enunciados, imagens ou textos convencionais, mas

[...] uma forma de divulgação que apela para as características da rede, aproveitando a velocidade da transmissão de dados, para criar um recorte que permite a textualização do discurso, criando assim uma versão, um gesto de interpretação, afetando o mundo e afetando outros gestos (COELHO, 2014, p. 05).

Para Dias e Coelho (2014, p. 240), o que define um *meme* não é sua forma abstrata (*hashtag*, vídeo, palavra ou frase), mas o seu funcionamento no espaço digital, isto é, “[...] com a expansão horizontal de um enunciado como se fosse uma memória vertical, do interdiscurso, já que é a replicação (acúmulo) que define a memória em rede, atestando o funcionamento da memória metálica e o esvaziamento do político”.

Isso não significa, contudo, que os *memes* se originam ou que circulam especificamente na rede, como se fosse possível delimitar um ponto de origem e um lugar específico para sua existência material. Para Carroza e Santos (2012, p. 98),

[...] um *meme* pode se originar de qualquer coisa: das situações cotidianas, de notícias em jornais, revista, televisão, de um chiste, uma piada, de um anúncio, enfim, de diferentes materialidades que, uma vez lançadas aos ‘turbilhões esfumados de não importa o que’, reclamam sentidos trabalhando no jogo da paráfrase e polissemia, dado o caráter heterogêneo das redes sociais.

Do nosso ponto de vista, compreendemos os *memes* como objetos simbólicos que circulam, no espaço digital, compostos por diferentes materialidades significantes, como imagens, enunciados e sons, nos termos de Lagazzi (2009; 2011), e que dizem respeito ao modo como os sentidos são formulados e circulam, em especial, no espaço digital, reatualizando já-ditos e já-vistos antes em outro lugar e tempo e que dada sua replicação, acabam por viralizar no espaço digital. Em suma, *memes* são discursos que se repetem, em especial, no espaço digital e que funcionam pela replicação e pela possibilidade de que o repetível faça sentido para um ou para outro grupo.

Na maioria das vezes, esses discursos que se replicam/repetem produzem efeitos de sentido de humor e/ou de ironia e somente significam se forem consideradas suas condições de produção e o quanto estão relacionados ao social, isto é, ao quanto aquele discurso interessa para uma dada formação social. Nesse sentido, eles constituem um discurso de resistência política e/ou ideológica, pois também rimos daquilo que não nos agrada, para esquecer, enfim, para resistir. Também para Coelho (2014, p. 81-82), os *memes* podem ser compreendidos como indicadores de resistência política e/ou ideológica:

o *meme* é uma das formas de discurso que democratizou a forma de resistir através do humor. O *meme* representa a lógica que marcamos nossa existência através da nossa divulgação. Para criar um *meme*, basta ter o desejo de comunicar algo, ou ainda, de ser algo, ou ainda, de resistir a algo.

Tomando a rede mundial de computadores como espaço de produção e de circulação de sentidos, é a possibilidade de propagação dos *memes*, dadas às conexões que o usuário estabelece com ela e com outros sujeitos, que potencializam o efeito de replicação desses discursos, tornando possível que os sujeitos os reconheçam, bem como os sentidos que eles convocam.

Redes sociais como *Twitter* e *Facebook* constituem o lugar material privilegiado para essa (re-)produção e replicação de discursos. Nesse espaço de produção de sentidos, o sujeito “apropria-se” do *meme*, o ressignifica, devolvendo-o para o seu espaço de origem, o que nos autoriza a afirmar que esses discursos compostos por diferentes materialidades significantes que se repetem sem cessar, no espaço virtual, significam pelo imbricamento da memória discursiva e da memória metálica. Conforme Coelho (2014, p. 16):

Nem todos são constantemente utilizados, mas eles estão presentes na memória discursiva que emerge da materialidade metálica da internet. Assim, podemos dizer que a criação de

um *meme* é um gesto de interpretação frente à memória metálica, filiado à memória discursiva da chamada cultura dos *memes* (COELHO, 2014, p. 16).

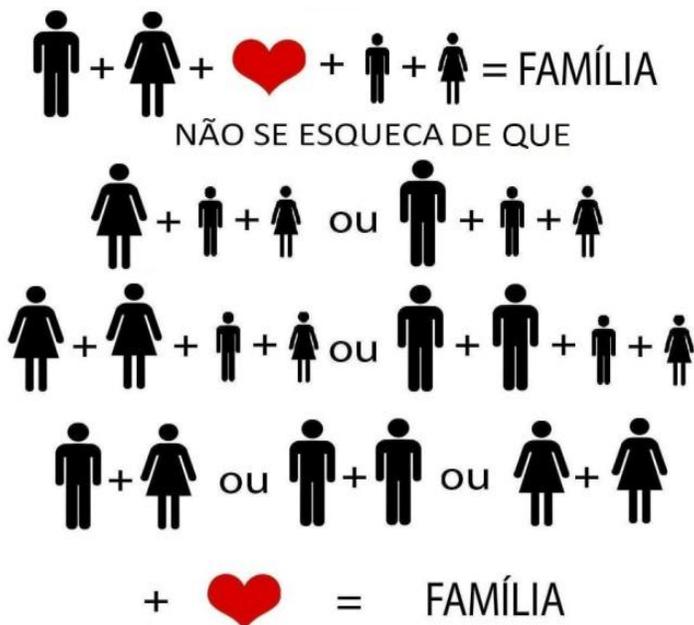
Para observar como memória metálica e memória discursiva se articulam no processo de produção dos sentidos, no espaço digital, recortamos um objeto simbólico, que fez parte da campanha intitulada #nossafamíliaexiste promovida pela Coordenadoria Especial da Diversidade Sexual, da Prefeitura do Rio de Janeiro, e pelo deputado federal Jean Wyllys (PSOL-RJ), entre outras entidades civis e públicas, e circulou como foto de capa da comunidade “Eu sou a favor do casamento civil entre pessoas do mesmo sexo”, do *Facebook*, pouco antes do Natal de 2014 (02/12/2014).

Durante a campanha, houve uma convocação para que casais formados por pessoas do mesmo sexo se posicionassem contra o Projeto de Lei 6583/13 ou Estatuto da Família, postando fotos ou vídeos da sua família. A campanha teve grande adesão entre a população e acabou levando ao arquivamento do PL, na época. Contudo, em 24/02/2015, o Projeto de Lei foi colocado novamente em votação pelo então presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha (PMDB-RJ) e a #emdefesadetodasasfamilias viralizou na *internet* quando a Associação Nacional de Grupos de Apoio à Adoção (ANGAAD) e o Instituto Brasileiro de Direito de Família (IBDFAM) – organizações não-governamentais contrárias à delimitação do conceito de entidade familiar, proposto pela referida lei – mobilizaram, mais uma vez, a sociedade civil com o objetivo de barrar a tramitação do referido projeto.

Os organizadores da mobilização designaram o movimento de “*Twitaço*” e de “*Facebookaço*”, considerando a ação uma continuidade da movimentação iniciada no final do ano anterior, pela comunidade LGBT, contra o Estatuto, com a campanha #nossafamíliaexiste. Note-se a utilização do sufixo “-aço”, que produz o efeito de sentido de intensidade e de grandiosidade do movimento.

A partir disso, muitos discursos a favor do casamento entre pessoas do mesmo sexo passaram a circular no espaço digital,

repetindo-se velozmente. Um *meme* que circulou amplamente nesse espaço de produção de sentidos foi o que segue e que, ao mobilizar redes de memória, desestabiliza o imaginário em torno do que seja família e dá visibilidade a outras formas de união.



Fonte: Disponível em: < <http://www.revistaforum.com.br/2015/02/24/ativistas-se-mobilizam-nas-redes-mais-uma-vez-contras-estatuto-da-familia>>.

Acesso em: 03 mar. 2015.

Para produzir o efeito de sentido de que todas as modalidades familiares devem ser respeitadas, entremeiam-se, no fio do discurso, imagens, palavras e símbolos, que encaminham o dizer para fórmulas matemáticas, traduzindo as novas configurações familiares e produzindo o efeito de sentido de objetividade.

Na primeira equação, a família resulta da soma de um homem, uma mulher e filhos, unidos pelo amor, significado pelo coração, ressoando, no eixo de formulação, a família tradicional,

formada unicamente por sujeitos de sexos diferentes e cuja união resultava, invariavelmente em filhos. Ecoa, também, o discurso religioso, segundo o qual o novo casal, no momento do matrimônio se dispõe a receber os filhos que Deus lhes conceder. Contudo, esse discurso religioso é apagado pelo enunciado “Não se esqueça de que” e as formulações verbais e visuais apontam para outros tipos de famílias existentes na nossa formação social.

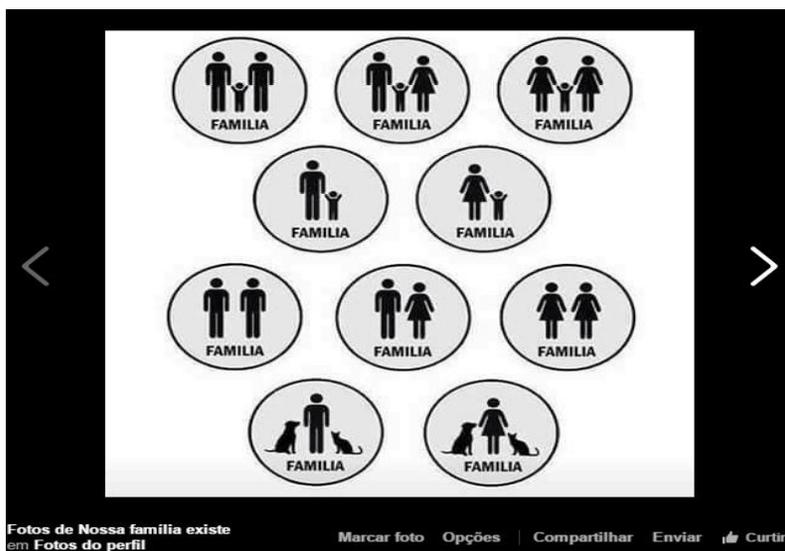
Um segundo modelo de família é discursivizado e vai em direção contrária ao discurso religioso, segundo o qual, “o que Deus uniu, o homem não separa” e que, pelo funcionamento da memória discursiva, aponta para sentidos relacionados à dissolução do casamento, ou ainda, para a existência de famílias formadas unicamente por um pai/mãe e filhos.

Na terceira fórmula matemática é dada visibilidade às famílias homoafetivas, em que duas mulheres ou dois homens ocupam os lugares de pai/mãe, atualizando no eixo da formulação, discursos sobre a união/casamento homoafetivo. Por fim, o sentido de família como a união pautada no amor, seja entre um homem e uma mulher ou entre dois homens ou duas mulheres, produz seus efeitos.

Contudo, os *memes* só fazem sentido porque constituem discursos já-vistos em outro tempo e lugar e, ao retornarem no fio do discurso do espaço digital, produzem efeitos de sentidos. É essa repetição/replicação de um já-lá que nos autoriza a pensar na relação entre a memória metálica e a memória discursiva nos discursos produzidos em/na rede. Há a repetição e a reduplicação, mas há também o trabalho da história, compreendida não como sucessão de acontecimentos históricos, mas como fatos que reclamam sentidos.

Do nosso ponto de vista, não se pode negar, então, que apesar de os sentidos serem repetidos, no espaço digital, por meio da memória metálica, funciona também a memória discursiva, produzindo efeitos tanto no sujeito que formula o discurso, tanto naquele que compartilha/comenta/curte ou não curte o *post*.

O segundo *meme* também circulou amplamente no espaço digital e constitui um exemplo de reduplicação de discursos a favor da família, seja qual for a sua constituição, pois convocam memórias sobre núcleos familiares compostos nos moldes tradicionais, mas também por pessoas do mesmo sexo, ou ainda, por pai/mãe e filhos ou ainda animais de estimação, que vêm na nossa formação social, muitas vezes, assumindo esse lugar.



Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/NossaFamiliaExiste/photos/pb.1557882067761991.2207520000.1460041703./1664298783786985/?type=3&theater>. Acesso em: 28 set. 2015.

O *meme* em tela chama a atenção porque ressoa discursos segundo os quais a família é o “núcleo” ou “célula” da sociedade, e também passou a circular depois que o Projeto de Lei 6583/13 reconheceu a família como sendo o núcleo formado a partir da união entre um homem e uma mulher, apenas. Esse conceito de família causou tanta polêmica que a Câmara dos Deputados criou uma enquete para que os cidadãos pudessem responder à pergunta: “Você concorda com a definição de família como núcleo for-

mado a partir da união entre homem e mulher, prevista no projeto que cria o Estatuto da Família?”

A discussão foi acirrada e dos quase 10 milhões de votos, 51% se manifestaram contra o conceito, o que sinaliza para o fato de que ainda circulam amplamente, na formação social, discursos sobre a família tradicional, formada por pessoas de sexos diferentes e com filhos, apagando outras configurações e até mesmo o direito de casais optarem por não ter filhos.

Assim como esses dois *memes*, muitos outros circula(ra)m no espaço digital a favor ou contra a união civil entre casais homoafetivos. Do ponto de vista discursivo, esses discursos que se repetem têm relação direta com a inscrição do sujeito e dos sentidos em dada formação discursiva, já que possibilita compreender a relação entre língua, o sujeito e a história. Desse modo, ao “capturar” um *meme*, no espaço digital e ressignificá-lo, o sujeito inscreve o dizer/ver na história. O discurso pode ser o mesmo, contudo, os sujeitos e, logo, os efeitos de sentidos, podem ser outros, assim como são outras as condições de produção. Para Coelho (2014), é “a própria quantidade significativa de usuários e suas respectivas conexões que potencializam o efeito de propagação e reconhecimento dos ‘*memes*’, tornando possível que mesmo usuários casuais reconheçam as imagens e entendam seu funcionamento”.

Os *memes* se replicam, no espaço digital e são muitas as (re) formulações do mesmo dizer, repetições possíveis pela memória da máquina, mas ainda assim, há o movimento dos sentidos e dos sujeitos. Além disso, só há interpretação, porque aquele discurso já significou antes e em outro lugar, como um pré-construído. O que há, então, é a atualização do já-dito/ já-visto, possível pelo funcionamento da memória discursiva.

Efeitos de fechamento

Nosso principal objetivo, neste trabalho, foi compreender como se dá o imbricamento entre a memória metálica e a memória discursiva no espaço digital – lugar material em que o

sujeito e os sentidos se constituem, simultaneamente – a partir dos *memes* que viralizaram na rede mundial de computadores a favor do casamento civil entre pessoas do mesmo sexo, na época da votação do PL 6583/2013, que definiu a família como a entidade formada unicamente por um homem e uma mulher, por meio do casamento ou união estável, negando, assim, a existência de novas configurações familiares.

Concordamos com Dias e Coelho (2014), que defendem que os *memes* funcionam como “indexadores” dos discursos na/em rede, pois ao serem atualizados pelos sujeitos e viralizarem no espaço digital, são ressignificados, ficando ao sabor da história e da ideologia. Assim sendo, eles se replicam pela memória da máquina, mas só significam porque estão inscritos na memória discursiva.

Reafirmamos que, apesar do funcionamento da memória metálica na rede, os *memes* somente significam porque os saberes/dizeres que colocam em circulação não são exclusivos de quem os cria ou controla o lugar em que circulam, isto é, apesar de serem reduplicados no espaço digital, têm sentido porque inscrevem o dizer/ver na memória discursiva. São já-ditos/ já vistos antes em outro lugar, que têm sentido porque se inscrevem em uma memória lacunar, com falhas. Assim, ao formular um *meme* por meio de programas disponíveis na *internet*, ao curtir ou compartilhá-lo, o sujeito se inscreve em determinada formação discursiva e se distancia de outras, por meio de processos de identificação, desidentificação e contraidentificação, conforme diz Pêcheux (1997).

Essas (re)tomadas, fazem com que um discurso signifique de um modo e não de outro, e a inscrição do sujeito em uma ou outra formação discursiva faz com que o sujeito diga/interprete X e não Y. Contudo, há sempre o espaço para a ruptura, para o deslocamento e os *memes*, assim como acontece com outros tipos de discursos, abrem espaço para a resistência contra discursos já sedimentados e normalizados/normatizados pela formação social na qual ele se insere.

Como para a teoria materialista do discurso os sentidos po-

dem ser sempre outros, fechamos este artigo, deixando espaço para os seguintes questionamentos: Se a atualização dos dizeres no espaço digital diz respeito à capacidade de armazenar uma grande quantidade de dados e informações da máquina, a circulação dos discursos seria apenas um movimento mecânico, que produz o efeito de completude, de que nada mais pode ser dito? Se no meio digital não há historicidade, mas apenas repetição, como explicar o que ocorre quando o sujeito “captura” um *meme* no espaço digital e o devolve a ele ressignificado, ou então, quando não “curte” ou não “compartilha” um *post* por não concordar com os discursos formulados e postos em circulação nele/por ele? Dizendo o mesmo, diferentemente: Se o real da língua abre brechas para o equívoco e para a falha e se os gestos de interpretação abrem para o real da história, as relações entre língua e história estariam fora dos discursos postos na/em circulação na rede?

Negar que os discursos em rede se filiam também à memória discursiva seria ir na contramão de um dos princípios básicos da Análise de Discurso, segundo o qual “todo discurso se estabelece na relação com um discurso anterior e aponta para outro” (ORLANDI, 2013, p. 62). Desse modo, do nosso ponto de vista, há, no espaço digital, uma memória que acumula e repete e que é própria das redes sociais, mas ao “curtir”, “compartilhar” ou replicar um *meme* no espaço digital, o sujeito se identifica com os saberes de uma formação discursiva e nega outros. Ou seja, no espaço virtual, funciona também a memória discursiva, porque o discurso, mesmo sendo o mesmo, inaugura novos efeitos de sentidos.

REFERÊNCIAS

CARROZA, Guilherme; SANTOS, Míriam dos. Da repetição ao deslocamento: uma análise do funcionamento dos *memes*. In: FERREIRA, Ana Cláudia Fernandes; MARTINS, Ronaldo Teixeira (orgs.). **Linguagem e Tecnologia**. Campinas/SP: RG Editores, 2012.

COELHO, André Luis Portes Ferreira. **Brace yourselves, memes are coming:** formação e divulgação de uma cultura de resistência através de imagens da internet. 2014. 85 f. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2014.

DAWKINS, Richard. (1976). **O gene egoísta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DIAS, Cristiane. A tecnologia como condição de produção do conhecimento na sociedade contemporânea: redes, memória e circulação. IN: FLORES, Giovana Benedetto; NECKEL, Nádia Regina Maffi; GALLO, Solange Leda (orgs.). **Análise de Discurso em Rede: Cultura e Mídia**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

_____. **Memória Metálica**. ENDICI: Enciclopédia Discursiva da Cidade. Campinas: FAPESP/Labeurb, 2013-2015. Disponível em: <www.labeurb.unicamp.br/endici/index.php?r=verbete/view&id=119>%20Acesso%20em:%2005%20jan.%202016>. Acesso em: 29 de set. 2015.

_____; COELHO, André. **V de vinagre:** a produção de imagens humorísticas sobre as manifestações brasileiras de 2013 nas redes sociais. In. PATTI, Ane Ribeiro et. al. (orgs.) **Textecendo discursos na contemporaneidade**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2014.

LAGAZZI, Suzy. O Recorte e o Entremeio: Condições para a Materialidade Significante. In: RODRIGUES, Eduardo Alves et all (orgs.) **Análise de Discurso no Brasil: Pensando o Impensado Sempre: Uma homenagem à Eni Orlandi**. Campinas/SP: RG Editores, 2011, pp. 401-410.

_____. O recorte significativo na memória. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMAN, Solange (orgs.). **O Discurso na Contemporaneidade: Materialidades e Fronteiras**. São Carlos: Claraluz, 2009, pp. 67-78.

MITTMANN, Solange. Redes e ressignificações no ciberespaço. In: ROMÃO, Lucília de Souza, GASPARG, Nádea (Orgs.). **Discurso midiático: sentidos de memória e arquivo**. São Carlos: Pedro e João, 2008, p. 113-130.

ORLANDI, Eni Punicelli. **Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos**. Campinas/SP: Pontes, 2013.

_____. **A contrapelo: incursão teórica na tecnologia: discurso eletrônico, escola, cidade**. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638816>>. Acesso em: 08 dez. 2015.

_____. **História das Ideias X História de Vida: Entrevista com Eni Orlandi**. Revista Fragmentum, nº 7, Laboratório Corpus: UFSM, 2006.

_____. **Discurso e Texto:** Formulação e Circulação dos Sentidos. Campinas/SP: Pontes Editores, 2001.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. (Org.) **Papel da Memória.** Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

_____. **Semântica e Discurso:** Uma crítica à Afirmação do Óbvio. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1997.

RECUERO, Raquel. **Redes sociais na internet.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

ROMÃO, Lucília de Souza; GASPAR, Nádea (Orgs.). **Discurso midiático:** sentidos de memória e arquivo. São Carlos: Pedro e João, 2008.

VENTURINI, Ana Rosa. **A adoção por casais homoafetivos no Brasil:** uma análise Sócio-Jurídica. Faculdade Meridional – IMED. Trabalho de Conclusão de Curso. Passo Fundo, 2012.

96



ESTUDOS CULTURAIS E
FOUCAULTIANOS:
ESPALHAMENTO DE CACOS SOBRE
UM CAPACHO POR SACUDIR

Éderson Luís Silveira¹

Asneira? Impossível? Sei lá!
Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.
Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir
(Fernando Pessoa)

O que nós oferecemos aqui é, esperamos, um balanço relativamente claro, embora experimental, de um conjunto de ideias complexas de um projeto não acabado (HALL, 2016, p. 111)

Cada vez mais se fala da dimensão global da cultura. Termos como “aldeia global”, “teoria das redes”, a temática dos “fluxos de migração” cada vez mais acentuados e as inter-relações que se estabelecem numa profusão monstruosamente impactual sobre o cotidiano das práticas e representações tanto institucionais da cul-

¹ Mestre e Doutorando em Linguística (PPGLing – UFSC); Membro pesquisador do Grupo Michel Foucault e os Estudos Discursivos (UFAM/ CNPq) e do Grupo de Pesquisa Formação de Professores de Línguas e Literatura (FORPROLL/CNPq). E-mail: ediliteratus@gmail.com

tura de massa quanto da vida dos cidadãos comuns faz com que inúmeros pensadores se debrucem sobre o assunto. Stuart Hall foi um desses pensadores: nasceu na Jamaica e morreu na Inglaterra aos 10 de fevereiro de 2014, aos 82 anos. Em 1964 criou, na Universidade de Birmingham, o *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), que dirigiu entre 1968 e 1979.

Para ele, a estrutura e a organização da sociedade estão relacionadas com a cultura. Assim, a revolução cultural não produz efeitos somente nas instituições, mas no cotidiano das pessoas comuns e a cultura *não pode* ser considerada, sob este escopo de investigações “como uma variável sem importância, secundária ou dependente em relação ao que faz o mundo mover-se; tem de ser vista como algo fundamental, constitutivo, determinando tanto a forma como o caráter desse movimento, bem como a sua vida interior” (HALL, 1997, p. 23).

Antes de prosseguirmos, cabe uma ressalva: sob o escopo do guarda-chuva teórico dos *Cultural Studies* (neste texto referenciados como Estudos Culturais) há uma profusão de temas que se entrelaçam e se distanciam cujo emaranhado se dá a partir de uma teia conceptual comum: analisar a cultura como um objeto heterogêneo, multifacetado e que se insere e produz efeitos no terreno de práticas e representações considerados no bojo dos estudos sobre a estrutura e a organização da sociedade. Mas isso não quer dizer que seja o único escopo possível dentro de tal tessitura teórica. François Cusset (2008) resume algumas temáticas principais da área advindas da fundação dos Estudos Culturais como campo de estudos da cultura e a situação contemporânea da distribuição dessa área específica e heterogênea de desdobramentos teóricos nas instituições de ensino e pesquisa:

[...] enquanto nos Estados Unidos existem inúmeros programas de estudos étnicos e sexuais, não há quase nenhum que se dedique explicitamente aos *Cultural Studies*. Por isso, eles estão em toda a parte e em lugar nenhum, mais flutuantes que enraizados, presentes em tal departamento na pessoa de um de seus especialistas, na escolha desse objeto de estudo, em uma

abordagem teórica ou em algumas palavras-chave. Integram de forma transversal o conjunto do campo de Humanidades, sem que seja necessário consagrar-lhes um curso ou fixar claramente uma definição. O que dá margem, naturalmente, a uma inflação de ensaios que discutem seu conteúdo e seus limites. Parafrazeando a fórmula surrealista, eles poderiam ser definidos, na falta de algo melhor, como a convergência de uma máquina marxista britânica e de um guarda-chuva teórico francês no terreno de lazer da sociedade americana – menos ascética do que uma mesa de operação. Pois eles nasceram na Grã-Bretanha, em torno do Center for Contemporary Cultural Studies criado em 1964 em Birmingham, e a partir dos trabalhos de Raymond Williams (*The Long Revolution*) e Richard Hoggart (*The Use of Literacy*) sobre as tradições e as resistências culturais do proletariado britânico. As pesquisas desse grupo que influenciam então os trabalhos de Althusser, Barthes e, depois, Bourdieu, invalidam a abordagem marxista ortodoxa: a cultura não é um simples reflexo superestrutural, mas um campo de lutas específicas pela hegemonia (daí a forte referência a Gramsci); a própria classe social não é um dado histórico bruto, mas uma construção simbólica (e, portanto cultural); e a hierarquia cultural não tem um sentido único, pois existem complicadores como uma nova cultura de massa (como a televisão comercial) e seus modos de apropriação pelas classes populares (CUSSET, 2008, p. 130-131).

Vale que sejam explicitados quais serão, neste emaranhado de conceitos que remetem a uma teoria específica, então, reiterados: cabe-nos a questão da cultura e sua relação com os estudos acerca do poder e do sujeito em Foucault. Nesse escopo, a noção de poder em Foucault e as implicações dessa nos Estudos Culturais serão retomadas e a necessidade de pensar a identidade heteroglossicamente, não como um bloco monolítico considerando as relações entre saber e poder e a diferença que se inscreve no espaço da ética e do encontro com a alteridade.

Inicialmente, cabe destacar que, quando Stuart Hall (1996) se refere elogiosamente a Foucault como um filósofo que permitiu que tivéssemos ferramentas conceptuais para pensar formas de

subjetivação e estudos acerca da identidade sob o viés discursivo por causa do extremo rigor do pensamento foucaultiano, este ícone dos estudos culturais alertou que havia, no pensamento foucaultiano, uma fissura aberta:

[...] como fechar o fosso entre duas teorizações: de um lado, uma teoria sobre os mecanismos pelos quais os indivíduos, enquanto sujeitos, se identificam (ou não se identificam) com as posições para as quais eles são chamados a ocupar um lugar; de outro lado, como eles modelam, estilizam, produzem e desempenham essas posições e por que nunca fazem isso de modo completo, uma vez por todas, para sempre, e alguns nunca o fazem, ou permanecem num processo constante e agonístico de luta, de resistência, de negociação, de acomodação com as normas e regulações, com as quais se defrontam e que os regulam (HALL, 1996, p. 15).

Pensar que o sujeito não é centro do dizer nem origem reguladora dos enunciados que profere é, então, um ponto de articulação entre Foucault e os Estudos Culturais, visto que essa abertura conceptual do descentramento do sujeito, que não é transparente para si mesmo e cujos efeitos do dizer lhe escapam, tem implicações diretas sobre a constituição do conceito de identidade para os Estudos Culturais. Neste campo de estudos, a identidade não pode ser percebida como um bloco monolítico homogêneo fechado sobre si. Isso porque se o sujeito não é uno, completo e soberano, a identidade passa a ser vista, sob este viés, como não sendo alheia a uma multiplicidade de representações possíveis. Neste contexto, Hall (1998, p. 13) menciona que

[...] a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados com uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar ao menos temporariamente.

Então, para Hall (1998), a identidade não liga o sujeito a si

mesmo, mas revela uma posição e uma estratégia que se manifesta entre discursos e práticas que visam interpelar produzindo subjetividades em contextos específicos que não podem estar desarticulados de uma historicidade que não cessa de produzir efeitos. Neste campo, temos um terreno de práticas e representações que são veiculadas, reproduzidas, contestadas, construindo indivíduos em sujeitos que podem ser nomeados discursivamente.

Eu uso “identidade” para me referir ao ponto de encontro, o ponto de sutura entre, de um lado, os discursos e práticas que tentam nos “interpelar”, dirigir-se a nós ou nos aclamar como sujeitos sociais de discursos particulares, e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, processos que nos constroem como sujeitos que podem ser nomeados. Assim, identidades são pontos temporários de ligação a posições de sujeito que as práticas discursivas constroem para nós (HALL, 1996, p. 5-6).

Antes de prosseguirmos cabe assinalar de que forma a concepção de poder foucaultiana se distancia das formas tradicionais de perceber o poder como, por exemplo, a abordagem marxista que o percebe a partir da relação unilateral entre dominantes e dominados e sob a perspectiva da luta de classes. Ao mencionar que o poder é como um feixe de relações que percorre o tecido social, Foucault vai retirá-lo das mãos de um indivíduo específico para apresentá-lo como parte da vida social. Então, não haveria apenas um poder de um lado incidindo sobre o outro lado porque, para ele, há muitos sistemas de poder diferentes, emaranhados que se relacionam e operam simultaneamente. Dessa forma, para Hall (2016, p. 91):

Sem negar que o Estado, a lei, o reino soberano ou a classe privilegiada detêm posições de dominância, Foucault desvia nossa atenção das estratégias de poder grandes e gerais para os vários circuitos localizados, táticas, mecanismos e efeitos pelos quais o poder circula – o que Foucault chama de “rituais meticulosos” ou a “microfísica do poder”. Para ele, essas relações de poder vão direto às profundezas da sociedade.

O efeito disso é que essa abordagem do poder permite uma abordagem que enraíza o poder “[...] nas formas de comportamento, nos corpos e nas relações locais de poder que não deveriam, de alguma forma, ser vistas como uma simples projeção de um poder central” (FOUCAULT, 2008, p. 250).

Conforme afirmamos anteriormente, a estrutura e a organização da sociedade estão intrinsecamente relacionadas com a cultura. Para Hall (1997) a segunda metade do século XX trouxe uma expansão dos assuntos relacionados à cultura o que fez com que fosse enfatizado o papel característico dela no seio da vida social cotidiana. Não é que antes não houvesse, o que ocorre, para ele, é que essa incidência se acentuou cada vez mais com a ampliação e a circulação cada vez mais significativa de produtos culturais cada vez mais variados. A produção do conhecimento e as formas de pensar processos de subjetivação a partir desse prisma sofrem mudanças que dizem respeito a deslocamentos na própria concepção de cultura, passando a considerar sua dimensão simbólica, o que permite refletir sobre a construção de significados e produção de modos de subjetivação. Isso é chamado de virada cultural.

Tal mudança não pode ser percebida sem que se atenha a outra: a virada linguística. É quando a linguagem deixa de ser vista como ferramenta de expressão do mundo e passa a ser vista no terreno da construção de significados. Então, ao invés da realidade objetiva das coisas, tem-se uma guinada discursiva em que os significados não possuem uma anterioridade fundante, mas se inserem em jogos de linguagem (GUARESCHI; MEDEIROS; BRUSCHI, 2003). O discurso tomado como um sistema de representação faz emergir, na leitura de Hall, as regras e práticas que produzem pronunciamentos “[...] com sentido e discurso regulados em diferentes períodos históricos” (HALL, 2016, p. 80).

Assim, a partir de Foucault, o discurso não pode se confundir com a fala ou com o texto, visto que é sob o prisma do acontecimento discursivo que o discurso constrói o assunto. Isso porque “[...] define e produz os objetos do nosso conhecimento, governa a forma com que o assunto pode ser significativamente falado e

debatido e também influencia como ideias são postas em prática e usadas para regular a conduta do outro” (HALL, 2016, p. 80). Tem-se então, a partir dessa conceptualização que se o discurso organiza, nomeia, recorta e constrói assuntos enquanto objeto de nosso conhecimento nele cada recorte específico implica na exclusão de outros modos de falar, escrever ou se referir a determinado tema. Estamos no contexto da produção de sentidos pela linguagem. É por isso que se costuma afirmar, no campo dos Estudos Culturais, que a virada linguística permitiu que a noção de cultura fosse percebida como se tornando possível na linguagem e pela linguagem (BERNARDES; GUARESCHI, 2004).

Considerando tais constatações, a presente pesquisa visa articular Michel Foucault e os Estudos Culturais a fim de pensar a produção de subjetividades na contemporaneidade através da análise de enunciados extraídos do projeto *The DNA Journey*², organizado por uma instituição sem fins lucrativos chamada *Momondo*, no qual 67 pessoas de diversos países, após uma entrevista que inicia com a pergunta “Você teria coragem de perguntar quem você realmente é?”, têm seus DNAs analisados para descobrir sobre a raiz genealógica de cada um. Cultura e discurso, então, serão utilizados conceptualmente como ferramentas para buscar demonstrar analiticamente como estas noções se articulam com as relações de poder perpassando o tecido social permitindo vislumbrar outras visadas acerca dos processos de produção de subjetividades a partir de uma abordagem que considere a identidade e a diferença discursiva e historicamente situadas. O vídeo completo pode ser visualizado no *youtube*, e o que foi utilizado para o presente trabalho foi um que é um recorte com algumas falas em que se visou apresentar impressões antes e depois dos resultados da análise do DNA dos participantes.

Momondo é um site gratuito de comparação de preços entre ofertas de voos, hospedagem, automóveis para aluguel. Não se trata, portanto, de uma agência de viagens nem de uma companhia de venda de pacotes. O site foi criado em 2006 e vem sendo

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aCylhVfUYQ>>. Acesso em: 3 mar. 2017.

mantido por uma equipe de dinamarqueses instituída pelo dinamarquês Thorvald Stigsen, que tem formação em programação informática e Teatro Moderno. Entre os objetivos do grupo se destaca o estímulo a trocas de ideias e compartilhamento de histórias genuínas entre as pessoas que viajam pelo mundo. Na abertura da página principal se pode perceber o enunciado que produz um efeito de autoridade à companhia, apresentando-a como ganhadora de diversos prêmios que lhe conferem o título de melhor site de comparação de passagens aéreas, além da informação a seguir: “[...] somos recomendados pela CNN, pelo *New York Times* e pelo *Daily Telegraph*, para citar alguns” (MOMONDO, 2017, s.p).

Em diferentes instâncias do site, como na seção “Sobre nós”, diversos enunciados que visam produzir um efeito de “humanização” de serviços são apresentados. Logo, expressões como “Viajar [...] é ver todos os dias o mundo sob um olhar diferente”; “Um mundo de oportunidades inesperadas” e “uma pequena equipe criativa [...] decidiu unir-se em torno de um propósito comum: expandir o mundo”, por exemplo, têm aparição. O que chama atenção é que essa “expansão do mundo”, apesar de altruísta, permite destacar um processo de exclusão discursiva: se algo falta ao que é dito, é essa exclusão que precisa se tornar fonte de desconfiança. Ora, o suposto barateamento de passagens ainda ignora um contingente exponencial de pessoas que sequer viajam no próprio estado, que dirá pelo mundo. Então, essa marcação do dizer que afirma que o cidadão do mundo é aquele que viaja (e muito) acoberta uma exclusão fundante: a quem os enunciados se referem: a um público específico e seletivo que utiliza-se de hotéis, carros para alugar e pacotes de viagem várias vezes ao ano. Expandir o mundo, então, ironicamente, é ação que se faz a partir de ignorância de um contingente considerável de indivíduos. Sob este prisma, o discurso não apenas constrói os objetos de que fala, ele constrói objetos de fala ao preço de exclusões necessárias.

Situando essa problematização do “altruísmo” da empresa, que não deixa de se inscrever na sociedade capitalista e mercadológica - é preciso ter capital necessário para se organizar

a partir da utilização de serviços de uma empresa gratuita de pesquisa de informações sobre viagens – o que se tem, também, é a instigação do desejo do consumidor e a sedução da falta que não se fecha, ininterrupta e que não se esgota com apenas uma viagem. É preciso instigar um hábito que não pode deixar de existir sob pena de redução de clientes. Então, discursivamente, o espaço que circunscreve a ação de viajar toma vestes de fascínio e sedução tentadora que visa inculcar a reprodução da necessidade de um estado nômade sempre em busca de outros e novos olhares. Aqui, cabe uma ressalva: não se está afirmando que viajar não contém esses elementos, mas que há um contingente de pessoas que não têm condições de fazê-lo e elas precisam ser excluídas do discurso para que os clientes se situem em posições de sujeito viajantes consumidores das informações do site. São estas facetas sociais e historicamente situadas que permitem vislumbrar um escopo mais amplo da ação dos discursos e seus efeitos sobre os indivíduos.

Mas a subjetivação que aqui importa não é a dos clientes da empresa, mas uma produção de subjetividade que advém das relações de poder que concernem aos efeitos de produção de identidade que é tecida a partir da diferença e da alteridade entre os indivíduos em sociedade. Desse modo, cabe assinalar que as formas de perceber a alteridade não são individuais, elas se inscrevem na História, na cultura e produzem efeitos no interior dos jogos de poder na produção subjetiva. Tomemos alguns enunciados como exemplo de uma das entrevistas do projeto *DNA Journey*. No vídeo em questão³, disponibilizado em mídia virtual, uma moça é entrevistada. Durante a entrevista, ela revela que tem aversão a turcos e assinala seu pertencimento a um grupo específico de indivíduos caracterizados pela familiarização com um lugar de antepassados que não mais existe (os curdos constituem uma nação extinta, como ela mesmo menciona durante a entrevista).

O que chama atenção em relação a produção da subjetividade em questão é que se o sujeito, sob um viés foucaultiano-discur-

³ A transcrição da entrevista traduzida para o português se encontra anexada ao final do presente trabalho para conferência.

sivo, não é fonte nem origem de seu dizer, nos Estudos Culturais também ele não tem domínio dos efeitos que os enunciados que profere podem gerar. Isso significa que atravessam a fala do sujeito um emaranhado de vozes que constituem os lugares que apontam para outros indivíduos social e culturalmente marcados. Se a cultura não é um bloco monolítico e homogêneo, tal entrevista serve, então, para fazer perceber como a identidade é forjada no interior de relações de poder que produzem subjetivações. Vejamos um exemplo, então:

[**Entrevistada 1**]: Eu venho originalmente do Curdistão, no Irã, mas sou uma refugiada política. Eu vim para a Dinamarca com meus irmãos quando eu tinha 6 anos. Isto é um casamento curdo, com minha mãe vestida no traje tradicional curdo. E o mesmo com meu pai.

[**Entrevistadora 1**]: Então, em relação à tua herança familiar, achas que és curda?

[**Entrevistada 1**]: Odeio esta pergunta. Eu sei que nós temos sido... Os curdos são um povo que foi... Ah, tenho de ser... Nós já não temos um país! Já não temos um país há muito tempo e quando és uma pessoa como eu já nem sabes o que são teus avós se olharmos para o sangue. Mas temos confiança suficiente para dizer que somos um povo próprio. Mesmo depois daquilo que passamos...

Ao enunciar, o sujeito se inscreve em formas de subjetivação que possibilitam pensar o escopo da identidade e da diferença no interior de jogos de poder na produção discursiva de subjetivações: antes de conferir o resultado, o sujeito entrevistado reitera através da fala a nacionalidade e as identificações culturais que daí emergem (bem como desidentificações também). Em resposta à pergunta “[...] achas que és curda?” tem-se um gesto de resistência e oscilação (com a presença de reticências e pausas entre um fragmento e outro de fala) que reitera a repetição de um assunto que não cessa de produzir efeitos em relação a um povo que se liga a um passado determinado de um lugar que não é mais seu, do qual não detém o poder. (“Odeio esta pergunta. Eu sei que nós

temos sido... Os curdos são um povo que foi... Ah, tenho de ser... Nós já não temos um país!”). Apesar disso, tem-se a afirmação da identidade que se forja na tensão entre o existente (pertencimento a um povo) com o inexistente (materialidade de um espaço físico que os afirme como nação em relação a outras nações).

Vale destacar que as transformações sociais e históricas promovem mudanças nas identidades pessoais, desestabilizando a ideia de um sujeito homogêneo, unificado, que perde a estabilidade de um sentido para si mesmo para vir a tornar-se outro. A produção de subjetividades, se levarmos em consideração a diferença e a alteridade, se constitui também a partir de processos de dessubjetivação.

Entrevistadora 1]: Pensa noutros países e noutras nacionalidades do mundo, há alguma em particular com que achas que não te dás bem ou que não vais gostar?

[Entrevistada 1]: Eu tenho este lado que diz: “ei, ouçam, somos todos humanos” e este lado que odeia as pessoas turcas. As pessoas não [põe a mão no rosto ansiosa e repreensiva com o que disse], o governo.

Se a cultura é heteroglóssica sob a perspectiva dos Estudos Culturais, então a identidade é múltipla, instável e está relacionada á adesão a grupos sociais definidos o que aponta para a existência de uma identidade não individual, mas coletiva. Dessa forma, cultura está associada ao domínio simbólico que remete à produção de significados, perspectivas diversas e formas de construir o mundo discursivamente o que, por sua vez, produz posições-de-sujeito, conforme assinalado por Bernardes e Hoenisch (2003). Assim, identidade é um conceito que se refere a um processo discursivo, instável, que não antecede o sujeito. Por isso que se diz que o sujeito é sujeito do discurso, porque as palavras também falam através dos enunciados, o que destitui o sujeito da posição de um ser soberano organizador de sentidos. É quando um sujeito toma alguns significados como verdade que ele se subjetiva naquele sentido. Isso porque nos tornamos sujeitos a partir

do momento em que passamos a compor um grupo, uma raça, uma etnia, um gênero, uma família, uma profissão (BERNARDES; HOENISCH, 2003).

Neste contexto, “odiar as pessoas turcas” equivale a um distanciamento que produz formas específicas de subjetivação. Não se trata apenas de uma exclusão: a alteridade negativa em relação à qual me distancio. Trata-se de jogos de poder que atravessam corpos e discursos quando tal aversão é nomeada discursivamente. Fixa-se, então, uma posição na linguagem calcada na diferença, sendo, portanto, relacional e interdependente da diferença e vice-versa. Como o pano de fundo é a criação linguística, o sentido pode vir a ser outro e a posição também. Por isso, Silva (2000) relaciona os estudos da identidade em relação à diferença: não há como refletir acerca do ser sem cogitar a existência do não-ser. Desse modo, não querer ser turco, por exemplo, reitera essa existência de uma identidade forjada no interior de lutas, práticas e representações sociais, históricas e atravessadas por relações de poder. Da mesma forma, ter um lado que odeia e um lado que diz que todos devem ser irmãos também remete a identidade como sendo instável e múltipla e, dessa forma, sobre modos de conhecer a si e aos outros:

O que preocupava [Foucault] era a produção de conhecimento (em vez de apenas sentido) pelo que ele chamou de discurso (em vez de apenas linguagem). Seu projeto, disse ele, era analisar “como os seres humanos se entendem em nossa cultura” e como nosso conhecimento sobre “o social, o indivíduo a ele incorporado e os sentidos partilhados” vem a ser produzido em diferentes períodos.

Esse cuidado com a forma como os seres humanos entendem a cultura e o conhecimento sobre si e sobre os outros que vem sendo produzido em diferentes períodos pode ser melhor apresentado a partir da relação do enunciado anterior com este que será apresentado a seguir:

Entrevistada 1 abrindo o envelope]: Sim. [...] Uau, olhem para isso [tremendo a mão, depois, abrindo o envelope e fazendo cara de surpresa] O quê? [Começa a rir sozinha, baixa a cabeça na mesa] 79% do Irã e Caucaso? Que é... turco?

[Entrevistador 2]: Sim.

[Entrevistadora 1]: Judeu, judeu europeu [rindo alto e a plateia rindo junto] Isso tem graça.

Eu sabia que não ia dizer: “tu és curda”. E isso é o que me entristece, de certa forma porque não posso dizer às pessoas que sou curda.

A certeza de uma identidade centrada sobre si que revelaria a unidade de um sujeito coerente, uno e indivisível é apresentada nos enunciados anteriores em que o indivíduo se apresenta como não sendo turca porque é um povo por quem tem repulsa (“não, o povo, o governo”, corrige-se a entrevistada logo após). Tal conceito de identidade é o que estava vigente na modernidade a partir de um cogito centralizador que apregoava a existência de um sujeito soberano do dizer, origem dos sentidos, majestade do discurso. Nos estudos discursivo-foucaultianos esta concepção dá lugar a outra forma de perceber a identidade: “Eu sabia que não ia dizer ‘tu és curda’. E isso me entristece, de certa forma porque não posso dizer às pessoas que sou curda”. A identidade escapa ao sujeito, ela é fruto de resistências, exclusões e “tristezas” porque não há domínio de si. A identidade, assim como a produção de subjetividade, não pode ser vista a partir de uma consciência tranquilizadora que tudo reúne e tudo organiza sem percalços. Por isso, falar de identidade é falar de estranhamento, de identificação e de diferença.

Para Silva (2000), existe uma imposição de significados que faz com que a produção da identidade e da diferença não possa estar configurada alheia aos jogos de poder que lhes são imanentes. Não se trata de estabelecer o fio condutor de um eixo vertical entre dominantes e dominados, mas a partir de um poder que circula na sociedade e atravessa os corpos. Há disputas situadas

entre essas relações de poder que estão vinculadas a lutas mais abrangentes por recursos simbólicos e materiais histórica e culturalmente situados, seja a lembrança de um lugar que não existe mais para conferir a materialidade de um estado-nação ou a produção simbólica de representações associadas a determinado povo, como os turcos, por causa de uma aversão compartilhada nos grupos a que o sujeito se sente pertencente.

Para seguir a perspectiva foucaultiana é preciso reconhecer que “[...] sem dúvida, os mecanismos de sujeição não podem ser estudados fora de sua relação com os mecanismos de exploração e dominação” (FOUCAULT, 2013, p. 279). Também vale acentuar que os mecanismos de sujeição mantêm relações complexas com outras formas de sujeição. O Estado moderno opera totalitariamente como foi estudado a partir da governamentalização, por Foucault. É preciso que se perceba os efeitos de uma concepção de poder ramificado que se estende pelo tecido social sem ignorar a existência de instituições e lugares em que o poder também se concentra, ainda que ocasionalmente, como no caso do Estado. Quando o sujeito entrevistado menciona que seu ódio não está direcionado ao povo turco, mas ao governo, é um lugar de referência, a partir do qual o poder está sendo produzido sobre os corpos governados, que está em questão. Não se pode deixar de lado, então, o entendimento das microfísicas do poder nem abrir mão de perceber que algumas vezes é possível situar o poder a partir de marcadores de atuação dos quais ele provém (VEIGA-NETO, 2000).

O fato de que vivermos em mundos crescentemente múltiplos (BERNARDES; GUARESCHI, 2004) em função das tecnologias de informação, dos processos de globalização, nos coloca em permanente contato com as diferenças culturais. Também nesse sentido trabalham as políticas de identidade, os novos movimentos sociais, que contestam a imposição cultural de sistemas de significação universalizantes. Sua proposta não é inverter hierarquias sociais ou mesmo fortalecer certa identidade, mas subverter, desestabilizar os marcadores identitários pela produção contínua da diferença. Assim, estão compromete-

tidas com a produção de novas práticas de significação, com as lutas em torno da imposição de significados (HENNIGEN; GUARESCHI, 2006, p. 74).

A produção de novas práticas de significação que se debate com a imposição de significados, no caso da entrevistada, revela uma batalha identitária que, sob o viés dos Estudos Culturais, partindo do estranhamento em relação ao outro, desestabiliza a ilusão de unidade homogênea e tranquilizadora da modernidade. Por isso, os sujeitos e as práticas são cultural e historicamente situados. Ambos, sujeito e práticas, não existem, foucaultianamente falando, fora de discursos específicos, “[...] isto é, fora das formas com que foram representados em discurso, produzidos como conhecimento e regulados pelas práticas discursivas e técnicas disciplináveis de uma sociedade e tempo particulares” (HALL, 2016, p. 85). Assim, o conhecimento de si e dos outros está sempre envolto em relações de poder porque sua aplicação incide sobre a conduta social dos indivíduos e produz efeitos em suas práticas. Mas, como o poder não é somente negativo porque também é da ordem da produção, ele também atravessa as coisas, os corpos e os discursos, permeando todos os níveis de existência social. Essa rede produtiva, então, produz discurso. Então não se tem a “verdade” absoluta e única: o que há são regimes de verdade que estão articulados a um desejo de poder (querer que as coisas se tornem “verdades”).

Desse modo, o sujeito é produzido dentro do discurso e o corpo historicizado é uma superfície onde se inscrevem regimes de poder/de conhecimento. Como o poder é da ordem da produção e não apenas reprime, torna-se então possível na identidade a produção de deslocamentos, problematizações, redirecionamentos. Por isso, dizemos que o sujeito é produto do discurso, e a cultura não pode se desvencilhar das malhas do poder que incide sobre os corpos no seio social das práticas de subjetivação. Para Foucault (2008), para pensar na dessubjetivação é necessário dispensar o sujeito constituinte para chegar a um sujeito situado no interior de um quadro histórico. Finalmente, a partir das reflexões aqui

apresentadas, reitera-se a força de um objetivo foucaultiano:

[...] criar a história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, seres humanos se tornam sujeitos [...] É uma forma de poder que faz sujeitos individuais. Existem dois sentidos para a palavra sujeito: sujeito sob o controle e dependência de alguém e sujeito ligado a sua própria identidade por uma consciência e autoconhecimento. Ambos os sentidos sugerem uma forma de poder que subjuga e sujeita (FOUCAULT, 2013, p. 273, 278).

Pensando então nas formas que subjugam e sujeitam os indivíduos em sujeito, a presente pesquisa visou articular Michel Foucault e os Estudos Culturais a fim de pensar a produção de subjetividades na contemporaneidade através da análise de enunciados extraídos do projeto *The DNA Journey*, em que pessoas de diversos países, após uma entrevista iniciada com a pergunta “Você teria coragem de perguntar quem você realmente é?”, têm seus DNAs analisados para descobrir sobre a raiz genealógica de cada um. A objetivação do sujeito se dá a partir da divisão de si em seu interior e da sua relação com os outros (FOUCAULT, 2013, p. 273). Por isso, o sujeito não é consciente nem soberano do discurso ou fonte organizadora de sentidos produzidos. Nesse escopo, a noção de poder em Foucault e as implicações dessa nos Estudos Culturais foram retomadas, e a necessidade de pensar a identidade heteroglóssicamente, não como um bloco monolítico autossuficiente, aponta para as relações entre saber e poder e a diferença que se inscreve no espaço da ética e do encontro com a alteridade.

Trata-se, portanto, de pensar as formas de subjetivação como efeitos de práticas culturais na contemporaneidade. A escolha do corpus se deu porque, ao enunciar, os sujeitos se inscrevem em formas de subjetivação que possibilitam pensar o escopo da identidade e da diferença no interior de jogos de poder na produção subjetiva: antes de conferir o resultado, os sujeitos entrevistados reiteram através da fala a nacionalidade de cada um e as identi-

ficações culturais que daí emergem (bem como desidentificações também). Em meio aos enunciados proferidos, tem-se, então, a produção de subjetividades que se constituem a partir de processos de dessubjetivação.

REFERÊNCIAS

BERNARDES, Anita Guazelli; GUARESCHI, Neusa Maria de Fátima. “A cultura como constituinte do sujeito e do conhecimento”. *In*: STREY, Marlene Neves; CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise Rodrigues (Orgs.). **Gênero e cultura**: questões contemporâneas. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2004, p. 199-222.

BERNARDES, Anita Guazelli; HOENISCH, Júlio César Diniz (2003). Subjetividade e identidades: Possibilidades de interlocução da Psicologia Social com os estudos culturais. *In*: GUARESCHI, Nueza Maria de Fátima; BRUSCHI, Michel Euclides (Orgs.). **Psicologia Social nos estudos culturais**: Perspectivas e desafios para uma nova Psicologia Social. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003, p. 95-126.

CUSSET, François. **Filosofia francesa**: a influência de Foucault, Derrida, Deleuze & Cia. Tradução: Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2008.

FOUCAULT, Michel. “O sujeito e o poder”. *In*: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica. 2. ed. Tradução: Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2013, p. 273-295.

FOUCAULT, Michel. “Sobre a História da Sexualidade”. *In*: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 26. ed. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2008, p. 243-276.

GUARESCHI, Neusa Maria de Fátima; Medeiros, Patrícia Flores de.; BRUSCHI, Michel Euclides. “Psicologia social e estudos culturais: rompendo fronteiras na produção de conhecimento”. *In*: GUARESCHI, Neusa Maria de Fátima; BRUSCHI, Michel Euclides. (orgs.). **Psicologia social nos estudos culturais**: perspectivas e desafios para uma nova psicologia social. Petrópolis, Vozes, 2003, p. 23-49.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v.22, n.2, p.17-46, jul./dez., 1997.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

_____. **Cultura e representação**. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

_____. Who needs identity? *In*: HALL, Stuart; Du GAY, Paul (Ed.). **Questions of Cultural Identity**. London: Sage, 1996. p. 1-17.

HENNIGEN, Inês; GUARESCHI, Neusa Maria de Fátima. A subjetivação na perspectiva dos estudos culturais e foucaultianos. **Psic. da Ed.**, São Paulo, v. 23, p. 57-74, jul./dez. 2006.

MOMONDO. **Sobre nós**. 2017 <<<https://www.momondo.com.br/content/about>>> acessado em 26 de março de 2017.

MOMONDO. **The DNA Journey feat Ellaha**. 2016. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=7mqWYuKvbXY>>> acessado em 30 de março de 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu da. “A produção social da identidade e da diferença”. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

VEIGA-NETO, Alfredo. “Michel Foucault e os Estudos Culturais”. *In*: COSTA, Marisa Vorraber. (Org.). **Estudos Culturais em Educação**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000, p. 37-69.

ANEXO: Transcrição do vídeo

The DNA Journey feat Ellaha (traduzido)

TELA ESCURA ONDE APARECEM OS DIZERES
NA COR BRANCA: PARA CELEBRAR AS DIFERENÇAS NO
MUNDO FOMOS À PROCURA DA DIVERSIDADE
DO NOSSO DNA

[Entrevistadora 1]: Olá.

[Entrevistada 1]: Olá

[Entrevistadora 1]: É Elaha, não é?

[Entrevistada 1 acena afirmativamente]

NOVAMENTE, TELA ESCURA ONDE APARECEM OS
DIZERES NA COR BRANCA:
FORAM TESTADAS 67 PESSOAS, ESTA É UMA DELAS

[Entrevistada 1]: Eu venho originalmente do Curdistão, no Irã, mas sou uma refugiada política. Eu vim para a Dinamarca com meus irmãos quando eu tinha 6 anos. Isto é um casamento curdo, com minha mãe vestida no traje tradicional curdo. E o mesmo com meu pai.

[Entrevistadora 1]: Então, em relação à tua herança familiar, achas que és curda?

[Entrevistada 1]: Odeio esta pergunta. Eu sei que nós temos sido... Os curdos são um povo que foi... Ah, tenho de ser... Nós já não temos um país! Já não temos um país há muito tempo e quando és uma pessoa como eu já nem sabes o que são teus avós se olharmos para o sangue. Mas temos confiança suficiente para dizer que somos um povo próprio. Mesmo depois daquilo que passamos...

[Entrevistadora]: Então sua família já passou por muitas coisas sendo curda?

[Entrevistada 1, segurando o choro enquanto responde]: Sim.

[Entrevistadora 1]: Pensa noutros países e noutras nacionalidades do mundo, há alguma em particular com que achas que não te dás bem ou que não vais gostar?

[Entrevistada 1]: Eu tenho este lado que diz: “ei, ouçam, somos todos humanos” e este lado que odeia as pessoas turcas. As pes-

soas não [põe a mão no rosto ansiosa e repreensiva com o que disse], o governo.

[**Entrevistadora 1**]: Como te sentirias em relação a uma viagem com base no teu DNA?

[**Entrevistada 1**]: Sim, seria entusiasmante... e assustador, no bom sentido

[**Entrevistador 2**]: Preciso que cuspa nesse tubo. Cospe até a linha preta.

[ela cospe e se **desculpa enquanto o faz**]: **Desculpem.**

[**Entrevistador 2**]: Pronto. A história de quem és está dentro deste tubo. O que esperas encontrar?

[**Entrevistada 1, com os olhos marejados, emocionada enquanto fala**]: Isso soa mesmo a um grande cliché, mas talvez que somos todos iguais. Que não há uma grande diferença entre tu e eu.

2 SEMANAS MAIS TARDE

[**Entrevistador 2, chamando-a da plateia**]: Elaha, queres descer?

[**Entrevistada 1 indo até o palco sorridente**]: Sim.

[**Entrevistadora 1**]: Olá, bem-vinda de volta. Então como tem sido o último par de semanas?

[**Entrevistada 1**]: Agora tenho andado a pensar: que raio é isso de ser curdo? Como é que digo às pessoas que sou curda? Por isso talvez esteja um pouco em conflito de alguma forma...

[**Entrevistadora 1**]: Qual seria para ti a maior surpresa nestes resultados?

[**Entrevistada 1 fica em silêncio**]

[**Entrevistador 2**]: Não importa o que diga esta folha de papel continuas a ser a Elaha, certo? Ainda és tu. Talvez te diga só um bocadinho a mais sobre ti. Queres espiar?

[Entrevistadora 1]: Estás pronta?

[Entrevistada 1 abrindo o envelope]: Sim. [...]Uau, olhem para isso [tremendo a mão, depois, abrindo o envelope e fazendo cara de surpresa] O quê? [Começa a rir sozinha, baixa a cabeça na mesa] 79% do Iã e Cáucaso? Que é... turco?

[Entrevistador 2]: Sim.

[Entrevistadora 1]: Judeu, judeu europeu [rindo alto e a plateia rindo junto] Isso tem graça.

Eu sabia que não ia dizer: “tu és curda”. E isso é o que me entristece, de certa forma porque não posso dizer às pessoas que sou curda.

[Entrevistador 2]: Por quê?

[Silêncio]

[Entrevistador 2]: Isto é uma parte de quem tu és. Somos compostos de muitas partes. Ainda és a Elaha. Ainda és curda. E agora um pouco judia [Entrevistada sorri ao ouvir isso enquanto seca uma lágrima e, em seguida, começa a rir um pouco mais alto]. Podes ser ambos. Esses lugares de que não gostas estão cheios de pessoas como tu.

[Entrevistada]: Eu sei. E que... como dizer...

[Entrevistador 2]: Bom, estão cheios de pessoas com a mesma mistura étnica que tu.

[Entrevistada]: Agora torna-se político... É do governo que eu não gosto, não é...

[Entrevistador 2]: A política não são as pessoas...

[Entrevistada]: Exatamente.

[Entrevistador 2]: De certa forma, somos todos primos. Num sentido lato. Em termos mais concretos, tu tens um primo nesta sala.

[Entrevistada emocionada começando a chorar, põe a mão na boca]: O quê?

[Entrevistador 2]: Quando estávamos realizando todos os testes uma das coisas que se faz é percorrer um milhão e meio de

peessoas na nossa base de dados e encontrar primos e acontece que um desses primos está sentado ali em cima, atrás de ti. Vira-te lá e adivinha quem é.

[Plateia ri enquanto ela se via sorrindo]: Eu acho que eu sei quem é.

[Entrevistador 2 para um rapaz na plateia]: Waj.

[Cara da plateia]: o que é?

[Entrevistador 2]: Por que não vens até aqui conhecer tua prima?

[Cara da plateia]: Oh, meu Deus, isso é incrível.

[Emocionados se abraçam]

[Entrevistada]: Isto é tão estranho. Tu sabias?

[Cara da plateia]: Eu não fazia ideia. Tenho o coração aos pulos, juro por Deus, juro, também estou a tremer.

[Entrevistada]: Vem cá primo. Olá [se abraçam, sentam-se à mesa em que está o resultado do exame de DNA] O quê?

[Cara da plateia]: Quando dizem primos quer dizer diretos?

[Entrevistador 2]: A maneira como fazemos é que olhamos para os genes que ambos têm em comum e podemos fazer uma estimativa do ponto no passado em que tiveram um antepassado em comum. Isto é uma estimativa, mas é muito boa a estimativa. Temos 99,965 de certeza de que vocês partilharam um antepassado entre 150 e 225 anos atrás. Vocês tiveram um...

[Entrevistada]: Oh, meu Deus...

[Entrevistador 2]: Quinto avô. Quando vimos os resultados que estabeleciam uma ligação entre vocês dois eu tive que verificar os resultados porque isso é uma seleção tão arbitrária de pessoas, não é? Do mundo inteiro. E, sim, as probabilidades devem ser astronomicamente pequenas.

[Cara da plateia]: Isto é muita coisa para processar neste momento. Estou sem palavras.

FRASE FINAL SOB O FUNDO DE UMA TELA ESCURA
APÓS TERMINAR O VÍDEO:

Tens mais em comum com o resto do mundo do que pensas.

[Final do vídeo]

100L



DEFENSORA DA FAMÍLIA OU
CRIMINOSA? O FUNCIONAMENTO
DA CULPABILIDADE PASSIONAL
EM DISCURSIVIZAÇÕES
JORNALÍSTICAS SOBRE
MULHERES-MÃES

Vânia da Silva¹

O presente artigo constitui-se a partir de uma investigação teórico-analítica de mestrado em Letras, com ênfase em Estudos Linguísticos, defendido na Universidade Estadual de Maringá, em 2016. Tal percurso propunha uma análise discursiva acerca da construção jornalística *online* em um jornal paranaense quanto a práticas homicidas vinculadas à criminalidade passional de homens e mulheres. Nas discussões aqui realizadas, parte-se de um recorte de tal pesquisa, ampliando-o à medida que, na constituição do discurso jornalístico a respeito do homicídio passional, o lugar da mulher criminosa é constantemente revisitado pela figu-

¹ Mestre em Letras, Linguística (PLE-UEM). Integrante do grupo de pesquisa Gepomi - Grupo de Estudos Político-Midiáticos. E-mail: vania.lettras@yahoo.com.br.

ra de mulher-mãe, possibilitando o estabelecimento de um “mundo semanticamente normal” (PÊCHEUX, 1990) sobre ser mulher na contemporaneidade.

A concepção da constituição da mulher-mãe passa por diferentes instâncias e se constitui de modos distintos a partir da base de investigação que se visualize o tema. No entanto, há certos pré-construídos que instituem naturalizações em diferentes instituições e que passam a ser tomados como verdades irrefutáveis, caso esse da família enquanto instituição social que tem como função primordial a institucionalização do amor e do vínculo afetivo paterno e materno.

Assim sendo, consolidam-se efeitos de verdade que funcionam ora na contramão dos estereótipos, ora em conformidade a eles. Essa articulação, conforme Pêcheux (1990), só é possível devido a um “universo logicamente estabilizado” que cristaliza, sob uma “norma’ identificadora” (PÊCHEUX, 2009, p. 146), regras coercitivas; no caso desta pesquisa, regras acerca do jornalismo, do fazer dos jornalistas, enfim, da produção e circulação de conteúdos por meio das quais é possível estabelecer um “discurso legítimo” socialmente.

A partir da constituição do discurso jornalístico como dispositivo de produção de “verdade”, cabe compreendê-lo como construção discursiva que atribuiu, em meio a um legado norte-americano funcionalista, conforme Pimentel (2002, p. 29), à própria construção jornalística “elementos supostamente intrínsecos a ela”, instituindo-se de forma definitiva pré-construídos como o da objetividade e imparcialidade, bem como o da notícia enquanto meio de veiculação exclusiva de informações de interesse público.

Diante da recorrência de pré-construídos acerca da mulher enquanto elemento estruturante da instituição familiar, seu lugar na família passa também a ser visitado pela criminalidade. Tal sentido é ainda pouco tematizado, ou veiculado, pelo jornalismo, no entanto, casos de mulheres enquanto criminosas passionais tem ganhado destaque. Possibilita-se, portanto, por meio desse *modus operandi* do jornalismo noticioso, uma consolidação de “verdades

inquestionáveis” que legitimam a construção do ser mulher criminosa passional e mãe, mãe que comete, a princípio, um crime em defesa da maternidade e da manutenção da vida do filho(a) e do vínculo afetivo que lhes é assegurado socialmente.

Nesse sentido, ao tomar crime passional em sentido jurídico, Eluf (2009, p. 17) concebe crime passional como atos “cometidos em razão de relacionamento sexual ou amoroso”. A princípio, essa concepção, tal qual assevera a própria pesquisadora, pode ser entendida como um homicídio decorrente de um sentimento de posse vinculado a relacionamento afetivo e/ou à dependência econômica, havendo um desejo de dominação; à medida que o sujeito não possui seus desejos atendidos, vê como sanção de direito a morte do parceiro. No caminho percorrido nesse artigo, no entanto, torna-se viável a extrapolação dos pressupostos tomados por Eluf (2009), tendo em vista que a criminalização passional realizada por mulheres passa, como se apontará mais adiante, a ser visitada também enquanto homicídio concretizado para manutenção de um tipo de vínculo afetivo mais específico, o vínculo familiar relacionado à maternidade e à preservação de condições físicas e psíquicas que possibilitem sua ocorrência.

Toma-se nessa pesquisa, desse modo, a Análise de Discurso pecheutiana como perspectiva teórico-analítica basilar, a fim de compreender o funcionamento da culpabilidade passional de mulheres homicidas em textos noticiosos *online* paranaenses e capixabas, estados que, de acordo com *Mapa da Violência 2015: Homicídio de Mulheres* (WAISELFISZ, 2015), apresentam as maiores taxa de homicídios contra as mulheres na região Sul, no caso do Paraná, e, quanto ao Espírito Santo, o estado possui, conforme o documento, a 2ª maior taxa de homicídios contra mulheres nos país no ano de 2013, além de que Vitória é apontada como a capital com maior taxa de feminicídios no Brasil.

Como material de análise, tem-se o recorte de quatro textos noticiosos publicados nos jornais *Gazeta do Povo* e *Folha Vitória*, em suas versões online, jornais de ampla circulação em seus estados. De acordo com a ANJ (Associação Nacional de Jornais), o

jornal *Gazeta do Povo* é o jornal paranaense com a maior média de circulação impressa e *online*.

Por meio do mecanismo de busca disponibilizado nos sites citados, buscou-se por meio das expressões “mulher mata” e “mãe mata” textos noticiosos escritos que noticiassem como informação principal um homicídio cometido por uma mulher em razão de preservação física ou emocional do(s) filho(s). Parte-se, portanto, da consideração de que a criminalidade passional exercida por mulheres sobre outros sujeitos se materializa em função da passionalidade pelo filho (a), o que parece funcionar, no *corpus* desta pesquisa, a partir de caráter não fútil e sem realização premeditada aparente. Como critério para recorte do material, foram estabelecidos os seguintes critérios: texto jornalístico verbal que versa sobre um homicídio passional exercido por uma mulher, também mãe, em decorrência de uma possível tentativa de preservação da “unidade familiar”; casos de divulgação nos referidos jornais indicando a efetivação do delito e não sua tentativa ou ainda seus desdobramentos; crimes materializados sem aparente premeditação – e sem auxílio de terceiros –; e crime do qual decorra uma tentativa de manutenção do bem-estar da família, em especial dos filhos.

Problematiza-se, então, o funcionamento de tal prática delituosa quando enunciada a condição de tais mulheres como detentoras do lugar social de mãe, a fim de compreender se a condição da maternidade poderia sinalizar a concretização do homicídio como característica própria de tal funcionamento, e se, portanto, é gestado um funcionamento discursivo que aponta para uma desresponsabilização social e jornalística dessas mulheres delituosas.

Ser sujeito em AD

Ao pensarmos no jornalismo como aquele que se coloca a partir de regras e verdades que são disseminadas, suas condições de funcionamento também se fazem por certo número de regras. Essas práticas figuram em meio a interdições das for-

mações discursivas, interdições que limitam sujeitos, sentidos e selecionam aqueles que “falam” e os sujeitos que podem ser “falados” e de que maneira.

Por ora, é possível afirmar que a discursividade se estabelece por meio de práticas de “sujeitos-de-direito” que respondem do lugar da uniformidade, regularidade, normatização. Há uma disciplinarização do sujeito que o torna uniforme, cujos discursos funcionam pela evidência do sentido, pela normatividade e normalidade, pelos regramentos que o individualizam, mas, ao mesmo tempo, o fazem coletivo.

Assim é que Pêcheux (2009, p. 146-147) afirma que o sujeito é constituído em relações de evidência que impossibilitam que se questionem dados sentidos e práticas discursivas. Há uma disciplinarização que se consolida por meio de normas, “‘norma’ identificadora”, regras, que possibilitam identificações e contraidentificações, que “determina o que pode e deve ser dito”. Nesse sentido,

é a ideologia que fornece as evidências pelas quais “todo mundo sabe” o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve etc., evidências que fazem com que uma palavra ou enunciado “queiram dizer o que realmente dizem” e que mascaram, assim, sob a transparência da linguagem”, aquilo que chamaremos *o caráter material do sentido* das palavras e dos enunciados (PÊCHEUX, 2009, p. 146).

Os sujeitos enunciam de lugares discursivos que direcionam seus dizeres, o que pode ou não ser dito, o que deve ser silenciado e o que deve ser corroborado a partir da identificação realizada entre as formações discursivas. Vê-se, então, que as concepções formadas e os efeitos de sentido são construtos sociais tecidos a cada enunciação, a partir de circunstâncias sócio-históricas determinadas, de condições de produção condicionadas diretamente ao interdiscurso, aos sujeitos do discurso e à situação de enunciação a que os discursos estão filiados (PÊCHEUX, 1997).

De acordo com Haroche (1992), de um lado, o sujeito existe em nome do direito, mas esse mesmo direito retorna, assu-

jeitando-o. Ao mesmo tempo que o sujeito é individualizado e pode legitimar seu poder e suas práticas há um retorno que o impossibilita de operar fora da coletividade. Por não se perceber determinado, ele se subjetiva e discursiviza em meio a formas de sujeição que modificam a forma de ser sujeito. Se é sempre sujeito *a* e sujeito *de*.

Pela dimensão do dizer ou do silenciar, o sujeito criminoso é constituído e de lá fala e é falado, é responsabilizado, individualizado e punido de maneiras tão diversas quanto forem as identificações discursivas por meios das quais são falados.

O funcionamento da família e do “ser mãe”

Não é possível afirmar como nova a compreensão de que as mulheres foram submetidas a práticas de preconceito e exclusão durante sua construção ao longo da história. Já está posto que tal concepção estabilizada e normatizada por séculos passa pelo campo da filosofia, da religião, da biologia e da própria História como ciência que analisa a intersecção entre homem e seu meio social.

Assim, no curso da história, uma hierarquização social, e também familiar, de homens e mulheres foi reforçada, assinalando o funcionamento de um discurso no qual as diferenças entre ambos era marca de desigualdade, apagando-se certos sentidos acerca da construção de família e da constituição do papel social de mãe como construção social. Diante de sentidos e estudos já colocados, talvez, no entanto, o que ainda não se tenha suficientemente discutido, sobretudo no campo das ciências linguísticas, é a construção da mulher criminosa passional consolidada pela incorporação do papel de mãe e como esse discurso funciona no jornalismo. Para que tal construção possa ser pensada analiticamente, cabe antes uma breve discussão a respeito da constituição familiar e do papel dos membros dessa instituição, sobretudo o de mãe.

Conforme Simone Beauvoir (1970, p. 10), o funcionamento de um discurso a respeito da inferioridade feminina foi reiterado e discursivizado por filósofos, médicos e religiosos. Ao ser intitulada como menos capaz, durante muitos séculos, direitos como o de expressão e de manifestação cidadã foram negados às mulheres, o direito ao voto ou a manifestações críticas e subjetivas. A elas, a expressão social consolidava-se em meio a um processo histórico constituído e consolidado pela procriação e organização familiar que, para ser bem-sucedida, eram as responsáveis.

Tais pressupostos estabeleceram um funcionamento, segundo Agacinski (1999, p. 39), que legitimou como natural uma ordenação entre os sexos que, por decorrência, estabeleceu uma hierarquia entre os gêneros: o homem como ser político, e em geral membro mais velho da instituição familiar, determinaria regras e leis no interior de toda uma organização social e mesmo de sua própria família, “a superioridade ‘natural’ do macho lhe impõe ‘ditar a lei’, isto é, instaurar uma ordem política”. Desse modo, “elas se curvaram à ordem familiar, econômica, política e religiosa instaurada por aqueles que reservaram para si o monopólio do poder.” (AGACINSKI, 1999, p. 38)

Se, por um lado, o amor esteve sempre na pauta da vida social nas diferentes esferas e espaços de constituição do sujeito, por outro, conforme Priori (2015, p. 95), em diversos períodos históricos, ele não se poderia consolidar distante da relação com a Igreja e assim também com as postulações da ciência, formulada por muito tempo quase que exclusivamente por homens.

Imposto como negócio, a consumação do “amor” respondia aos desejos das famílias e impunha às mulheres o lugar da submissão. A incapacidade jurídica atribuída a elas e a autoridade dos homens no seio familiar, como nos diz Priori (2015, p. 78), subjulgava a paixão e o amor como existência biológica e social. A eliminação do amor impunha às mulheres a obediência e, quando legitimado, fundia-se à tônica do abandono de si pela realização plena do amor divino em detrimento do egoísmo expresso pela paixão e por relações ilegítimas.

Lugar da impossibilidade. É assim a construção sociocultural do amor no Ocidente. Porta-voz do sofrimento feminino, parafraseando Priori (2015), na Idade Média é vivenciado de modo distante, moldado pela impossibilidade de ser; no Renascimento, é excluído em meio a transações de mercados matrimoniais e em seus fins como enfermidade e fator de encurtamento da vida; na Europa moderna, garantia de procriação e continuidade familiar; nos tempos da Revolução Francesa e no século seguinte, como “veneno mais letal” (PRIORI, 2015, p. 85); no século XIX, como patologia, quando não patenteado pelo casamento.

A compreensão de família não se fundava em condições afetivas de existência, mas sim como contrato firmado entre famílias que institucionalizava um modo de ver e ser de homens e mulheres. Frente às exigências socioculturais de um Ocidente cristão, ocupa-se o lugar institucional da “negociação amorosa”. Esse processo consolidava, explicita Priori (2015, p. 72), “uma aliança que atendia, antes de tudo, aos interesses ligados à transmissão do patrimônio, à distribuição do poder, à conservação de linhagens e ao reforço da solidariedade entre grupos” e que autorizava “a coabitação dos futuros cônjuges”.

De acordo com Roudinesco (2003, p. 14), ao retomar considerações de Claude Levi-Straus, a construção da família é pressuposto em toda sociedade e, por isso, há condições basilares para que a constituição familiar se materialize: a existência de duas famílias que, ao se dividirem, unem dois de seus membros para formar outros membros, e assim sucessivamente. Assim, o conceito de família, segundo os autores, passa pelo “estudo vertical das filiações e das gerações insistindo nas continuidades e distorções entre os pais e os filhos bem como na transmissão dos saberes e das atitudes herdadas de uma geração à outra”, além da “união – logo do estilçamento – de duas outras famílias”. Desse modo, Roudinesco (2003, p. 16) afirma que:

a família pode ser considerada uma instituição humana duplamente universal, uma vez que associa um fato de cultura, construído pela sociedade, a um fato de natureza, inscrito nas leis

da reprodução biológica [...] é preciso de fato admitir que foi no seio das duas grandes ordens do biológico (diferença sexual) e do simbólico (proibição do incesto e outros interditos) que se desenrolaram durante séculos não apenas as transformações próprias da instituição familiar, como também as modificações do olhar para ela voltado ao longo das gerações.

As modificações da sociedade impuseram assim, também, transformações na compreensão de ser família, na constituição de seus membros, bem como na distribuição de papéis e funções destinados a cada um de seus entes. Em sentido amplo, a família “foi definida como um conjunto de pessoas ligadas entre si pelo casamento e a filiação, ou ainda pela sucessão dos indivíduos descendendo uns aos outros” (ROUDINESCO, 2003, p. 16).

Com o advento de sociedades monogâmicas, sobretudo como forma de controle da sexualidade feminina, e a tomada de corpo de uma sociedade patriarcal, distanciou-se definitivamente das sociedades primitivas nas quais o lugar da mulher era assegurado pela hierarquia doméstica tendo em vista a divinização que a procriação lhe conferia.

Por meio do aparecimento da propriedade privada, conforme Engels, em *As origens da família, da propriedade privada e do Estado* (1974), a adoção da organização patriarcal se fez amplamente e, devido à divisão do trabalho, estabeleceram-se posições estanques a homens e mulheres. É por meio do casamento, união socialmente aprovada, que se coloca uma relação de aliança, “isto é, o contrato cria o direito político de homens sobre as mulheres –, e também sexual no sentido do estabelecimento de um acesso sistemático dos homens aos corpos das mulheres” (PATEMAN, 1993, p. 17).

De forma geral, a família, conforme Espínola (2001, p. 10-11), “compreende pessoas unidas pelo casamento, as provenientes dessa união, as que descendem de um tronco ancestral comum e as vinculadas por adoção”. De modo ainda mais restrito, há também a compreensão de família como a união de cônjuges e filhos.

Tais conceitos passam também pelo cunho do direito e da lei à medida que, por meio dos moldes da família colonial, a ideia de normalidade familiar era assegurada; apenas aqueles que descendiam diretamente da família “legitimada”, proveniente de uma união socialmente aceita, poderiam ser incorporados ao núcleo familiar como seus membros de fato. Por muito tempo, desse modo, mais do que uma constituição afetiva, ela se impunha como um contrato social, também moral e jurídico, que conferia formas de ser e estar, isto é reforçava leis e costumes já existentes, disciplinando comportamentos com vistas à construção de um interesse coletivo e econômico. No estabelecimento dessas relações, a constituição familiar era, portanto, naturalizada como legítima por meio do casamento que instituía à “mulher legítima” a fidelidade conjugal, a responsabilização pela educação com os filhos e o cuidado com a organização doméstica.

No Brasil, apenas com o estabelecimento do Código Civil de 2002, foram normatizadas regras que estabeleceram um regime de união estável, dando a essa forma de união conjugal direitos semelhantes aos adquiridos pelo casamento. Como primeiro requisito estabelecido para legalização desse tipo de união, afirma Ivanov (2007, p. 40), está “a convivência plena, ou seja, a plena comunhão entre os companheiros”, além da “necessidade de moradia una” e a ausência de casamento ou união estável por parte de um dos sujeitos da relação, o que “ocorre devido ao caráter monogâmico dessa relação familiar, pelo fato de a união estável se espelhar no casamento” (IVANOV, 2007, p. 41).

Porém, mesmo que a lei brasileira abarcasse novas formas de concepção de família e certas normatizações acerca da família passassem pela contestação de ordens sociais anteriormente estabelecidas como unicamente legítimas, a união afetiva realizada pelo casamento ou pelo estabelecimento de uma união estável reiterou o controle e disciplinarização social dos membros da instituição. Assim, mesmo com a flexibilização do espaço doméstico e das características e posições atribuídas a homens e mulheres, o que, para Prost (1992, p. 78) “passa por uma divisão dos poderes

e dos territórios domésticos entre o marido e a mulher”, a vivência da individualidade plena é ainda hoje interdita e impõe aos membros da instituição familiar lugares mais ou menos específicos, estáveis e possíveis.

No que diz respeito ao lugar de esposa, os desejos das mulheres ganham voz à medida que sua vontade pesa na inserção do sobrenome do cônjuge ao seu. De acordo com Oliveira e Hironaka (2005, p. 12), “permite-se a ambos os nubentes, querendo, acrescentar ao seu o sobrenome do outro, conforme dispõe o §1º do art. 1.565 do Código”. A união estável passa a entidade familiar regulamentada pela lei (Código Civil de 2012, n. 8.971/94 e n.9.278/96), a guarda dos filhos é possibilitada para ambos os cônjuges, guarda atribuída àquele que possuir melhores condições financeiras e emocionais ou responsabilidade compartilhada.

Requerendo a reconfiguração dos papéis sociais, no entendimento de Oliveira e Hironaka (2005, p. 14), o *Estatuto da Mulher Casada* (BRASIL/Lei n. 4.121/62), o marido como chefe de família (art. 233/ Código Civil de 1916), o direito de qualquer sujeito de interferir na relação familiar estabelecida (art. 1.513) e as restrições imputadas a cada um dos cônjuges (arts. 233 a 255/1916) soam inviáveis. Assim é que:

já não se podia falar no homem como *chefe da sociedade conjugal* e na mulher como simples *colaboradora, companheira e consorte* (arts. 233 e 240 do Código Civil de 1916). Também não mais prevalecia a posição privilegiada do pai no exercício do pátrio poder (art. 380 do Código de 1916, de resto alterado pelo art. 21 da Lei n. 8.069/90) e agora chamado de poder familiar (art. 1.630 do Código Civil atual), ou na outorga de emancipação aos filhos (art. 9º, inciso I, do Código de 1916). Outros dispositivos do velho ordenamento civil consideravam-se também revogados: art. 219, IV, que discrimina a mulher deflorada, para fins de anulação do casamento; art. 1.474, inciso III, que considera a *desonestidade* da filha que vive na casa paterna, para fins de deserção (OLIVEIRA; HIRONAKA, 2005, p. 14, grifos dos autores).

No entanto, mesmo com a determinação legal de certos distanciamentos que imputavam um papel de inferioridade às mulheres na instituição familiar, o discurso acerca dos papéis sociais de cada membro dessa instituição não se livrou das determinações sociais que ainda fazem funcionar um discurso patriarcal. Assim é que ainda hoje circulam na memória discursiva premissas que legitimam a “mulher de família que exerce de forma plena sua função institucional” como aquela que tem função reprodutora, é esposa exemplar, “feminina, virtuosa, trabalhadora, meiga, dócil” (MORGADO, 1986, p. 6).

Ao ser deslocada da função de membro que auxilia a acumulação do patrimônio, conforme Almeida (1999, p. 12), “a partir do século XVIII publicistas e moralistas começaram a preocupar-se com a figura da mulher enquanto mãe, como aquela que, sobretudo pela amamentação, mas também pelo cuidado e pelo amor, poderia frear a hemorragia de vidas, agora úteis”, tendo em vista a necessidade de maior mão-de-obra de trabalho que passou também, nesse momento, a ser ocupada pelas crianças.

Diante da maternidade como norma, arquétipos como da naturalização do amor materno e a construção do pai como provedor do lar são reiterados. À mulher fora delegado o espaço doméstico, privado, como seu lugar legitimado de pertencimento. A reconfiguração da família passou, portanto, por um novo entendimento de lar, uma vez que a casa deixava de ser um local destinado à interferência de pessoas diversas na organização do espaço doméstico e da educação dos filhos. Para Almeida (1999, p. 14), “as amas de leite, as criadas morando em casa, as governantas e os professores a domicílio seriam completamente banidos da intimidade do lar”, lar em que cada sujeito “tinha seu papel predeterminado pela configuração ideológica da família moderna”.

Como consequência do liberalismo burguês, a defesa da liberdade e igualdade fora tão apregoada, porém a instituição familiar não pode absorver totalmente tais noções. Criaram-se, então, em meio à ruptura do espaço público e privado, funções naturalizadas às mulheres, também quanto ao papel de mãe (ALMEIDA, 1999).

Dessa maneira, afirma Almeida (1999, p. 14-15), não se atribuía à lei humana a concepção da maternidade, “mas a ‘natureza’ da mulher que exigia que ela fosse essencialmente mãe. E boa mãe: dela dependia a formação dos futuros bons cidadãos, sadios física e moralmente”. Assim, conforme Vasconcelos (2002, p. 207-208)

Depois de casada, a mulher adquire um novo papel social. Deverá ser uma boa dona de casa, esposa submissa e boa mãe. Ela é considerada a responsável pela educação dos filhos, apesar de geralmente não ter poder de decisão sobre eles. A imagem da mãe está relacionada à imagem de Maria, pura, assexuada, bondosa, aquela que é capaz de sacrificar-se constantemente, vivendo em função da família. O amor materno é considerado um dom natural.

Com base nesse ideário, a cidadania da mulher não deixaria de ser exercida ainda que tardiamente. Diante das normatizações impostas à instituição familiar, os papéis sociais foram emergindo também de novas formas, mais heterogêneas e plurais, à medida que passaram a participar da construção de ser pai e mãe também parentes e pessoas próximas, indicando uma flexibilização da determinação familiar e uma reabertura do espaço privado. Além disso, tornava-se menos visível a normativa que atribuía os cuidados emocionais e afetivos do lar às mulheres e o sustento econômico aos homens, devido também à materialização de novos “tipos de família”, muitas vezes constituída apenas por mãe e filhos. Agora, ressalta Almeida (1999, p. 18), “o apelo ao instinto ‘natural’ materno não teria, como numa sociedade burguesa, o papel de retirar à mulher o direito de exercer a cidadania plena”.

De onde fala o sujeito criminoso passional mulher?

Após realizar uma breve incursão no entendimento de sujeito para a Análise de Discurso francesa, cabe, nesta seção, se debruçar sobre o entendimento do sujeito criminoso passional para o Direito, com vistas a observar como a mulher se coloca – ou se percebe colocada – em tal papel.

Compreendido como um fenômeno individual, mas também um “*problema social e comunitário*” (GARCIA; GOMES; MOLINA, 2002, p. 71, grifos dos autores), o delito fere a individualidade de um sujeito, afetando-o diretamente, impedindo-o de executar ações e usufruir de direitos que lhe foram assegurados. Além disso, sobre ações delituosas incidem circunstâncias que afetam a toda a sociedade, desestabilizando espaços socioculturais já-lá, naturalizados em dada ordem do discurso. De acordo com Garcia, Gomes e Molina (2002, p. 71), a delinquência configura-se social quando por elas passam

uma incidência massiva na população; que referida incidência seja dolorosa, aflitiva; persistência espaço-temporal; falta de um inequívoco consenso a respeito de sua etiologia e eficazes técnicas de intervenção no mesmo e consciência social generalizada a respeito de sua negatividade.

Assim, o ato delituoso “causa dor a todos: ao infrator, que receberá seu castigo, à vítima, à comunidade” que se percebe distante da lei e reclama que o “mundo semanticamente normal” no qual vive e enuncia seja reestabelecido. O criminoso é um ser multifacetado, histórico, que sofre determinações de seu tempo e cultura, que, sem que se perceba, pode ocupar “posições antagônicas” de um mesmo lugar: delinquência e vitimização. Conforme Garcia; Gomes e Molina (2002, p. 77),

esse homem que cumpre as leis ou as infringe, não é o pecador dos clássicos, irreal e insondável; nem o animal selvagem e perigoso do positivismo, que inspira temor; nem o inválido da filosofia correlacional, que necessita tutela e assistência; nem a pobre vítima da sociedade, mero pretexto para reclamar radical reforma de suas estruturas (GARCIA; GOMES; MOLINA, 2002, p. 77).

Como membros da sociedade que reclamam sentidos e lugares diversos, delinquente e vítima passam pelo filtro da responsabilização criminal, mas também pela responsabilização sociocul-

tural. A atuação e protagonismo perpassam não apenas o próprio delinquentes, como também a vítima que atua de formas diversas no próprio ato, que participa, por vezes, ativamente do crime e afeta ou altera a conduta criminosa (MOURA BITTENCOURT, 1971). Sob eles recaem protótipos que sustentam a imagem de criminoso e vítima, que possibilitam que se naturalizem certos “tipos” que tendem à conduta delitativa, e outros colocados no lugar da vitimização. A regulamentação da vida social passa, nesse sentido, pela prescrição da normatização social e da lei. Possibilita-se, assim, que se prescrevam dados comportamentos em detrimento de outros, condutas reguladoras e disciplinadoras, atos sob os quais recaem sanções legais e sociais.

Em meio à legitimação de um lugar social, a mulher tem, no entanto, seus direitos violados, e a violência advém. Entende-se aqui “violência como ruptura de qualquer forma de integridade da vítima: integridade física, integridade psíquica, integridade sexual, integridade moral” (SAFFIOTI, 2004, p. 17), impossibilitando que usufrua dos bens – sociais, culturais e econômicos –, da liberdade e dos direitos assegurados constitucionalmente. Diante de uma condição de igualdade desigual, a violência contra a mulher se consolida e, conforme a *Convenção sobre a eliminação de todas as formas de violência contra a mulher*, documento elaborado pela ONU, em Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas em 1993, passa a se configurar como

qualquer ato baseado na diferença de gênero, que tenha ou possa ter como resultados sofrimentos e danos físicos, sexuais ou psicológicos para a mulher, inclusive as ameaças de tais atos, coerção e privação da liberdade, seja na vida pública ou privada (ONU, 1993, art.1º).

Nesse sentido, o contrato social, regido por leis e normas reguladoras, consolida-se em meio a práticas emancipadoras, mas, com isso, também reitera “uma história de sujeição” e violência contra as mulheres (PATEMAN, 1993, p. 16). A manifestação da violência contra elas incide, portanto, para além da violência física

e psicológica de si mesma; ao ter seu espaço familiar ainda fortemente ligado à manutenção do bem-estar da instituição familiar, a mulher sofre uma violência outra: violência contra a estabilização da ordem familiar, sua, do companheiro ou do(s) filho(s), o que a impulsiona a ocupar também o papel do delito passional.

Mulher-mãe homicida: a integridade básica da família e a integridade psíquica dos filhos

Como é próprio do funcionamento discursivo jornalístico, sobretudo no campo noticioso, por meio do efeito de verdade da “unidade” e da “imparcialidade”, os discursos veiculados nesses meios legitimam/autorizam os enunciados a respeito da mulher que comete crimes passionais. Nesse sentido, pela retomada da memória sobre o que é ser mulher e mãe, institui-se um funcionamento social e discursivo a ela possível, reiterando o homicídio como prática reprovável, independentemente das circunstâncias de sua ocorrência, ou materializando aberturas para que se constituam “novos sentidos” acerca da mulher homicida passional cuja maternidade é apresentada como produto noticioso.

Na ordem do discurso jurídico, os crimes passionais não são julgados como tais. Há sim um julgamento criminal para cada ato praticado no curso do delito (homicídio, sequestro etc). No entanto, há possibilidade de atenuação de um terço a um sexto da pena, se “cometido sob violenta emoção, provocada por ato injusto da vítima” (art. 65, III, c/c art. 121, parágrafo 1º - Código Penal). Contudo, estados emocionais ou passionais servem como modificadores da culpabilidade penal apenas se constituírem sintomas de doença mental ou outra anormalidade psíquica grave.

Mediante essas considerações e outras já tecidas ao longo deste artigo, cabe uma observação quanto à construção do material de análise e, posteriormente, quanto à constituição do *corpus* desta pesquisa. Como já dito, do jornal *online Folha Vitória*, o material de análise é composto pelos textos “Mulher é presa suspeita de matar o marido a pauladas em Cariacica” e “Grávida mata marido

a facadas em Santa Maria de Jetiba”, textos publicados, respectivamente, em 2013 e 2010. No que tange ao jornal *online* *Gazeta do Povo*, o material é formado por “Mulher mata pai adotivo do filho dela por suspeitar de abuso sexual” e “Mãe mata homem acusado de abusar da filha dela”, textos publicados em 2013 e 2011. Dessa maneira, constituem-se Recortes Discursivos temáticos sobre ser mulher e mãe homicida passional na inter-relação com as condições de efetivação delituosa discursivizadas. Observe-se tal subdivisão metodológica adotada:

Quadro 1 – Indicação, nos Recortes Discursivos, dos casos noticiados no jornal Folha Vitória

<i>Nº do caso</i>	<i>Manchete</i>	<i>Indicação nos Recortes Discursivos</i>
<i>Caso 1</i>	<i>“Mulher é presa suspeita de matar o marido a pauladas em Cariacica”, de 22 de junho de 2013.</i>	<i>C1/FV</i>
<i>Caso 2</i>	<i>“Grávida mata marido a facadas em Santa Maria de Jetiba”, de 8 de novembro de 2010.</i>	<i>C2/FV</i>

Quadro 2 – Indicação, nos Recortes Discursivos, dos casos noticiados no jornal *Gazeta do Povo*

<i>Nº do caso</i>	<i>Manchete</i>	<i>Indicação nos Recortes Discursivos</i>
<i>Caso 3</i>	<i>“Mulher mata pai adotivo do filho dela por suspeitar de abuso sexual”, de 28 de janeiro de 2013.</i>	<i>C3/GP</i>
<i>Caso 4</i>	<i>“Mãe mata homem acusado de abusar da filha dela”, de 6 de maio de 2011.</i>	<i>C4/GP</i>

Inicialmente, é possível apontar a presença de expressões que remetem ao campo semântico da integridade da família no que tange ao atendimento de condições básicas de subsistência material. Na impossibilidade da manutenção dessas condições por toda a família, esses sentidos funcionam e são discursivizados enquanto prática criminal feminina, tendo em vista a rede de me-

mórias que naturalizam a mulher enquanto protetora natural dos filhos. Observe-se o funcionamento desses sentidos nos recortes discursivos abaixo:

Recorte Discursivo Temático 1: O funcionamento jornalístico da violência contra a dignidade básica de subsistência da família em notícias de crimes passionais cometidos por mulheres

“O casamento de 18 anos de Edinéia Rodrigues de Lima com o marido Valdir acabou em tragédia **por causa do vício em álcool e crack. O marido usava todo o dinheiro da família para comprar entorpecentes**”. (C1/FV)

“[...] a **única coisa** que eu queria era **o direito dos meus filhos. Até o cartão do bolsa escola** deles ele **tirava o dinheiro para gastar com droga**.” (C1/FV)

“[...] Já **cheguei a traficar armas**, não tenho vergonha de falar, **para ganhar dinheiro e manter o sustento dos meus filhos**.” (C1/FV)

“Segundo a polícia, **a mulher desconfiava** que Roberto Daniel de Souza, 39 anos, **abusava sexualmente do filho dela**. [...] Testemunhas ouvidas pela polícia disseram que **a mãe da criança era prostituta e usuária de drogas e devia para traficantes**”. (C3/GP)

Recorte Discursivo Temático 2: O funcionamento jornalístico que atenta contra o direito à vida em notícias de crimes passionais cometidos por mulheres

“Quando estava sob o efeito dos **entorpecentes, Valdir ficava violento e ameaçava os dois filhos de 06 e 11 anos. Por causa disso, a mulher já havia tentado matar o companheiro anos atrás a facadas**.” (C1/FV)

“Juliana disse à polícia que **esfaqueou o marido por legítima defesa, pois ele teria tentado agredi-la**. [...] Em depoimento, a

grávida afirmou que vivia há seis meses com Daniel, de quem está grávida.” (C2/FV)

Recorte Discursivo Temático 3: O funcionamento jornalístico da violência sexual em notícias de crimes passionais cometidos por mulheres

“A mãe de um menino de dois anos é suspeita de ter matado o ex-namorado com pelo menos 20 facadas na tarde de domingo (27) [...]. Segundo a polícia, **a mulher desconfiava que Roberto Daniel de Souza, 39 anos, abusava sexualmente do filho dela**”. (C3/GP)

“Uma mãe, de 21 anos, **matou um homem de 56 anos suspeito de abusar sexualmente da filha dela de 4 anos.** [...] Segundo o sargento Daniel Rodrigo de Souza, **o homem seria vizinho da criança** e a mãe ficou revoltada ao saber que ele teria levado a menina para a casa dele e praticado o crime de abuso.”(C4/GP)

É possível observar nos enunciados que constituem o Recorte Discursivo 1 marcas linguísticas que apontam para duas redes de sentidos quanto a ser pai e mãe, isto é, quanto à percepção de que se é responsável por atos que assegurem a subsistência da necessidade básica de alimentação e sustento básico dos filhos. De um lado, funciona a preocupação com elementos externos à manutenção familiar em decorrência de vícios paternos (“vício em álcool e crack”, “comprar entorpecentes”, “gastar com droga”); de outro, o reestabelecimento de sentidos já naturalizados acerca da maternidade, “como forma de garantir a dignidade dos filhos” (“eu queria era o direito dos meus filhos”, “manter o sustento dos meus filhos”), porém funcionamento que é submetido discursivamente a um processo de atualização, à medida que tal possibilidade de manutenção da infância/adolescência se legitima pela prática delituosa do homicídio.

Esse ponto logicamente estabilizado se sobrepõe, portanto, como regularidade estruturante do funcionamento jornalístico acerca da criminalidade passional praticada por mulheres-mães

em defesa da dignidade básica de seus filhos e, por decorrência, também a sua. Discursiviza-se a mulher “criminosa passional” como homicida em decorrência de uma ação em legítima defesa da dignidade que “deve ela” assegurar à prole, seja por não ter tal condição assegurada como função “natural” da instituição familiar, seja por ter sofrido violência psicológica – e simbólica –, à medida que ficaria impossibilitada de assumir plenamente seu papel social de mãe, tal como se espera socialmente, devido às ações do companheiro.

Assim, a criminalidade feminina do lugar de mãe funciona também como um efeito de legitimação do papel da mulher na sociedade, tendo em vista que, enquanto o sujeito delituoso prezava pela manutenção da qualidade básica de vida dos filhos, o homem enunciado usurpava a possibilidade de ocupação do espaço social que a sociedade assegura às mulheres-mães. Há, portanto, em “a **única coisa** que eu queria era **o direito dos meus filhos**”, uma interpelação do sujeito mãe que a impulsiona a ocupar seu lugar de membro da instituição familiar responsável por zelar pelo “direito dos filhos” como prioridade primeira e “única”, ainda que para isso uma prática delituosa grave, de acordo com a lei brasileira, funcione com gravidade jurídica apagada jornalisticamente em função da causalidade do crime praticado.

Nessa esteira, própria do apagamento de ser sujeito, no caso aqui analisado sujeito-mãe, conforme Pêcheux (2009, p. 158), “o sujeito se ‘esquece’ das determinações que o colocaram no lugar que ele ocupa [...], sendo ‘sempre-já’ sujeito, ele ‘sempre-já’ se esqueceu das determinações que o constituem como tal.” Contrapõe-se, dessa maneira, essa dimensão da finalidade do sujeito-mãe (“única”), tentativa exclusiva de assegurar a dignidade dos filhos àquela assegurada pelo pai (“toda”) “**comprar entorpecentes**”.

Intrincado ao funcionamento da discursivização do homicídio passional praticado pela mulher-mãe está a constante retomada da memória do sujeito pai como aquele que pratica atos considerados atos pertencentes a uma rede de memórias do campo do reprovável, da irresponsabilidade diante do papel social assumido.

É assim que o atendimento de interesses de cunho individual parece funcionar associado a um campo semântico instituído como negativo na sociedade Ocidental.

Funciona, então, por meio da apresentação da causalidade que gerou o evento delituoso, uma dicotomia na instituição familiar: a mãe tem como preocupação única a manutenção da família e das condições básicas de subsistência dos filhos, acrescentando à relação familiar uma tentativa, sem sucesso, de assegurar a eles dignidade. Como se percebe em “a **única coisa** que eu queria era **o direito dos meus filhos**”, o pai possui anseio distinto, zela apenas pelos desejos individuais (“**usava todo o dinheiro da família para comprar entorpecentes**”), discurso que, além de promover um deslizamento no funcionamento social de ser pai e provedor do lar, cristaliza a ocupação de um território da memória de ser família pouco povoado e que poderia legitimar as atitudes da mãe homicida passional, fazendo funcionar uma desresponsabilização social dessa mulher-mãe pelo crime praticado.

Os efeitos de sentidos que ficam apontam, nesse sentido, para um pai que tira o sustento dos filhos, o que é sinalizado de modo linguístico pelos vocábulos “tirava” (em “**tirava o dinheiro para gastar com droga**”), e “até”, advérbio inclusivo que marca, além da impossibilidade de sustento material paternal, a tomada de um direito social assegurado pela instituição governamental federal aos filhos em função da manutenção de um vício, como se observa em “[...] **até o cartão do bolsa escola** deles **ele tirava**”.

Ao enunciar práticas que se estabilizam comumente no campo do reprovável, do impossível de ser aceito como discursivização naturalizada da instituição familiar, certos sentidos passam para o campo do possível, enquanto outros parecem funcionar interditados, são caracterizados ainda no campo da impossibilidade de pertencimento à família, como o ato de usar a renda familiar “**para comprar entorpecentes**”. (C1/FV). No que tange às ações de “**tráfico de armas**” (C1/FV) e ser “**prostituta e usuária de drogas**” e “**dever para traficantes**” (C3/GP), materializa-se um funcionamento que torna possível a coexistência de tais prá-

ticas com um ambiente familiar “saudável” ou que justificariam o homicídio praticado, tendo em vista a finalidade pela qual tais práticas se concretizam, como o ato de traficar armas em “**para ganhar dinheiro e manter o sustento dos meus filhos**” e matar o ex-namorado para retirar o filho de um ambiente de violência sexual (“**a mulher desconfiava** que Roberto Daniel de Souza, 39 anos, **abusava sexualmente do filho dela.**”).

Em relação ao Recorte Discursivo Temático 2, há a tematização de um funcionamento familiar por meio da figura de um sujeito, ligado à constituição familiar, que atenta contra, além do próprio direito da mulher, o direito do(s) filho(s) à vida. Em “Juliana disse à polícia que **esfaqueou o marido por legítima defesa, pois ele teria tentado agredi-la.** [...] Em depoimento, **a grávida** afirmou que vivia há seis meses com Daniel, de quem está grávida.” (C2/FV), além da defesa da própria integridade física, entra em cena também a defesa do filho que se gesta, já que o texto jornalístico apresenta a gravidez da homicida passional. Sendo assim, a efetivação do crime passional pelas mulheres relaciona-se novamente ao papel social de mãe que assumem, uma vez que se consolidam, em meio às atitudes violentas dos companheiros, como defesa de si e da continuidade familiar por meio da figura dos filhos.

Entende-se que a violência – em sentido amplo – sofrida, seja ela anterior ou simultânea ao próprio ato delituoso, configura-se também como indicador da causalidade. Diante disso, a violência pode ser entendida, até mesmo, pela própria lei como atenuante de pena ou legítima defesa no caso de violência, sobretudo física e psicológica, que incide sobre o homicida passional antes que a criminalidade passional se efetive. Conforme indica Ramos e Novo (2003, p. 492):

vários elementos se fazem presentes no cenário da violência: a(s) vítima(s) da violência, a atuação da polícia e do governo, o indivíduo que praticou a agressão, a família e o círculo social de vítimas e criminosos e a população que assiste perplexa aos acontecimentos do cotidiano. Como fenômeno complexo,

a violência pode ser analisada de diversos ângulos, não necessariamente contraditórios entre si, podendo ser destacado ou privilegiado algum aspecto da análise, sem esgotar o problema (RAMOS; NOVO, 2003, p. 492).

Próximo é também o funcionamento discursivo dos enunciados do Recorte Discursivo 3, no qual se apresentam trechos noticiosos que apontam para a realização do delito passional como sanção de uma prática de violência sexual contra os filhos.

Desse modo, ao projetar as causas do crime ligadas à inexistência de motivo fútil, assinalam-se aspectos ligados à família e a preservação dos filhos e há um duplo funcionamento: as delimitações e papéis possíveis às mulheres, mesmo quando criminosas, legitimam a efetivação do crime quase que contra a vontade do sujeito criminoso. Há, assim, uma discursivização que se apoia em práticas sociais fortemente consolidadas e que, mesmo diante de uma caracterização menos grave da criminalidade realizada, desliza para um funcionamento de restrição do empoderamento pelo qual tanto lutam, haja vista que a elas o papel de mãe está ainda fortemente intrincado de modo protagonista sobre ser mulher (“a **única coisa** que eu queria”).

Considerações finais

Pensar em feminino é sempre mobilizar redes de memória que desestabilizam sentidos ou o colocam reafirmados em funcionamento. Não se pode, portanto, insistir em um sujeito estável, de identidade imutável na pós-modernidade, haja vista que posições que se fazem divergentes, nem sempre o são, o estável nem sempre se configura e a possibilidade está sempre lá, significando o mesmo e o outro.

A insistência em um sujeito criminoso único, dessa forma, gera múltiplas recusas, haja vista que a mulher passa, também, a figurar essa construção, mesmo que também significada como vítima do próprio ato criminoso. Nos discursos jornalísticos noticiados analisados nesta pesquisa, funciona o homicida e a vítima

em uma só figura, compatíveis e conciliáveis pela ordem que ressignifica a mulher na ordem pública, mas que volta a significá-la no espaço privado povoado pelo patriarcalismo e por uma emancipação coercitiva.

Nas construções discursivas analisadas, significar a mulher criminosa mãe é individualizá-la, responsabilizá-la, puni-la criminalmente, tudo isso pela defesa, impossibilidade, silenciamento que a desresponsabilizariam socialmente, alçando-as ao papel de vítimas. Não funcionam, assim, os princípios abertura para “nova” configuração social, haja vista que a discursivização da mulher homicida passional não é capaz de mobilizar redes de memória, tampouco promover a abertura para uma reconfiguração do que é ser mulher e mãe e o que é possibilitado a ela.

REFERÊNCIAS

AGACINSKI, Sylviane. **Política dos sexos**. Tradução Márcia Neves Teixeira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ALMEIDA, Angela Mendes de. **Família e modernidade**: o pensamento jurídico brasileiro no século XIX. São Paulo: Porto Calendário, 1999.

ANJ. **Maiores jornais do Brasil**. Disponível em: <<http://www.anj.org.br/maiores-jornais-do-brasil/>>. Acesso em: 26 mar. 2017.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: Fatos e Mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.

COSTA, Daniel. **Mãe mata homem acusado de abusar da filha dela**. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/mae-mata-homem-acusado-de-abusar-da-filha-dela-3x73ygyuinadmb19yvu5ed366>>. Acesso em: 5 fev. 2017.

ELUF, Luiza Nagib. **A Paixão no banco dos réus**. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 2009.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Trad. Leonardo Konder. 11.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

- ESPÍNOLA, Eduardo. **A família no Direito Civil Brasileiro**. Atualizado por Ricardo Rodrigues Gama. 1.ed. Campinas: Bookseller, 2001.
- GARCIA, Antônio; GOMES, Luiz Flávio; MOLINA, Pablos de. **Criminologia**. 4. ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2002.
- HAROCHE, Claudine. **Fazer dizer, querer dizer**. São Paulo: Hucitec, 1992.
- IVANOV, Simone Orodeschi. **União Estável**: regime patrimonial e direito intertemporal. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2007.
- MORGADO, Belkis Frony. **A solidão da mulher bem-casada**: um estudo sobre a mulher brasileira. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.
- MOURA BITTENCOURT, Edgar de. **Vítima**. São Paulo: Editôra Universitária de Direito, 1971.
- OLIVEIRA, Euclides de; HIRONAKA, Giselda Maria Fernandes Novaes. Do casamento. In: DIAS, Maria Berenice; PEREIRA, Rodrigo (Orgs.). **Direito de família e o novo Código Civil**. 4.ed. Belo Horizonte: Del Rey, 2005, p. 9-30.
- ONU. **Convenção sobre a eliminação de todas as formas de discriminação contra a mulher**. Disponível em: <<http://www.pge.sp.gov.br/centrodeestudos/bibliotecavirtual/instrumentos/discrimulher.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2017.
- PATEMAN, Carole. Tradução Marta Avancini. **O contrato sexual**. São Paulo: Editora Paz e Terra S.A., 1993.
- PÊCHEUX, Michel. **O Discurso**: estrutura ou acontecimento. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 1990.
- _____. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony. (Orgs.) **Por uma Análise Automática do Discurso**: uma introdução à obra de Michel Pécheux. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: Unicamp, 1997, p. 61-161.
- _____. **Semântica e discurso**. Trad. Eni P. Orlandi, Lourenço Chacon Jurado Filho, Manoel Luiz Gonçalves Corrêa, Silvana Mabel Serrani. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- PEREIRA, Patrícia. **Mulher mata pai adotivo do filho dela por suspeitar de abuso sexual**. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/mulher-mata-pai-adotivo-do-filho-dela-por-suspeitar-de-abuso-sexual-brbgxjh50yebisavjkgfpu7n>>. Acesso em: 5 fev. 2017.
- PIMENTEL, Renata Marcelle Lara. O fazer jornalístico em sua dimensão histórico-social. **Revista de Estudos da Comunicação**, Curitiba, v.3, n.6, p.

27-36, jul./dez. 2002.

PRIORI, Mary Del. **História do amor no Brasil**. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2015.

PROST, Antoine. Fronteiras e espaços do privado. In: PROST, Antoine; VICENTI, Gerard (Orgs.). **História da vida privada 5: da Primeira Guerra a nossos dias**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letas, 1992, p. 13-153.

RAMOS, Fabiana Pinheiro; NOVO, Helerina Aparecida. Mídia, violência e alteridade: um estudo de caso. **Estudos em Psicologia**. 8(3), 2003, p. 481-947.

REDAÇÃO FOLHA VITÓRIA. **Grávida mata marido a facadas em Santa Maria de Jetiba**. Disponível em: <<http://www.folhavoritoria.com.br/policia/noticia/2010/11/gravida-mata-marido-a-facadas-em-santa-maria-de-jetiba.html>>. Acesso em: 5 fev. 2017.

REDAÇÃO FOLHA VITÓRIA. **Mulher é presa suspeita de matar o marido a pauladas em Cariacica**. Disponível em: <<http://www.folhavoritoria.com.br/policia/noticia/2013/06/mulher-e-presa-suspeita-de-matar-o-marido-a-pauladas-em-cariacica.html>>. Acesso em: 5 fev. 2017.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A família em desordem**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SAFFIOTI, Heleith Iara Bongiovani. **Gênero, patriarcado e violência**. 1.ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

VASCONCELOS, Vânia Nara Pereira. Mulheres honestas, mulheres faladas: casamento e papéis sociais. In: FERREIRA, Silvia Lucia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo do. **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. Salvador: NEIM/UFBA, 2002, p. 201-219.

WAISELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da Violência 2015: Homicídio de mulheres no Brasil**. 1. ed. Disponível em: < http://www.mapadaviolencia.org.br/mapa2015_mulheres.php >. Acesso em: 19 mar. 2017.

ad

11 LL



“CIDADE LINDA” PARA QUEM? OS (NÃO) SILENCIAMENTOS POLÍTICOS, SOCIAIS E CULTURAIS DO GRAFITE EM SÃO PAULO

Flávia Cristina Silva Barbosa¹
Luana de Souza Vitoriano-Gonçalves²

Há muito as intervenções urbanas (re)conhecidas como grafite ou pichação são colocadas à interpretação, representando, quase sempre, um problema e não uma importante via para a problematização do discurso artístico no contexto urbano. Linhas tênues e ao mesmo tempo compactas permitem que se estabeleça um emaranhado de discursos sobre o grafite e a pichação, como as políticas que (in)visibilizam os sujeitos praticantes, a aceitabilidade social dessa modalidade artística, a questão da (i)legalidade etc.

No início desse ano, a discussão sobre essa temática veio à

¹ Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá (UEM)

² Doutoranda em Estudos Linguísticos no Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá. E-mail: lvitoriano@geduem.com.br

tona e conquistou destaque midiático-social. Ao assumir a Prefeitura de São Paulo, no dia 1º de janeiro, João Dória (PSDB) deu seguimento a um projeto proposto já há algum tempo, em outras gestões, que consiste, de forma simplificada, em traçar políticas higienistas para cidade, denominado de “Cidade linda”. Dentre esse panorama, o grafite e a pichação também passaram a ser alvos ostensíveis dessa empreitada política advinda com a administração emergente.

Em meio a vários muros pintados de cinza, o fato que causou maior desagrado foi a remoção das obras na 23 de Maio, ou no também conhecido como o “[...] maior mural de grafite a céu aberto da América Latina”, segundo definição do site oficial da Prefeitura de São Paulo (SÃO PAULO, 2015). O espaço possui “15 mil metros quadrados em 70 muros”, e nele estavam obras de grafiteiros renomados como Os Gêmeos, Nina Pandolfo, Nunca, Finok e Zefix, e no total, contava com a contribuição de mais de 200 artistas. Foi inaugurado pelo então prefeito Fernando Haddad, no dia 1º de fevereiro do ano de 2015.

A partir dessa discrepância nas duas gestões na cidade de São Paulo, a inquietação que nos move nesta proposta consiste na seguinte questão: de que modo é possível compreender as divergências/convergências entre as gestões políticas (2014 a 2017) de São Paulo (SP), no que se refere ao trato do grafite como arte urbana? Diante dessa possibilidade de recorte e análise, o discurso político é, pois, intrínseco à nossa forma de conceber o grafite e suas políticas de subsídio.

Diante dessa problematização, elencamos como objetivo geral a investigação das ordens políticas que regem a (i)legalidade da arte urbana em São Paulo, e por objetivos específicos buscamos: a) discutir sobre como o grafite foi tratado, social, cultural e economicamente, nas duas últimas gestões políticas de SP; b) compreender as paráfrases de “Cidade Linda” e seus possíveis sentidos sobre a política na cidade de SP; c) analisar, no *corpus*, os modos como os sentidos e discursos se articulam para a produção de discursos de censura e de políticas higienistas. Para

tanto, as noções de silêncio, apagamento, censura, paráfrase e polissemia discutidas por Pêcheux (1995) e Orlandi (2002) fornecem o embasamento teórico deste trabalho.

Iconografias urbanas: pichação e grafite

As iconografias urbanas emergem em meados da década de 70, no cenário da desigualdade e da crescente marginalidade, na cidade de Nova York. Nesse período, a recessão econômica, em decorrência da crise do petróleo, afetou diversas potências mundiais, dentre elas os Estados Unidos. Em meio ao caos da economia e do desenvolvimento social, como forma de resistência política e cultural a população tem suas primeiras experiências com a pichação e com o grafite.

Os jovens da periferia excluídos das mais diversas práticas sociais e políticas públicas materializaram a falta de voz e de vez com as letras e palavras escritas com tintas, de modo que os muros da cidade e os vagões dos trens tornaram-se espaços de visibilidade de uma população que figurava à margem da sociedade. Concomitante às iconografias “da rua” surge, também, o movimento hip-hop, que permite a expressão e representação cultural por meio do corpo com a dança e a música.

Nesse contexto, a pichação e o grafite ganham forças e se expandem para o mundo. Na França, os estudantes utilizam-se desse exercício para requerer a liberdade de expressão nas universidades e, no Brasil, essas práticas funcionam como protesto contra o regime militar. Nos Estados Unidos, ambas as práticas são compreendidas como ilegais e associadas à gangues e/ou grupos de pessoas que procuram desestabilizar as estruturas políticas e sociais ao descumprir as regras impostas pelo poder público, já

[...] no Brasil as duas práticas (grafite e pichação) foram se distinguindo formalmente, o que fez com que a coibição recaísse com mais força sobre a pichação. Ainda que ambas permaneçam ilegais, os grafiteiros têm melhor aceitação para sua prática. No caso de Nova York, a ilegalidade e a coibição recaem

com a mesma intensidade sobre qualquer intervenção urbana, não importa a forma (FRANCO, 2009, p. 21).

Embora essas práticas tenham emergido diante das mesmas circunstâncias, as posições que elas adotam frente à (importância e possibilidade de) aceitação do público ao decorrer do tempo permitiram maiores distinções entre a pichação e o grafite. As designações pichador e grafiteiro vão sendo (des)estabilizadas, conforme as (res)significações a elas atribuídas. Para Guimarães (2002, p. 54) “a designação não é algo abstrato, mas linguístico e histórico. Ou seja, é uma relação linguística (simbólica) remetida ao real, exposta ao real. Por isso um nome não é uma palavra que classifica objetos, incluindo-os em certos conjuntos”.

Os pichadores elaboram para as letras do alfabeto uma espécie de código, que somente quem pertence aos grupos de “pixos” entenderá. Esses grupos arriscam sua integridade física para pichar em locais perigosos, como parapeitos de prédios, pontes e altos monumentos. Nesse sentido, esses sujeitos prezam pelas mensagens que transmitem entre eles, de certa forma, aqueles que não pertencem aos grupos de “pixos” são lançados ao lugar do “excluído”, uma vez que não será fornecido a eles as habilidades de decodificar e compreender as mensagens escritas.

A pichação configura-se, portanto, como “forma de protesto e esporte radical” (PAIVA, *online*, 2017), de “libertação” das amarras da sociedade e de enfrentamento ao poder público. Para os pichadores, a repercussão midiática, mesmo que negativa, sobre suas práticas é positiva, pois o que lhes interessa é a visibilidade que o “pixo” proporciona, não as possibilidades de reconhecimento ou a aceitação. Por não almejar esses aspectos, os pichadores não buscam adequação e/ou valorização, mas a manutenção e preservação da modalidade caligráfica incompreensível e renegada pelas pessoas que não fazem parte das “grifes”³ de “pixo”.

Quando emergiram “um conjunto de letras retas, escritas pre-

³ “Na sua composição, a pichação de São Paulo desdobra-se em três elementos: a ‘grife’, representada, geralmente, por um emblema que identifica uma associação de grupos: o ‘pixo’, nome dado ao grupo de pichadores; e, de forma abreviada, o nome ou o apelido, dos indivíduos que integram aquele grupo e que estavam presentes no momento da ação.” (FRANCO, 2009, p. 80).

ferencialmente com tinta preta” (FRANCO, 2009, p. 21) caracterizavam as ações de pichar e grafitar, contudo, a questão plástica, entre as práticas foram se distinguindo. Atualmente, no Brasil, as iconografias do grafite compõem um quadro estético bastante divergente da época em que surgiu; o investimento financeiro dos grafiteiros em relação aos pichadores passou a ser mais alto, uma vez que as latas de tinta custam em torno de R\$14,00 e, quanto mais coloridos, melhor conceituados são os painéis de grafite (FRANCO, 2009). Isso fez com que a maioria dos jovens de periferia continuassem a pichar, com o padrão caligráfico, enquanto os jovens da classe média preferiram migrar para essa nova tendência do grafite. Desse modo, delinea-se, no Brasil, sutis distinções entre a aceitação e os silenciamentos sobre essas práticas. Embora as duas práticas estejam enquadradas no Código Penal brasileiro no Art. 163, pelo Capítulo IV, referente a Dano:

Art. 163 - Destruir, inutilizar ou deteriorar coisa alheia:

Pena - detenção, de um a seis meses, ou multa.

Dano qualificado

Parágrafo único - Se o crime é cometido:

I - com violência à pessoa ou grave ameaça;

II - com emprego de substância inflamável ou explosiva, se o fato não constitui crime mais grave

III - contra o patrimônio da União, Estado, Município, empresa concessionária de serviços públicos ou sociedade de economia mista; (Redação da Lei nº 5.346, de 3.11.1967)

IV - por motivo egoístico ou com prejuízo considerável para a vítima (BRASIL, *online*, 2017).

As diferenças entre o grafite e a pichação se solidificam, pois, na aceitação da sociedade. Com o desenvolvimento estético, isto é, os traços e ilustrações aperfeiçoados com diversas técnicas plásticas e com padrões iconográficos, que denotam (re)conhecimento ou criatividade do/no campo da arte: de modo estabilizado, a população passa a olhar e significar a prática dos grafiteiros como expressão e representação cultural, enquanto a pichação ainda está limitada ao campo do vandalismo.

Isso porque a percepção artística sobre o grafite deflagra uma nova relação entre grafiteiros e sociedade, a autorização para grafitar sobre os muros e propriedades privadas passa a ser mais comum, de modo que esta ação retira de tal prática as penalidades da lei, visto que deixa ser observada como um prejuízo para o dono do imóvel. As pichações, por sua vez, permanecem na ilegalidade, pois os sujeitos que realizam os pichos não possuem autorização.

Vigiada sob os olhos do poder público e velada pela sociedade, a pichação é recriminada, de modo que se estabelece como uma prática censurada e configura “o lugar da negação e ao mesmo tempo da exacerbação do movimento que institui identidade” (ORLANDI, 2002, p. 83). Na constituição dos sujeitos que exercem as ações penalizadas pelo art. 163, a contraposição entre vândalos e artistas se acentua.

No final do século XX, o grafite passa a receber apoio político e visibilidade mundial, ainda que possa “ser considerado tanto como uma forma de ‘pichação evoluída’, como uma modalidade de expressão estética anárquica, sem territórios pré-fixados e que não exclui a pichação” (FURTADO, 2007, p. 20), isto é, mesmo tendo suas origens pautadas na transgressão e na resistência, como a pichação, o grafite “ascende” ao “gosto popular” e conquista espaços, voz e reconhecimento político, artístico e cultural.

No Brasil, a cidade de São Paulo (SP) arquiteta-se como o grande “berço” das intervenções urbanas. Os painéis e murais de grafite autorizados e incentivados pela prefeitura no ano de 2015, passam por um processo de silenciamento no início do ano de 2017, com a nova gestão política. As obras dos grafiteiros realizadas nos muros por toda SP são cobertas pela tinta cinza, que busca, pelo novo projeto político, “higienizar” a cidade a partir do programa “Cidade Linda”.

Nessa conjuntura, “o silêncio significa em si, à ‘retórica da opressão’ – que se exerce pelo silenciamento de certos sentidos” (ORLANDI, 2002, p. 87), de certos sujeitos e certas culturas, de modo que o silenciamento não é aquilo que não é dito, mas “aquilo que é apagado, colocado de lado, excluído” (ORLANDI, 2002, p.

106). As rupturas nos modos de ver de dizer o grafite levam a uma reconfiguração do olhar político sobre as artes de rua, uma vez que pichar e grafitar voltam a ser equiparados como contravenção penal “contra o patrimônio”. Sejam autorizados ou não, tais ações são lançadas, novamente, à ilegalidade e à marginalização.

Repercussões do discurso político nas intervenções urbanas

Em uma busca simples⁴ pela palavra “grafite” no site oficial da Prefeitura de São Paulo, obtivemos como resultado algumas poucas notícias e resultados relacionados, todos datados dentre os anos em que Haddad esteve à frente da administração da cidade (entre 2013 e 2016). A mesma busca não recupera nenhuma notícia ou notificação da prefeitura com relação ao trato do grafite no ano de 2017.

Se, da mesma forma, procurarmos pelo projeto “Cidade linda”, no mesmo site, teremos acesso às ementas higienistas, significadas como uma proposta de revitalização de São Paulo. Centra-se aí uma distinção, em termos simbólicos, para o trato do grafite, com escopo em um discurso fundamentalmente político, que significa dentre censuras e silêncios.

Em termos políticos, temos dois partidos em evidência no cenário brasileiro: são eles os eleitos; é sobre eles que fala a grande mídia; os escândalos políticos são desencadeados (por causa) deles. Para Carvalho (2008), a evidência do sujeito produz também a evidência do sentido. Partido dos Trabalhadores (PT) e Partido da Social Democracia Brasileira são representados, no discurso e na mídia, como partidos de “esquerda” e “direita”, respectivamente.

Os dizeres sobre a política do grafite se entrecruzam e vão verter na bifurcação política que separam o ex-prefeito Fernando Haddad (PT), e o atual João Dória (PSDB). A partir de uma visão histórica, Bresser-Pereira (2007, p. 87) questiona os sentidos estabilizados a respeito da direita, orientação política que conceberia o homem como um ser naturalmente egoísta e auto-interes-

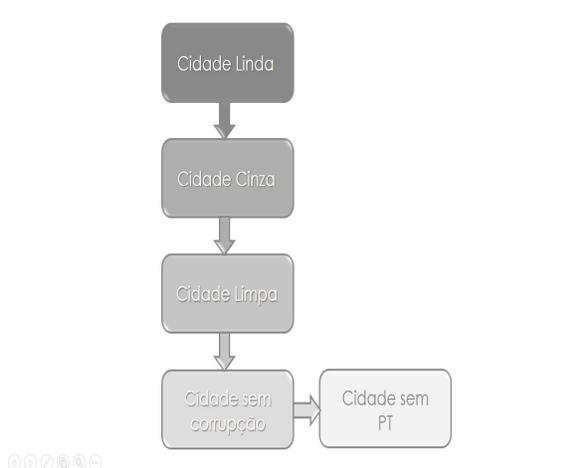
⁴ Mecanismo de pesquisa realizada por termos e palavras-chave, que relaciona publicações com os conteúdos procurados por meio dessas palavras.

sado, enquanto a esquerda poderia concebê-lo “como generoso ou capaz de generosidade”. Bresser-Pereira (2007) questiona essa concepção e classifica o homem como um ser “ambíguo”, o que pelo viés da Análise de Discurso podemos explicar considerando o sujeito e suas filiações ideológicas, ao se assujeitar à linguagem.

Por isso, de modo inevitável, os sentidos sobre “esquerda” e “direita” perpetuam a política do grafite em São Paulo e o modo de compreendê-la. Ademais, as condições de produção nos dão amparo para uma discussão centrada nos dois extremos: a eleição de João Dória (PSDB) aconteceu em um período de grande turbulência e rejeição do PT pela população, circunstância em que tinha desfecho o processo de impedimento contra a então presidente Dilma Rousseff, resultando em seu afastamento.

Agora, de forma enfática, o discurso de extirpação do PT se faz presente: a eleição de Dória e a proposição do projeto “Cidade linda” fazem emergir discursos que tocam na significação do espaço urbano, mas deslizam, pelo efeito metafórico, de modo a repercutir no discurso sobre a limpeza política. O esquema a seguir nos mostra o funcionamento da existência da falha, o equívoco, em que o discurso pode ser sempre outro:

Quadro 1: Efeitos metafóricos sobre o enunciado “Cidade Linda”



Fonte: Gesto interpretativo das autoras.

Tal possibilidade de interpretação do enunciado “Cidade linda” permite-nos observar fronteiras sutis entre o mesmo e o diferente, já que “o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásticos e processos polissêmicos” (ORLANDI, 2003, p. 36). Dessa forma, o conceito de paráfrase e polissemia se mostra fundamental para nossa investigação para compreendermos como o mesmo e o diferente se conjugam e, pelo simbólico, emanam discursos sobre a política outra, do outro.

Como definição, verificamos que

Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco. (ORLANDI, 2003, p. 36)

Se o discurso sobre o projeto “Cidade linda” pode ser interpretado pelo deslize é porque os sentidos já funcionavam no interior de uma formação discursiva (FD), em relação às filiações ideológicas do sujeito, no tocante aos discursos políticos que funcionam em sociedade. Segundo Pêcheux (1995, p. 149), “só há ideologia pelo sujeito e para sujeitos”.

Desde sua fundação, o PT é significado como um partido mais socialista ou mais próximo do que se conhece, atualmente, por “esquerda” política. Sob a ótica de discursos cristalizados, tal orientação política demasiadamente coloca em circulação discursos de não aceitabilidade sobre as possíveis realizações, valores e propostas de pensamento ordenados pela “esquerda”, por ser supostamente antitética, radical etc.

Os discursos sobre o PT possuem ao seu lado sentidos sobre a corrupção, como uma forma de negar ou afirmar a associação do partido a esse tipo de suborno. Verificamos, assim, que “a corrupção, em termos simbólicos, não é encarada, em nosso contexto,

como um problema de ordem social, político-econômico” (BARBOSA, 2016, p. 146). Apesar disso, “a questão da corrupção tem sido associada a partidos ou figuras políticas, legitimando essa (falsa) ideia na divulgação dos “escândalos políticos” pela grande mídia” (BARBOSA, 2016, p. 146).

O desfecho do processo de *impeachment* veio legitimar a necessidade de retirada do PT para que se chegasse à tão clamada mudança político-social: como interdição e efeito, opera o silêncio sobre essa mudança, se, de fato, ela resultaria em melhorias político-sociais. Por isso, verificamos que “o discurso político simplifica a vida porque classifica as palavras e as coisas, as pessoas e os grupos, e explica o mundo” (PIOVEZANI, 2007, p. 98).

Os (não) silenciamentos da intervenção urbana: o artista versus o marginal

Na bifurcação política entre as posições “direita” e “esquerda” constituem-se os modos de ver e de dizer o sujeito grafiteiro. Visibiliza-se, assim, dois posicionamentos para esse mesmo sujeito: o do artista e o do marginal. Em 2015, na cidade de São Paulo com o Prefeito Haddad, o grafite é assumido como obra de arte, visto que recebe autorização para ser realizado em espaços públicos, tais como: os muros da Avenida 23 de Maio, o “Beco do Batman”, o “Beco do Aprendiz”, o Bairro da Liberdade (Rua Galvão Bueno e Rua da Glória), diversos túneis, colunas e pilastras da cidade.

Ainda que pelas Leis do país a grafitação pudesse ser enquadrada no artigo 163, do Código Penal, nessas condições de produção o grafite recebe *status* de legalidade, pois a voz que autoriza a prática é legitimada política e socialmente. Nessa conjuntura, as funções e distinções entre os grafiteiros e os pichadores é evidenciada, em relação ao primeiro estabilizam-se os efeitos de sentido sobre o discurso artístico, e ao segundo mantêm-se as figurações acerca da anarquia e da contravenção penal.

Neste regime governamental, a intervenção de rua, no nível do grafite, catapultou os sujeitos grafiteiros à posição de artistas, de

modo que “os desenhos” são compreendidos como obras de arte a serem celebradas, preservadas e expandidas, para outros espaços, estados e países. Os grafiteiros passam a ser significados como sujeitos profissionais, que recebem convites, pagamento e valorização para fazer suas “ilustrações”.

Já em 2017, com as alterações do/no governo, os novos projetos políticos implementados pelo prefeito Dória impõem outros lugares, significações e posições ao sujeito grafiteiro. O que até então tinha sido percebido, em São Paulo, como obra de arte, recebe novamente a “tag” da marginalidade. Os novos programas instituídos para “deixar a cidade linda” excluem as representações sociais e culturais de uma população, que para a classe média-alta não retrata “as lindezas” do país.

Nesse contexto, as tintas cinzas que recobrem os muros e patrimônios da cidade mantêm censurados tanto os sujeitos grafiteiros e pichadores quanto suas práticas, que emergiram do/no subúrbio, longe dos olhares do país e do mundo, provocando as interdições dos dizeres e das representações. Desse modo,

a situação de censura, de que falamos, é uma situação limite que torna mais visíveis as ‘artimanhas’ do silêncio em sua relação com o sujeito da linguagem, na constituição da sua identidade. Se há um silêncio que apaga, há um silêncio que explode os limites do significar (ORLANDI, 2002, p. 87).

Esses silenciamentos instituem políticas higienistas, pois há um investimento na homogeneização do espaço urbano, a fim de “descontaminar” a cidade das representações, dos costumes e dos sujeitos “indignos”, banindo de todos os locais “da rua” a diversidade. Assim, abrem-se as portas para o preconceito e a manutenção da posição social marginal do grafiteiro, que outrora foi sublinhada como artística. Nesse sentido, o processo de censura consolida “a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas, isto é, proíbem-se certos sentidos porque se impede o sujeito de ocupar certos lugares, certas posições” (ORLANDI, 2002, p. 107).

Divergências no olhar sobre o grafite: o *corpus* de análise

O nosso material de análise é composto por duas notícias publicadas pelo *site* oficial da Prefeitura Municipal de São Paulo, uma publicada no dia 07 de novembro de 2014, na gestão do ex-prefeito Fernando Haddad, e a outra no dia 14 de janeiro de 2017, já na gestão do atual prefeito João Dória. A Secretaria Especial de Comunicação é responsável por produzir esse tipo de informação e divulgar no *site*.

Essa Secretaria (SECOM) compõe a assessoria de imprensa do poder público brasileiro em níveis federais, estaduais e municipais e assume a responsabilidade pela “administração do fluxo de informação e relacionamento entre fontes de informação e imprensa” (DUARTE, *online*, s/d). Na cidade de São Paulo, tal Secretaria foi promulgada pela Lei nº13.166, em 5 de julho de 2001, pela prefeita Marta Suplicy (2000-2004). As atribuições da Secretaria Especial de Comunicação são preservadas no município desde sua criação, sendo suas competências, portanto:

dar, direta ou indiretamente, ao Prefeito, o suporte necessário ao desempenho de suas atribuições, na área relativa à política de comunicação social do Governo;
coordenar e supervisionar a implantação de programas informativos;
prestar apoio especializado ao Prefeito nos assuntos relativos à comunicação por meio da mídia;
levantar e estudar os assuntos de interesse da Administração e da população, que devam ser divulgados pelos meios de comunicação, propondo ao Prefeito alternativas de orientação e ação, efetuando essa divulgação, quando pertinente;
estabelecer contatos com os órgãos de comunicação, visando à divulgação dos atos da Administração Municipal e informar a opinião pública sobre matérias de interesse dos municípios;
coordenar e supervisionar as assessorias de imprensa de todos os órgãos da Administração Direta e Indireta;
coordenar a formulação e a implementação, bem como supervisionar, as políticas públicas de governo eletrônico no âmbito da administração direta e indireta.

o planejamento e gerenciamento do Portal da Prefeitura do Município de São Paulo na Internet (PREFEITURA DE SÃO PAULO, *online*, 2017).

Nessa conjuntura, a SECOM visa atender às demandas requeridas pelo prefeito e seus auxiliares. Por não estar associada às grandes mídias impressas e telecomunicativas, a Secretaria não precisa fabricar e/ou ter cautela diante da característica da “imparcialidade”, visto que pretende divulgar informações que visibilizem a qualidade dos serviços prestados pela prefeitura. A SECOM adéqua, pois, as vozes e as posições às “jogadas” políticas de cada novo prefeito eleito.

Tendo isso em vista, para delimitar o *corpus*, recorreremos a um primeiro recorte voltado para as formas de se falar sobre o grafite ou a pichação. Cumprida essa etapa, passamos a observar o funcionamento das regularidades, que nos deram subsídio para (re)pensar e ressignificar os modos como o grafite é representado em dois contextos diferentes. A partir de então, focalizamos como o grafite é ou não falado nas/pelas duas publicações. Desse modo, as regularidades nos mostram funcionamentos e significações em conflito. Em 2014, emerge um discurso mais próximo da arte urbana e inclusão de vários sujeitos, e em 2017, ganha corpo e repercussão dizeres sobre limpeza e exclusão de sujeitos adeptos do grafite. Tal funcionamento está materializado nos recortes a seguir dispostos:

Quadro 2: Notícia 1, 07 de novembro de 2014

Avenida 23 de maio ganhará um dos maiores corredores de grafite da América Latina

Recorte 1

Mais de 70 metros da avenida 23 de maio, entre o Terminal Bandeira e a passarela Ciccilio Matarazzo, em frente ao Museu de Arte Contemporânea (MAC), antigo Detran, ganharão **intervenções de grafite** a partir da primeira semana de dezembro.

Recorte 2

O projeto feito pela Prefeitura de São Paulo, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, reunirá **mais de 200 artistas** na produção de 15 mil metros quadrados de murais com a **arte urbana**.

Recorte 3

“Esse tipo de **arte** existe no mundo inteiro, mas aqui em São Paulo, é um dos mais desenvolvidos, porque foi assimilada pela **paisagem urbana**. Essa **arte** tem a função de dialogar, **colorindo o cinzento** da cidade, substituindo **muros frios** e que dividem por **muros artísticos** que **melhoram o**

padrão e humanizam a cidade”, afirmou Juca Ferreira. “A ideia é de trazer a **arte para a rua, humanizar a cidade e democratizar o acesso a arte**”, afirmou.

Recorte 4

“Estamos contentes com essa porta aberta, temos muita coisa para fazer e a 23 de maio é só o começo. Vamos **apresentar projetos para as quebradas, a periferia e outros espaços públicos ociosos**, que estão **sujos e feios**. A **arte urbana** tem custo benefício de **retorno bem positivo**. É barato e dá um **resultado bom** para a cidade”, afirmou um dos precursores do grafite na cidade, Rui Amaral.

Fonte: Secretaria Especial de Comunicação, *online*, 2017.

Quadro 3: Notícia 2, 14 de janeiro de 2017

Programa SP Cidade Linda começa na Avenida 23 de Maio

Recorte 5

[...] a terceira ação do São Paulo Cidade Linda, programa de zeladoria da Prefeitura de São Paulo que tem como principal objetivo **revitalizar áreas degradadas da cidade**.

Recorte 6

“Proteja a cidade, não jogue o lixo fora do lixo, **denuncie os pichadores**, denuncie **aquelas pessoas que sujam a cidade**, jogando lixo nas calçadas. Contribua para que a cidade seja uma cidade melhor”, disse o prefeito.

Recorte 7

[...] o prefeito João Doria liderou o início das ações uniformizado, como ato simbólico de valorização do trabalho realizado pelos profissionais que cuidam da cidade. Desta vez, vestido com a roupa das equipes de manutenção, o prefeito pintou uma mureta que estava pichada e pediu a colaboração de todos para **manter a limpeza na cidade**.

Fonte: Secretaria Especial de Comunicação, *online*, 2017.

É interessante perceber as tomadas de posição política apresentadas pelo *site* da prefeitura, embora seja o mesmo sítio, o posicionamento, sobre assuntos semelhantes, assume discursos bastante divergentes, isso ocorre porque “ao mudar de formação discursiva, as palavras mudam de sentido” (ORLANDI, 2002, p. 78).

Quando lemos uma e outra notícia, verificamos, de início, que um dos pontos centrais a respeito do grafite é a forma como é significado e discursivizado, pois coloca em discussão a contraposição entre o belo e o feio. Em termos de memória, o belo seria aquilo que a sociedade legitima como “arte”, pensada e esmiuçada por um sujeito (artista) competente para fazê-la; ao passo que os sujeitos não autorizados são colocados no lugar de marginais. Esse funcionamento é verificado no modo como esses discursos estão articulados nas duas notícias.

No **Recorte 1**, a notícia trata os grafites como “intervenções”, termo que, pela memória, recupera sentidos sobre um tema a ser discutido, uma possibilidade para contribuição a rediscussão sobre a arte. Assim, uma intervenção artística produz como sentido toda uma discussão levada ao lado da questão, visto que tais fenômenos são responsáveis por demonstrar as mudanças do mundo, conceitos etc, ou seja, novas maneiras para se fazer arte. Desse modo, também perpetuam os sentidos e outras várias formas de se tratar do grafite como arte, como podemos verificar nos Recortes 1 a 4.

Os discursos da Secretaria Especial de Comunicação, em 2014, promovem a visibilidade dos sujeitos grafiteiros, como vemos dos recortes 3 e 4 os próprios praticantes ganham espaço para que possam dizer sobre os significados e a importância do grafite para a inclusão e democratização. Para esses sujeitos a cidade sem grafite configura-se como local “cinzento” e “frio”, ao afirmarem que a arte do grafite poderá “humanizar a cidade” é observável, ainda, efeitos de sentido sobre a “desumanização” da cidade, enquanto lugar “cinza”, “frio”, “sem grafite”.

Já no **Recorte 5**, interpretamos o enunciado “áreas degradadas da cidade” uma possibilidade de significação para o grafite. Entre os **Recortes 1 e 5**, compreendemos um deslocamento de sentidos. Embora nos dizeres visibilizados pela Secretaria Especial de Comunicação, em 2017, não tenham sido utilizadas expressões a fim de discursivizar o grafite e seus praticantes, as ações realizadas pelo projeto “Cidade Linda” evidenciam o apagamento tanto de pichações quanto de grafites, visto que na Avenida 23 de Maio localizava-se “um dos maiores corredores de grafite da América Latina”. Desse modo, apesar de o grafite não ser citado, nos recortes 5 a 7, os sentidos dele estão articulados em funcionamento; não falar do grafite, nesse caso, é, ademais, enquadrá-lo em todo tipo de intervenção de rua, por meio de um processo de generalização.

Nos recortes 5 a 7, da notícia 2, referente ao ano de 2017, prevalece um discurso que coloca em evidência discursos sobre a necessidade de revitalização da cidade, para que ela che-

gue ao patamar de “linda”. Ao mesmo tempo, a palavra “revitalização”, nesse contexto, faz emergir sentidos sobre uma cidade que necessita recomeçar, começar de novo, uma cidade morta necessitando de uma reordenação. Em termos políticos e simbólicos, tais formas de representar a cidade nos mostram uma dimensão política que assume essa discussão e o discurso sobre as formas artísticas urbanas.

O apagamento dos muros e dos grafites mostra também um apagamento das heterogeneidades que compõem a cidade, seus sujeitos e toda complexidade que envolve seu entorno. Na notícia 1, no **Recorte 4**, há em funcionamento um discurso que estaria pautado na promoção da inclusão, por meio do grafite, como verificamos no seguinte fragmento: “Vamos apresentar projetos para as quebradas, a periferia e outros espaços públicos ociosos, que estão sujos e feios”. Feiura e beleza, neste caso, adquirem significados contrários do funcionamento observado nas notícias a respeito do projeto “Cidade Linda”. O feio seria a ausência do grafite, por exemplo.

A construção dos discursos apresentados pela SECOM, no *site* da prefeitura, ressalta o posicionamento exclusivo das ações do projeto “Cidade Linda”, uma vez que não fornece espaços para a voz e posição do grafiteiro sobre o apagamento das intervenções urbanas. Nesse sentido, somente a fala do Prefeito ganha destaque. Percebemos, portanto, que o silêncio significa em si mesmo “com ou sem palavras, este silêncio rege os processos de significação” (ORLANDI, 2002, p. 63), uma vez que o não-dito na análise de discurso pode ser também o silêncio, entendido como iminência do sentido. O silêncio indica que o sentido pode ser sempre outro.

Por uma diferença marcada principalmente pela política partidária e pela política do grafite, vemos que enquanto em uma das notícias o grafite é mostrado como uma representação artística, em outra, ele é colocado como algo próximo das compreensões que a sociedade faz da pichação. Nessa conjuntura, “a significação se faz no espaço discursivo (intervalo) criado pelos (nos) interlocutores, em um contexto sócio-histórico dado” (ORLANDI, 2002, p. 79).

Visualizamos na compreensão dessas regularidades um funcionamento a respeito da arte urbana que fica dividida, nas duas notícias, em dois lados distintos, um que supostamente preza pela inclusão e outro que preza pela limpeza e, em consequência, pela exclusão. Assim, observamos, articulado, um discurso da atual gestão que vai de encontro ao que propunha a outra, negando-a. Tais formas de interpretação se fazem possíveis porque a arte estaria, então, nesse contexto em oposição à limpeza. Na notícia de 2014,

a arte urbana aparece, então, como um movimento estético/artístico dentro do processo da Modernidade e da sua crítica, em que o status da arte é questionado, e a noção de cidade como espaço da razão, da produção e da função é dialetizada e ampliada para a de espaço de vivência humana, portanto, espaço complexo de relação (FURTADO E ZANELLA, 2007, p. 314).

Enquanto que na notícia de 2017,

o apagamento e o desejo de completude desempenham, em conjunto, um papel fundamental no processo de constituição do sujeito (e do sentido). A situação de censura, de que falamos, é uma situação limite que torna mais visíveis as ‘artimanhas’ do silêncio em sua relação com o sujeito da linguagem, na constituição da sua identidade. Se há um silêncio que apaga, há um silêncio que explode os limites do significar (ORLANDI, 2002, p. 87).

Deste modo, as formas como os grafiteiros são discursivizados e silenciados nessas notícias evidenciam, pois, dualidades que se opõem:

Quadro 4: As dualidades do grafite nas gestões de SP

Direita	<i>Versus</i>	Esquerda
Cidade cinza = cidade bela	<i>Versus</i>	Cidade grafitada = cidade bela
Grafite = pichação	<i>Versus</i>	Grafite ≠ pichação
Grafiteiro = marginal	<i>Versus</i>	Grafiteiro = artista
Grafite promove a sujeira na cidade	<i>Versus</i>	Grafite promove a inclusão e a democratização na cidade

Fonte: Gesto interpretativo das autoras.

Diante das possibilidades de (re)construções identitárias sobre o sujeito grafiteiro, é relevante destacar o que Pêcheux (1995) postula a respeito dos movimentos realizados pelo sujeito no interior de uma FD, ao falar sobre identificação, contra-identificação e desidentificação.

A **identificação** pode ser entendida como o “auto-reconhecimento ligado à *identificação* do sujeito com o *Sujeito*, com o outro sujeito e consigo mesmo” (PÊCHEUX, 1995, p. 205); já a **contra-identificação** mostra que o sujeito “*se contra-identifica* com a formação discursiva que lhe é imposta pelo “interdiscurso” como determinação exterior de sua interioridade subjetiva [...]”. Este processo resulta em um “*discurso-contra* (isto é, *contradiscurso*) [...]” (PÊCHEUX, 1995, p. 215-216) sem, no entanto, se desviar do Sujeito; por fim, a **desidentificação** contempla os discursos de contra-identificação, ou seja, aqueles que não preenchem o espaço vazio da forma-sujeito e, por isso, passam a se localizar em uma outra FD, capaz de transformar discursos e resistir.

O sujeito pichador não admite a “mudança de conduta”, isto é, não se autorreconhece na aceitação da sociedade, dado o “caráter” anárquico e de rebeldia que assumem, de tal modo ele se desidentifica de um sujeito ideal, totalmente assujeitado ao discurso das leis, isto é, da FD legitimada.

Já os sujeitos grafiteiros permitiram, de certa forma, a desvinculação da “anarquia”, mantendo a característica da resistência, pelas representações artísticas que realizam. Nesse sentido, por intercambiar os papéis da autorização e da deslegitimação, os grafiteiros se contra-identificam aos discursos ideais e permeiam a posição de legitimidade, diante da gestão política e da forma como a sociedade admite, ou não, sua existência nos espaços públicos.

Considerações finais

Neste artigo buscamos compreender as divergências e/ou convergências entre as gestões políticas (2014 a 2017) de São Paulo, no que diz respeito às posições assumidas frente ao grafite, seus sujeitos e suas práticas. A partir da análise empreendida no *corpus* foi possível destacar tais posições e os modos como o sujeito grafiteiro foi percebido para ambas as gestões. O discurso da Secretaria Especial de Comunicação, de acordo com a posição política assumida na prefeitura, repercute na criação de dualidades para as (re) construções identitárias, de modo que ao grafiteiro denotam-se as oposições: artista e marginal.

A problematização e os objetivos propostos para este trabalho foram alcançados, uma vez que a discussão histórica sobre a emergência da pichação e do grafite, e o modo como tais práticas tiveram início no Brasil, permitiu a investigação da (i)legalidade das intervenções urbanas em São Paulo.

Feito isso, foi possível, diante da prática analítica e da discussão teórica, averiguar as formas de silenciamentos sobre o grafite e seus sujeitos, na gestão de 2017 e, por outro lado, a visibilidade fornecida a essa prática, na gestão de 2014. Como vimos no quadro 4, “As dualidades do grafite nas gestões de SP”, existem regularidades das gestões no trato político com o grafite, por sua vez, elas são capazes, justamente, de demarcar as oposições entre as posições partidárias. Assim, o modo como tais gestões tomam a exclusão e inclusão do grafite reforçam os valores defendidos por seus partidos, bem como seu regime de olhar para a sociedade e seus sujeitos.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Flávia Cristina Silva. **As manifestações de rua na mídia:** sentidos sobre a atual instância cidadã, representatividade e democracia no jornal impresso. 2016. 193f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2016.

BRASIL. Constituição. Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940, artigo 163. **Código Penal.** Brasília, Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5051.htm> Acesso em: 14 de mai. 2017

_____. Legislação municipal. Lei nº 13.166, de 5 de julho de 2001. **Projeto de Lei nº 284/01, do Executivo.** São Paulo. Disponível em: <http://www3.prefeitura.sp.gov.br/cadlem/secretarias/negocios_juridicos/cadlem/integra.asp?alt=05072001L%20131660000> Acesso em: 15 de mai. 2017

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. **Esquerda nacional e empresários na América Latina.** Lua Nova: São Paulo, 70: 83-100, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n70/a05n70.pdf>> Acesso em: 15 mai. 2017

CARVALHO, Zeymer Frederic. **O sujeito no discurso:** Pêcheux e Lacan. 266 p. Tese (Doutorado em Linguística), Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ARCO7F2RJQ/frederico_zeymerfcarvalho_tese.pdf?sequence=1> Acesso em: 15 de mai. 2017

DUARTE, Jorge. **Assessoria de imprensa no Brasil.** Disponível em: <<http://www.cfn.org.br/eficiente/repositorio/intranet/ideias/779.pdf>> Acesso em: 12 de mai. 2017

FRANCO, Sérgio Miguel. **Iconografias da metrópole:** grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo. 2009. 176f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

FURTADO, Janáina Rocha. **Inventi (Cidade):** os processos de criação no Graffiti. 2007. 165f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

FURTADO, Janaina Rocha; ZANELLA, Andréa Vieira. **Artes visuais na cidade:** relações estéticas e constituição dos sujeitos. Psicologia em Revista, (Psicol. rev.) Belo Horizonte, v. 13, n. 2, dez, 2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682007000200007> Acesso em: 15 maio 2017.

GUIMARÃES, Eduardo. **Semântica do acontecimento**. Campinas: Pontes, 2002.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002.

_____. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2003.

PAIVA, Fred Melo. **Pichação é arte?** – Cidade Ocupada (com Fred Melo Paiva). Youtube, 13 de abr. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UsGrGN1x6mE>> Acesso em: 20 maio 2017.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi. SP: Editora da Unicamp, 1995.

PIOVEZANI, Carlos. **Verbo, corpo e voz**: reflexões sobre o discurso político brasileiro contemporâneo. 279 p. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Araraquara, 2007. Disponível em: <http://portal.fclar.unesp.br/poslinpor/teses/carlos_felix_piovezani_filho.pdf> Acesso em: 13 de mai. 2017.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. 2014. **Avenida 23 de maio ganhará um dos maiores corredores de grafite da América Latina**. Disponível em: <<http://capital.sp.gov.br/noticia/avenida-23-de-maio-ganhara-um-dos-maiores>> Acesso em: 10 de mai. 2017

PREFEITURA DE SÃO PAULO. 2017. **Programa SP Cidade Linda começa na Avenida 23 de Maio**. Disponível em: <<http://capital.sp.gov.br/noticia/programa-cidade-linda-comeca-da-avenida-23-de-maio>> Acesso em: 10 de mai. 2017

PREFEITURA DE SÃO PAULO. 2017. **Transparência São Paulo**. Disponível em: <<http://capital.sp.gov.br/>> Acesso em: 20 de mai. 2017

SECRETARIA ESPECIAL DE COMUNICAÇÃO. 2017. **Prefeitura de São Paulo**. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/comunicacao/acesso_a_informacao/index.php?p=199356> Acesso em: 20 de mai. 2017

1221



CORPOREIDADES NAS IMAGENS POÉTICAS DO CONTEMPORÂNEO: CONTRAVERBO

Douglas Rosa da Silva¹

No contemporâneo, o que pode a literatura?

Seria ilusório, ou no mínimo nefasto e incongruente, delimitar uma acepção abrangente para a questão que se apresenta preliminar na escrita deste artigo. O que faz a literatura? O que pode a palavra poética? Justifica-se, sobretudo, que ao caminhar pelo viés literário, não são excluídos, aqui, os trâmites artísticos – sejam eles contemporâneos ou não. Quer-se pensar a imagem pela palavra, a palavra pela imagem, ou como a palavra tenta alcançar a imagem num gesto dado entre significado e significante, entre o concreto e aquilo que se anuncia abstrato.

Ao optar por este desdobramento, reconhece-se que, num caráter de intercessão, a literatura interfere nos códigos de representação, afinal, enquanto instituição fictícia, não se exhibe

¹ Mestrando em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGLet/UFRGS). Bolsista de Mestrado do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq). E-mail: douglasrosa.per@gmail.com.

com – e nem tem –valor moral. Valores, como conhecíveis, são construtos discursivos culturais. A violência está na própria palavra. O contraverbo está na ação de gerir o texto e a imagem, de enunciá-los, de tecê-los: a tessitura artístico-textual pode tanto se aliar aos discursos vigentes, potencializando-os; como dar prelúdio a uma série de desalinhos, incapazes de se conciliar com as pressuposições preponderantes. Repetidamente: o que pode a literatura, ao pensar imagens, ao fazer circular imagens, ao violentar, verbalmente, com imagens?

São pelas razões que se expõem que se pensa a literatura como lócus de intervenção. O literário projeta coisas indizíveis, impensáveis até. Ao tratar de literatura, frisa-se que não se considera unicamente as formas de regulação textual. Compreende-se, nesta significância, tudo aquilo que versa, artisticamente, acerca dos sentidos situados entre a palavra e a imagem. Sabe-se que uma experiência vivida pode fazer-se tão literária quanto um texto em prosa pode ser. Um objeto corriqueiro pode fazer-se tão literário quanto um poema pode ser. Por intermédio do texto, experiência e objeto podem vir integrar a literatura. E é no rasgar de fronteiras entre as artes, no desembrulho de limites entre os campos, que são compostas as contribuições de um verbo que verbaliza, preciosamente, outra elocução. O que faz, dentro da potência inventiva e interposta da literatura, a singularidade de uma enunciação tida como contraverbo?

Comparatismo e interdisciplinaridade

Há alguma razão, teoricamente explanada, que garante suporte para a fricção entre os domínios, sobretudo, entre a palavra e a imagem, entre o texto e a figura artística? Existe uma contribuição de perspectiva comparatista que enriqueça esta possibilidade de leitura interligada, múltipla, des-angular? Tais questionamentos impulsionaram o exercício de pesquisa em relação aos parâmetros da interdisciplinaridade. Nesta busca, foram encontrados, a título de exemplo, os textos da pesquisadora e crítica literária Tâ-

nia Carvalhal, que no livro *O próprio e o alheio*, trata da relação interdisciplinar do comparatismo literário com áreas distintas e heterogêneas. Nesse âmbito, a autora frisa que o limítrofe mantido pela historiografia literária, ocupado apenas na aproximação de “duas obras e autores de duas literaturas diferentes” (CARVALHAL, 2003, p. 35), mediando metodologicamente “a migração de um elemento literário a outro” (ibidem, p. 35) foi removido. Tal procedimento, ao expandir a “restrição de campos e modos de atuação” (ibidem, p. 35), garantiu que o comparatismo transitasse, com fôlego, por lentes variadas, tendo como primeiro movimento nítido de ampliação o foco e o dialogismo das relações interartísticas. A prática descrita favoreceu, de imediato, os contatos variados dados pelo perpassar das obras literárias com outros distintos meios de estética artística.

Já não é mais a diversidade linguística que serve de base à comparação, mas a diversidade de “linguagens” ou de “formas de expressão”, próprias e divergentes. Aliás, é a divergência que começa a se impor acima das analogias ou similitudes (CARVALHAL, 2003, p. 37).

Considerando que, ao analisar as manifestações dos corpos dados pela poeticidade das imagens, reflete-se para além do estético das obras que neste estudo estão abarcadas, ainda que uma discussão acerca da forma também esteja presente, minimamente, no vasculhar dos sentidos. Objetiva-se, sobretudo, buscar respostas para o seguinte questionamento: “como as corporeidades poéticas que perpassam o contemporâneo se agregam com os corpos materiais presentes em sociedade?” Se as imagens reivindicam o texto e se o texto, igualmente, nutre as imagens, pode-se validar a referida proposição de Carvalhal (2003), que esclarece que as relações interartísticas nada mais são do que relações que enriquecem, em mútuo, ramos que aparentemente parecem distintos. As corporeidades, predispostas pela fusão da imagem mais linguagem, culminam em imagens poéticas, imagens que não se prendem nem no domínio do texto, nem no domínio da imagem,

mas ficam situadas “entre” um campo e outro, exigindo para si um espaço intervalar de exteriorização. No ponto culminante dessa integração e interação entre corpo, imagem e linguagem, há o transpassar do poético, que acopla cada uma das noções como uma linha, tornando-a uma única e plural extensão onde os vínculos interdisciplinares são híbridos e movediços.

Cultura, política e poder: dualismo dos corpos

Se a imagem poética, enquanto expressão que deriva da palavra e da imagem, é uma arte que reconstitui a noção que designa o primeiro sentido das coisas, não pode ela reconstituir os sentidos calcados que perpassam e se inscrevem nos corpos? A questão que ascende é pertinente, posto que os dualismos culturais, inseridos em uma sistemática de poder, subjagam os corpos, fazendo com que seus delineamentos sejam homogêneos, não cíclicos e destinados a atuação roteirizada dentro dos contratos sociais que se impõem. A prática de poder referida atinge, notadamente, os corpos das mulheres. O signo mulher, o(s) sentido(s) do feminino – nos modos e moldes em que é disseminado culturalmente – carrega a imanência daquilo que é corpo, é traçado sob uma perspectiva do natural, da natureza. Em oposição, o signo homem, o(s) sentido(s) do masculino – nos modos e moldes que o constroem e caracterizam-no – carrega a transcendência daquilo que é cultura, sendo traçado sob uma perspectiva do intelecto, da mente. Essa fenda pré-determinada acarreta no endurecimento do dualismo cultural que arranca a hibridez dos corpos e retém as relações de poder tabeladas.

Ao discorrer sobre a visível degeneração da cultura no presente, Mario Vargas Llosa aponta que tal consequência deve-se, também, pelas interferências incessantes das esferas políticas e ideológicas na regulação dos “cânones dentro dos quais a vida cultural deve desenvolver-se” (2013, p. 117). A efetividade deste controle finda na ausência de uma marca singular das culturas, visto que não estão libertas para a expressão, mas estabelecidas em diretri-

zes sufocantes. A indicação não generaliza, mas constata. Ora, se as imagens que perpassam os âmbitos ditos culturais estão, em instantâneo, atreladas com uma definição instituída de cultura – a partir das ideologias que mortificam sua naturalidade e fomentam suas vias de expressão – o que pode-se dizer quando as imagens desalinham-se, nem que seja minimamente, do logos instituído, dos adornos canônicos e não suplementares do político?

Llosa (2013, p.121) aponta que há sim trocas significativas entre cultura e política. Mas quando estes repasses configuram-se em uma relação de dominação de um e subversão de outro, as imagens perdem a característica crítica e servem apenas à engrenagem, desocupando, desse modo, o valioso lugar de criação e inventividade. As artistas-poetas ou poetas-artistas que, de alguma forma, espicaçaram as convenções políticas e ideológicas que interferem diretamente na constituição pensante do meio social, estabelecem uma contraposição, delimitam um espaço de fala e criação que impugna e refuta as inscrições forçadas e inconsistentes providas por uma via única.

Estas dicções outras, ou a elaboração inventiva de uma gama variada de artistas, são intervenções que propõem princípios de subversões, de questionamentos situados no não-limite. O que acontece quando a demarcação estipulada para o corpo é superada? O que transcorre quando o corpo entretém-se em exibir-se outro? Tais exercícios mobilizam o direcionamento para a abertura, para o flexível das relações entre as compreensões. Dialoga-se, em simultâneo, com o político e com a cultura para, desse modo, reivindicar estes campos. Faz-se exigência crítica para apontar as rasuras contidas nestas esferas. O que pode a arte, na condição múltipla de agente de criação, em tempos de experimentação formatada?

Evidentemente, parte da problemática e da detenção de poder também está no ideário populacional, gerido e administrado por instituições que delimitam e instauram o que é – e o que não é – cultural. As ideias que compõem o pensamento da maior parte dos indivíduos tornam-se acrílicas, beirando a passividade no

elo com os recursos e feições da cultura. As experimentações formatam-se porque há uma sedimentação dos saberes, um direcionamento para um lúdico extasiante que afasta os sujeitos de um manejo real com a veracidade dos acontecimentos. Em acréscimo ao apontamento, Llosa reflete, enunciando que

a raiz do fenômeno está na cultura. Ou melhor, na banalização lúdica da cultura imperante, em que o valor supremo é agora divertir-se e divertir, acima de qualquer outra forma de conhecimento ou ideal. As pessoas abrem um jornal, vão ao cinema, ligam a tevê ou compram um livro para se entreter, no sentido mais ligeiro da palavra, não para martirizar o cérebro com preocupações, problemas, dúvidas (2013, p. 123-124).

É necessário afastar-se de uma ideia de banalidade que conduz a ruídos falseados. As imagens poéticas atuam justamente em contraste com uma tipologia do lúdico que artificializa as demandas da existência, tornando-a supérflua e não analítica. Os instrumentos artísticos, numa conjuntura de aliança com o cultural, chamam a atenção para autênticos vocábulos, fato que retira a hegemonia de um só ideário. Destacam-se, portanto, nas palavras-imagens/imagens-palavras do *corpus* que se explora a seguir, um imagético cultural autônomo, porque o mesmo configura-se pensante, desafiador. A arte brinca com as depreensões circulantes em vida, faz do entretenimento também seu cenário. A poeta-artista, ou a artista-poeta, faz abuso das imagens e das palavras, pois neste espaço de gênese, o imagético e o palavreado são ferramentas em prol do contraverbo, em benefício das ultrapassagens dos dualismos.

Imagens poéticas no e do contemporâneo

O que é o contemporâneo? É essa a indagação fulcral que faz o filósofo Giorgio Agamben em sua relevante obra *O que é o contemporâneo e outros ensaios*, publicado no Brasil em 2009. Assim como no ensaio de Agamben, o questionamento “o que é o contemporâneo?” também pauta a presente investigação. Ao trabalhar com imagens que se situam no temporâneo, concebidas e delineadas no presente que se esvai em contínuo, o presente estudo pretende focalizar uma elocução imagético-textual que incita uma movimentação distinta daquela inapetente e displacente mediante ao artístico. O poético afronta, porque requer a tentativa de discernimento, o poético põe-se como palavra que rasga o véu da obviedade, buscando atingir o apogeu da crítica. Nesse sentido, Agamben trata as sociedades contemporâneas como “corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação” (2009, p. 48), característica que enfatiza e realça a existência de processos de significação que ocorrem incessantemente nos domínios sociais. Dentro da leitura que se propõe, enfatizam-se as relações mediadas pelo artístico neste social distanciado daquilo que é lidimo.

Nesse estudo, ao reportar-se à imagem, não se encerra em definitivo seu sentido para aquilo que, numa primeira leitura, se vê. Ao tratar das imagens que se movimentam por entre âmbitos, exploram-se também as imagens que são sentidas e que, portanto, não aparecem perceptíveis, pois são engendradas diante da intervenção do interlocutor frente ao objeto artístico. A imagem por este ângulo é a de um olhar conduzido, que ancora a paisagem da fala e da expressão. Na correspondência dada entre imagem e literatura, a noção de imagem distende-se ainda mais, evidenciando a necessidade do Outro para tornar-se vívida – e, em consequência, vivifica o Outro, porque o torna desarticulado com a própria subjetividade, exigindo dele um refazer constante de um identitário (auto)determinado, (auto)concebido.

No artigo *Da imagética cultural ao imaginário*, de autoria do crítico literário francês Daniel-Henri Pageaux, a questão da alteridade artística enquanto atividade reflexiva é claramente evidenciada e pontuada, tornando-se contributiva para as asserções exploradas na presente pesquisa. O envolvimento dos indivíduos com a imagem enquanto exercício crítico é o que o teórico pontua como sendo uma tomada de consciência – tanto na esfera da interlocução quanto na esfera da invenção. A imagem faz deslocar os entendimentos edificados. A imagem faz exteriorizar traduções que bambeiam as definições. A imagem, em especial no contemporâneo, faz conflitar identidade e alteridade, pois ora veicula o representativo e ora contesta esta representação, fomentando um paradoxo entre o eu e as imagens que o cercam.

Mais do que uma definição, a noção de imagem, sendo das mais vagas, exige uma hipótese de trabalho. Esta poderia ser formulada do seguinte modo: toda imagem procede de uma tomada de consciência, por mais ínfima que seja, de um “Eu” relativamente a um “Outro”, de um “Aqui” relativamente a um “Ali”. A imagem é então, expressão literária, ou não, de uma distância significativa entre duas ordens de realidade cultural. Ou ainda: a imagem é a representação de uma realidade cultural através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaborou (ou que a partilha, ou que a propaga) revelam e traduzem o espaço cultural e ideológico no qual se situam. O imaginário social a que nos referimos está marcado – vemo-lo – por uma profunda bipolaridade: identidade versus alteridade, em que a alteridade é nacarada como termo oposto e complementar relativamente à identidade (PAGEAUX, 2004, p. 136).

Ao tratar, em específico, desta investigação, constata-se que as imagens se constroem num determinado tempo, tempo que é heterogêneo, visto que o contemporâneo se embebeda tanto daquilo que já foi, quanto daquilo que se anuncia. Isto é: a produção artística que reverbera das imagens, mesmo na condição de situadas e concedidas no presente, fazem contornos temporais que a permitem ser híbrida, atemporal, cíclica entre os

tempos. Agamben, nessa perspectiva, retrata a contemporaneidade como “uma singular relação com o próprio tempo” (2009, p. 59), pois ela não se estatela, proferindo-se nas lacunas entre eras. Assim, a poeticidade que deriva da imagem se articula com a multiplicidade híbrida em que é projetada, tornando-se inacabada e não cerrada em si.

Para a análise, optou-se por averiguar, em seleção, algumas das produções feitas pelas artistas Louise Bourgeois e Renée Cox, pontuando traços específicos de cada uma das produções selecionadas para análise. A perspectiva crítica que se realiza no exercício analítico é de cunho interpretativo, dando evidência aos contraverbos materializados pelas proposições inventivas de ambas as artistas. Visualiza-se, como já mencionado, as poeticidades facultadas entre a palavra e a imagem, entre a forma e o sentido. Abaixo, encontram-se informações precisas acerca das artistas trabalhadas neste corpus, visando situá-las de modo artístico e biográfico.

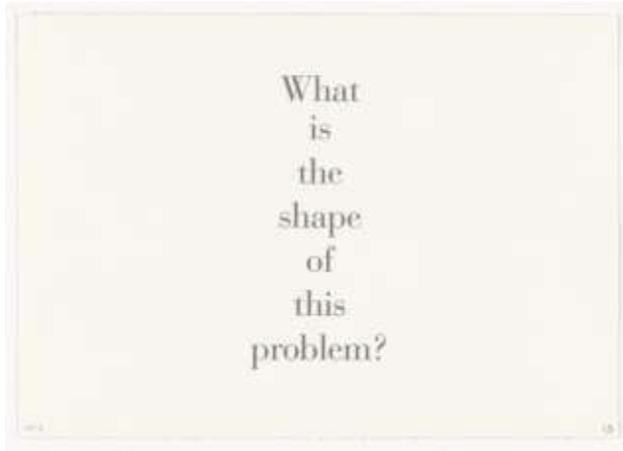
Louise Bourgeois, radicada em Paris, nasceu no dia 25 de dezembro de 1911, e viveu boa parte de sua vida nos Estados Unidos, sobretudo na cidade de New York, o que garante – como é comumente referida – a denominação de cidadã franco-americana. Ainda que perdure notório o legado da artista plástica no hodierno, sua importância já vinha sendo consolidada desde o século XX, ao se cristalizar como uma das mais significativas artistas de seu tempo. No presente estudo, ao evidenciar alguns dos tópicos que giram em torno das corporeidades exibidas nas obras de Bourgeois, objetiva-se realçar os significados usados como voz que destoa de um marasmo imaginário reprodutivo, singularizando, assim, produções específicas da artista.

Bourgeois, que explorou uma série de suportes para tornar concreto o ideário presente em suas obras, produziu, com fôlego, e sucessivamente, durante setenta anos. Neste período, verificasse, sobretudo, um atrelamento de vida e obra, o que torna uma pulsão da outra, característica que faz com que Louise Bourgeois seja uma artista espelho das linhagens artísticas que proferiu: as

intensidades de suas composições estavam, ao mesmo tempo, ventilando suas vivências mais íntimas. Os objetos e fragmentos de criação artística de Bourgeois encontram-se disponibilizados na página do Museum of Modern Art (MoMA) que, no empreendimento de catalogar a produção da artista, assevera o dinamismo e a forte presença que o percurso criativo-artístico de Louise Bourgeois tem na Arte Contemporânea. Os investimentos e indagações deixados por Bourgeois no âmbito artístico são variados, especialmente pelo fato da artista explorar uma gama temática pertinente que coloca em evidência, entre outros aspectos, as relações com o subjetivo, os dramas acometidos pela existência e os questionamentos que se fortificam em dores e perturbações íntimas do coletivo. Volta-se a dizer, com a finalidade de assegurar relevo: o que pode a arte de Louise Bourgeois, na condição múltipla de agente de criação, em tempos de experimentação formatada?

Forma é o âmago principal da primeira produção cujo foco recai neste estudo. *Qual é a forma deste problema?* enuncia um dos trabalhos de Bourgeois. A premissa coloca, presumivelmente, um conjunto de indagações que confrontam as políticas e os contratos vigentes e construídos em torno da forma. Qual a proporcionalidade da forma estar associada a um determinado problema? Seria o problema sinônimo da forma quando esta se apresentasse a-formatada, destoante? O que fundamenta e adestra a forma? E por quais razões?

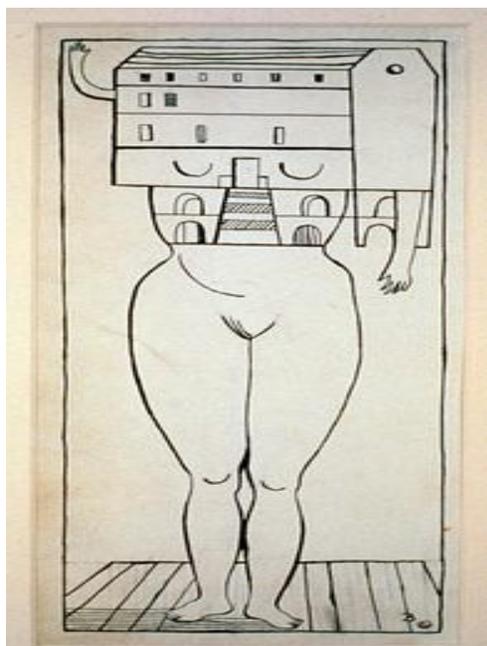
Imagem 01: *What is the Shape of this Problem?*, 1999, 9 dípticos em gravura, 30.5 x 43.2 cm cada.



Fonte: Catálogo de Louise Bourgeois no site do MoMA.

A pertinência da indagação, construída e sistematizada em nove juntas, estende-se e amplia-se na produção de *Femme Maison*, outra importante composição da artista. Notabiliza-se que a forma adentra o corpo e o corpo, em simultâneo, perde o espontâneo da expressividade, tornando-se delimitado e encabeçado, justamente, por uma forma que se mostra regulada, autoritária, doutrinadora da subjetividade denotada nos corpos.

Imagem 02: *Femme Maison*, 1984; reprinted and published 1990.



Fonte: Catálogo de Louise Bourgeois no site do MoMA.

O corpo em questão é notadamente uma das representações do corpo da mulher, o corpo feminino. Essa perspectiva torna os sentidos que percorrem a obra ainda mais acentuados, já que as verdades constituídas para os corpos das mulheres, bem como as políticas de regulação da forma para os sujeitos femininos, anulam, integralmente, as subjetividades que manifestas estão em pleno devir. As corporeidades, como são, estão aviltadas, por vezes reprimidas, apagadas. Não há naturalidade para os corpos nas imposições da angulação falocêntrica, e as iniciativas das instituições de poder atuam no fomento dessa linhagem de pensamento, fortificando-a.

Mediante o exposto, verifica-se que Louise Bourgeois usa dos mecanismos alicerçados nos dualismos culturais – que espelhados estão nos corpos – para questioná-los, atuando num princípio

de desconstrução corpórea e subjetiva. Há a culminância de uma evidência, a partir dessa tática corporal-visual, que reflete os aprisionamentos que as solidificações e saberes criados em torno do corpo feminino ocasionam na “naturalidade”, ou melhor: na realidade de corpos que se veem confinados a fim de corresponder ao alinhamento imaginário instituído.

Pelas projeções e alcance dos sentidos artísticos, a estratégia de Bourgeois, enquanto artista e mulher, de pensar as possíveis multiplicidades dos corpos, multiplicidades freadas pelos olhares dominantes, também permite que uma nova e veemente rede de conhecimentos se desenvolva. Tal rede se impulsiona, principalmente, pelo exercício da visualidade – numa busca da alteridade de si, em que a hibridez subjetiva sente-se ampla mediante o *script* sociocultural tratado. A arte atua como instrumento que promove o reconhecível doravante da reflexão, atingindo, assim, um estado-ação de contraverbo aos vocábulos preeminentes.

Imagem 03: Untitled, no. 7 of 12, from the portfolio *Anatomy*.



Fonte: Catálogo de Louise Bourgeois no site do MoMA.

Nos artefatos elaborados por Bourgeois, é notável a presença de corporeidades reais mostrando-se abertamente, inteiras, numa via que emana autenticidade e variabilidade de corpos. No ensaio *The Laugh of the Medusa*, de Hélène Cixous (1997), a teórica francesa frisa que as mulheres devem-se colocar dentro de suas elaborações e feitura, numa articulação que as sobrepõem, mutuamente, dentro do mundo e da história. É através do movimento autoral não-centrado numa dicção masculina que as mulheres recriam-se a partir de suas experiências, contemplando-se aos poucos, visualmente e verbalmente singulares em seus processos de elaboração e de vida.

A vitalidade vocálica referida na expressão de Cixous expõe uma compreensão que visa uma rede desarticulada da tradição cultural patriarcal. Ao considerar que os processos subjetivos das mulheres foram construídos dentro e a partir dessa tradição, logo se entende que as corporeidades também estão restritas a esta sistemática, sendo produzidas, incessantemente, por aspectos que se referem unicamente ao que é cultuado e venerado na tradição dos homens. Consta, evidentemente, uma naturalização de um definido corpo inserido neste imaginário da tradição. As subjetividades múltiplas, portanto reais, terminam por serem amputadas numa “trama imaginária” que parte do princípio da definição, e não da abertura. Ao se colocarem em evidência, ao se esboçarem com nitidez dentro do próprio artefato inventivo, as mulheres começam uma prática de ruptura com a tradição, renovando não apenas as imagens representativas em vigência, mas também os recursos de espelhamento da expressividade autoral.

Neste seguimento, a obra de Bourgeois aborda a amputação sofrida por estes corpos, frisando, imageticamente, que um sujeito exposto a essa contraditória acepção, se sente na condição de um meio-sujeito, um meio-corpo ou ainda apenas um fragmento de subjetividade mortificada e nula inserido numa rede de sentidos que aniquilam as densidades variadas, que impede a fluidez da expressão do múltiplo inscrito nos corpos.

Imagem 04: from the portfolio *Femme*, 2005.



Fonte:Catálogo de Louise Bourgeois no site do MoMA.

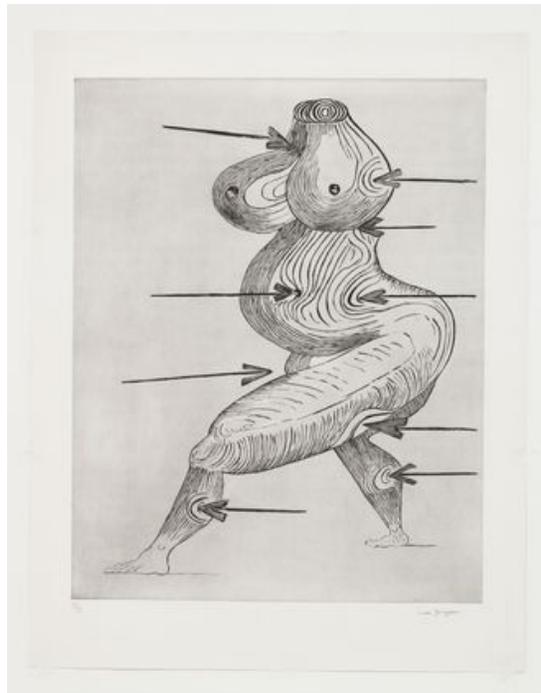
Acerca disso, Cixous (1997, p. 347), ainda na escrita de *The Laugh of the Medusa*, problematiza a velha e nova mulher, ressaltando que é preciso construir e determinar o futuro não mais em detrimento dos parâmetros do passado e do antigo. A partir do próprio movimento, do movimento autoral, são tecidas novas determinações opostas à subserviência: a gestualidade da criação imagética e verbal nega e cria, cria e nega, fazendo com que o ato de criação seja, em consequência, o ato de negar os conceitos que discorrem acerca dos corpos.

Embora clame pela desconfiguração e manifestação real daquilo que é verdadeiramente subjetivo, Cixous não nega que “os efeitos do passado ainda estão conosco” (1975, p. 347), numa clara alusão aos enfrentamentos que ainda integram o cotidiano das corporeidades que são rechaçadas pelas imposições não correspondentes com a autenticidade presentes nestes corpos. É desse modo que a importância das obras de Louise Bourgeois e Renée Cox (que será abordada na sequência), explicita-se: tais produções permitem que haja visualidade

para as corporeidades poéticas nas imagens do contemporâneo, o que resulta na ação de contraverbo, em que há a verbalização das autorias, e novos e ricos sentidos são postos em circulação.

Numa das imagens-obra de Bourgeois, *Ste Sebastienne*, destaca-se a proeminência das setas que fazem a tentativa de alcançar, transpassar e impugnar corpos que passam, saltitam, percorrem em fuga por entre as verdades cuja origem é fonte de privilégio de uma única angulação:

Imagem 05: *Ste Sebastienne*, 1992.



Fonte: Catálogo de Louise Bourgeois no site do MoMA.

Ainda que haja perfurações e tentativas cada vez mais estridentes de subjugar os corpos, é necessário que a variabilidade das corporeidades predomine nas composições artísticas, a fim de que o imaginá-

rio e traços preeminentes de uma cultura que solidifica categoricamente narrativas díspares, seja amplamente superado. Neste impulso, é possível, mais uma vez, encontrar respaldo nas palavras de Cixous, que destaca: “uma nova história está chegando e isto não é um sonho” (1997, p. 353). Em consonância com a ensaísta e pensadora francesa, ao se estabelecer distante dos acordes de opressão, as criadoras de sentido propõem um gesto genuinamente inventivo, afinal “voar é um gesto da mulher – voar na linguagem e fazê-la voar” (CIXOUS, 1997, p. 356). Em tese, há uma revelação na produção. O ser tramita e estende parte de sua subjetividade ao compor o artístico, como num exercício de veiculação das partículas de si. Desse modo, um enquadramento definitivo das subjetividades não será mais possível, visto que as imagens assumem a hibridez, e cobrem-se de significados cuja performance é heterogeneamente autoral.

Imagem 06: *Self Portrait*. Version 1 of 2, state VI of VI. 1990.



Fonte: Catálogo de Louise Bourgeois no site do MoMA.

Renée Cox, que atualmente vive em Nova York, é uma artista jamaicana nascida na cidade de Colgate, Jamaica, no ano de 1960.

Cox, assim como Louise Bourgeois, explora uma gama de materiais e suportes para materializar suas produções, característica que torna os objetos artísticos de sua autoria inteiramente singulares e múltiplos. Renée Cox aproxima-se daquilo que se denomina *mixed media artist* e, entre as razões que fazem com que Cox transite por esta tipologia, destaca-se a variabilidade de recursos que a artista utiliza como ferramenta na consolidação de suas criações. Com sólida formação em fotografia, campo de sua atuação, Renée Cox suscita pertinentes diálogos doravante do seu desempenho vigoroso e posições firmes com relação a temas tais como maternidade, o ideário do sujeito feminino, religiosidades e as identidades da mulher negra.

A partir dos limiares temáticos que mais se sobressaem na composição artística de Renée Cox, este estudo traz, de modo breve e pontual, algumas considerações acerca dos ângulos artístico-discursivos previamente selecionados na produção da artista. Opta-se por aqueles que mais se alinham com os diálogos que até aqui foram tratados. Visa-se, com isso, um movimento dialógico, mas que similarmente contribui para os aportes levantados. Se em Bourgeois notava-se o subjetivo dos corpos, as faltas ocasionadas pelas restrições das tramas imaginárias e um exercício de desnaturalização de verdades instituídas, em Cox isso se reverbera e atinge contornos adicionais: a presença física da artista nas próprias imagens singulariza o traço de desprendimento de uma suposta servilidade. A artista, evidenciando insólitas interpretações em sua própria obra, faz do corpo suporte de revolução, enfatizando o gesto de desarticulação com os registros tidos como hegemônicos.

Imagem 08: *Yo Mama*, 1993



Fonte: Galeria de Renée Cox, disponibilizado no site da artista.

Dentro da sistemática da tradição cultural, os corpos não apenas apresentam-se regulados no domínio estético, mas há funcionalidades específicas delimitadas para as identidades, objetivando, assim, certa (in)coerência que é amplamente falseada e originada em alicerces que prezam pelas relações de dominação. Ao tratar a mulher como um sujeito com vinculação direta à natureza, as regulações sociais não apenas furtam destes sujeitos a possibilidade de ser, mas as obrigam a cumprir com exigências que podem não estar associadas às suas vontades e querereres. A condição materna, abordada em *Yo Mama*, de 1993, expõe as fraturas de uma prática de dominação que considera a mulher como reprodutora e o homem como provedor, cerrando-os nestas identidades e aleijando as subjetividades próprias que podem advir do íntimo de cada um

destes indivíduos. Ao segurar a criança numa postura firme, a artista não apenas projeta-se diferente do esperado, mas trabalha em noções distintas para o papel maternal. Essa abertura, mesmo que provocativa, permite que novas passagens e novas interpretações bambeadas entre o ser mulher/ser mãe sejam ventiladas e assumidas, desde que construídas, aliadas e fomentadas pelas perspectivas das mulheres.

Imagem 07: Untitled



Fonte: disponibilizado na Collection do site Brooklyn Museum.

Imagem 08: Hott-En-Tot



Fonte: Galeria de Renée Cox, disponibilizado no site da artista.

A representação do feminino e a hipersexualização do corpo das mulheres sempre foi prática frequente nas instituições do espaço social. O corpo como metáfora de consumo e prazer e, em especial, o corpo da mulher negra como um corpo que se destina unicamente para a satisfação carnal, são pontos abordados no legado artístico de Renée Cox. Entram em contraste, acima, duas imagens que parecem ter significados conflitantes: enquanto na imagem 07 a artista posiciona-se de maneira ousada, usufruindo de uma condição em que o eixo social coloca, usualmente, a identidade masculina; na imagem 08, Cox amplia partes específicas do corpo, numa tentativa de veiculação dos olhos alheios que afrontam, assombram e invadem o corpo das mulheres em constante. Nas duas imagens, há um ressoar claro dos sentidos: Cox trabalha sob e contra as funcionalidades identitárias suplantadas no imaginário sociocultural, escancarando, performativamente, as idealizações vigentes em torno do corpo feminino.

Na imagem a seguir, torna-se ainda mais emblemática a postura da artista com relação à superficialidade dos sentidos construída para os corpos. De costas, e apenas exibindo uma parte do corpo, Cox retira-se em si mesma, ocultando-se, num movimento de anulação subjetivo-corporal que é reflexo consequente do engessamento das identidades. Tudo nesta composição imagética produz um importante efeito de sentido: desde a escolha da roupa da artista até a cores de fundo da fotografia podem ser lidos como estratégias subversivas, como métodos de desenhamento de um corpo que se comunica com o interlocutor, desafiando o pensamento.

Imagem 09: *Black Leather Lace Up*, sem data.



Fonte: Galeria de Renée Cox, disponibilizado no site da artista

A crítica de Cox também se estende aos posicionamentos da religião, enfatizando a ausência e percepção “santificada” dos corpos que destoam das normas tidas como preeminentes nas práti-

cas e rituais religiosos. Entre outras leituras, a artista frisa, image-ticamente, que um corpo exposto, feminino, pode inserir-se, com naturalidade e amplitude genuína, em qualquer esfera.

Imagem 10: *Yo Mama's Last Supper*, sem data.



Fonte: Galeria de Renée Cox, disponibilizado no site da artista

Considerações finais

Luce Irigaray, no ensaio intitulado *This sex which is not one*, sublinha que “a sexualidade feminina sempre tem sido conceituada com base nos parâmetros masculinos”² (1997, p. 363). Isso exposto, pode-se depreender que ao pautar este estudo pela análise expandida de imagens poéticas elaboradas por artistas mulheres, mudam-se os parâmetros, e faz-se um movimento em busca de sentidos e vivências que podem servir de suporte e significativo no domínio social, demandando – e permitindo– novas e fluentes corporeidades.

O poético configurou presença, neste sentido, ao referente que ainda é impreciso, mas está a se consolidar. Abarca, para além do nível fônico, o nível semântico e o nível visual, fazendo com que imagens circulem e ocupem espaços e posições variadas, característica que auxilia no reiterar dos sentidos. O poético viola as instâncias imperativas e permite que o fluido artístico se dê sem uma hierarquia das artes. O poético é o âmago da palavra e da imagem, da imagem e da palavra e, juntos, produzem um encantamento

² No original: “Female sexuality has always been conceptualized on the basis of masculine parameters”. (1997, p. 363) Traduzido e adaptado pelo autor.

reversivo que nega as totalizações e os determinismos. Até esse ponto na investigação, o poético ocasionou uma desneutralização na ordem das coisas, colocando-as em desalinho, vivificando-as. A poeticidade, neste artigo, deduz uma verbalização extra linguística, extrapolando as imagens, extrapolando as palavras, extrapolando a formalidade das coisas.

Em diálogo e complemento, Jean Cohen, que discorre sobre a plenitude e rico vasculhar da linguagem, postula que

[...] a poeticidade pertence tanto ao mundo quanto ao texto, o modelo construído a partir da poesia verbal deve provar a sua própria validade pela capacidade de transposição para a poesia extra-linguística. A poética deve mostrar-se capaz de passar das palavras às coisas (1987, p. 221).

As artistas Louise Bourgeois e Renée Cox produzem, verbalmente, um contraverbo, pois não formulam com base naquilo que é dado e destinado para elas. A verbalização é uma corrente criativa que adquire fluidez pela expressividade, e os contraverbos são visíveis porque postulam autoria, porque contrariam as homogeneidades dos regulamentos e pilares instituídos. Os contraverbos são verdadeiras variabilidades autorais, pois enfrentam e instituem-se por si. O segredo do contraverbo é possuir esta fala poderosa, tendo em vista que ele é estranho à palavra banal, como versa Jacques Derrida (1995). Há um refazer incessante dos corpos, os sentidos poéticos emergidos a partir do imagético espelham a alteridade das corporeidades reais, e o efeito dos contraverbos dissemina-se continuamente, exibindo um caminho possível, autêntico, e finalmente livre de qualquer imposição.

Sumamente, aponta-se que as corporeidades nas imagens poéticas do contemporâneo são como fôlego para corpos que, aviltados perante as exigências dos contratos culturais e sociais, podem enxergar-se, refletir-se, e desprender-se de um alinhamento que não comporta o múltiplo daquilo que lhe é mais íntimo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Editora Argos, 2009.
- BOURGEOIS, Louise. **The Complete Prints and Books. Museum of the Modern Art (MoMA)**. Disponível em: <<https://www.moma.org/explore/collection/lb/index>>. Acesso em: jan. 2017
- CARVALHAL, Tania. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. Editora Unisinos: São Leopoldo, 2003.
- COHEN, Jean. **A plenitude da linguagem: teoria da poeticidade**. Coimbra, Portugal: Almedina, 1987.
- COX, Renée. **Renée Cox - Works**. Disponível em: <<http://www.reneecox.org/works>>. Acesso em: 20 jan. 2017
- CIXOUS, Hélène. The laugh of the Medusa. **Feminisms: An anthology of literary theory and criticism**, 1997. p. 347-362,
- DERRIDA, Jacques. **Paixões**. Papirus Editora: Campinas, SP, 1995.
- IRIGARAY, Luce. This sex which is not one. **Feminisms: an anthology of literary theory and criticism**, 1997, p. 350-356.
- LLOSA, Mario Vargas. **A civilização do espetáculo**. Objetiva: Rio de Janeiro, 2013.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. Da imagética cultural ao imaginário. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. **Compêndio de literatura comparada**. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2004, p. 131-166.

138L



INTER-AÇÃO! TECNOLOGIAS DO SENSÍVEL AO SEU DISPOR

Gisele Miyoko Onuki¹

Tecendo redes...

As modificações espaço-temporais observadas nas práticas sociais e artísticas na Era da Conexão (LEMOS, 2004), propiciaram e propiciam ao indivíduo (atores sociais) a experiência de estar em plena consciência e mobilidade, frente às (re)organizações da percepção promovida pelas tecnologias (MARTIN-BARBERO, 1997).

A permeabilidade informacional e o estado de constante *feedback* com o meio na qual o corpo está inserido, remodelam-se no instante em que consideramos que o princípio da computação ubíqua (WEISER, 1991) seja aplicada numa relação direta entre corpo, espaço e tempo. Nesta perspectiva, (des)constrói-se a unidade do corpo e, conseqüentemente, de seu sujeito. (Des)constrói-se, também, a noção de mobilidade, ao reconfigurar as

¹ Mestre e doutoranda em Comunicação e Linguagens (PPGCOM-UTP), professora assistente do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR, membro do Núcleo de Arte e Tecnologia da UNESPAR e do Grupo de Pesquisa TECA – Tecnologia: Experiência, Cultura e Afetos da UTP. E-mail: gionuki@gmail.com

práticas artísticas e conectar as tecnologias de comunicação e informação às tecnologias sensíveis do humano.

Deste modo, esta pesquisa propõe refletir sobre as (re)configurações corporais na sinergia do fazer artístico e os modos de existência do sentido sobre algumas epistemes corporais na dita contemporaneidade, ao abarcar discussões que giram em torno do paradigma corporal do artista cênico que atrela em sua formação artística diferentes formas e funções, constituindo um corpo singular (híbrido), caracterizado pela razão sensível (MAFFESOLI, 2001) e pela produção de presença (GUMBRECHT, 2010).

A premissa aqui defendida é de que o corpo em movimento na cultura contemporânea, pautada pelas teorias da comunicação e mediação, configura-se no que aqui denominaremos de “corpos sencientes”.

Intelecções sensíveis

Partindo do pressuposto que a modernidade inaugura-se sobre um princípio de objetificação, que compreende o corpo como um meio que deve, necessariamente, ser superado pela atividade racional (PEREIRA; ICLE, 2009), e que essa concepção de conhecimento se caracteriza, por uma operação que, ao invés de materializar na representação (objeto) o representado (sujeito), o torna ausente; a contemporaneidade, por sua vez, pressupõe o representado presente na representação, orientando-se pela noção de corpo enquanto meio e fim, constituído de contextos, experiências, afetividades e representações (inter)conectadas e mediadas que buscam expandir sua presença, percepção, a cognição e a sensorialidade, em prol de uma singularidade.

Hans Ulrich Gumbrecht (2010), esclarece que os modos de abordagem da realidade e do mundo se constituiriam como espécies particulares de cultura – uma “cultura do sentido” e uma “cultura da presença”.

Essas noções partem, inegavelmente, da questão sobre como se configurou historicamente o conhecimento, ou seja, sobre quais

paradigmas epistemológicos formaram-se certos espaços temporais – históricos e culturais –, que compreenderiam, cada um à sua maneira, um certo modo de ser, de estar e pensar o mundo e no mundo. Isso porque a maneira como o mundo é pensado implica uma forma particular de senti-lo – que, não obstante, se assemelhariam. (PEREIRA; ICLE, 2009, p. 3)

Desse modo, o homem torna-se autorreferencial, no qual o paradigma sujeito/objeto passa a ser compreendido pelo conceito heideggeriano de “ser-no-mundo”. Em contradição à metafísica, Martin Heidegger reposiciona o homem no tempo e no espaço enquanto ser intrínseco no mundo, e não apenas nele destinado. Para a reflexão gumbrechtiana, “a autorreferência humana predominante numa cultura de sentido é o pensamento (poderíamos dizer também a consciência ou a *res cogitans*), enquanto a autorreferência dominante numa cultura de presença é o corpo.” (GUMBRECHT, 2010, p. 106).

Dado que para Gumbrecht o espaço é a dimensão primordial para as negociações das relações entre seres humanos e as coisas do mundo e, que por sua vez, o tempo é a dimensão primordial na cultura de sentido, pela relação indissociável entre a consciência e a temporalidade; repensar os modos de ser e de estar no mundo na Era da Conexão (LEMOS, 2004), projetam-nos a um outro patamar de reflexão acerca das possibilidades de (re)configurações corporais e das fragilidades e emergências estéticas do ser humano imerso na contemporaneidade, na qual o espaço e o tempo dilatam e esfazem a cinesfera², sem pedir licença.

Para a reflexão gumbrechtiana sobre as Materialidades da Comunicação, a hermenêutica é parte integrante e necessária do estar-no-mundo. No entanto, observa-se “todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (2004, p. 28).

Julio Bressane (2000), em seu livro intitulado *Cinemancia*, descreve que, no momento da morte, a alma chora por ter que

² Cinesfera ou kinesfera “é a esfera pessoal de movimento. Determina o limite natural do espaço pessoa. Cada agente tem a sua própria cinesfera, a qual se relaciona somente a ele. Esta esfera de espaço cerca o corpo, esteja ele em movimento ou em imobilidade.” (RENGEL, 2003, p. 32)

se separar da maravilha que é o corpo. Bressane esclarece que é impossível dissociar a forma do conteúdo/função, por isso buscamos materializar (interpretar) conceitos/ideias/objetos abstratos e temos inata a percepção de associar a forma com uma determinada função.

Segundo Lucien Sfez (2003), enquanto corpo/sujeito e corpo/objeto, passamos a vivenciar o “paradoxo”:

Como precisa Yves Barel, toda forma, social ou biológica, natural ou artificial, pode dar lugar a duas visões, uma que utiliza o “ou isto ou aquilo”, e outra o “e...e”, isto e aquilo. [...] O paradoxo se torna uma tecnologia capaz de reinar com domínio absoluto, tão mais absoluto que um paradoxo não pode sofrer contradição. [...] e faz-nos entrever a verdadeira função e toda potência dessa tecnologia do espírito: permitir-nos, apesar de tudo, preservar nossa identidade ameaçada, desintegrada a arcaica constituição do ego para substituí-la por uma nova identidade, difícil, frágil, paradoxal (p. 116-119).

E neste paradoxo do humano, observamos nas práticas corporais, em específico nas Artes Cênicas, efetivas transposições do paradoxo “ou...ou”, construindo diversas possibilidades do “e...e”, na qual atribuir sentido e presença ao corpo passam a ser condição *sine qua non* para aquele que performa e para aquele que aprecia.

Neste contexto, ao observarmos corpos que performam, em primeira instância identificamos a modalidade/técnica – forma/sentido – e depois seu conteúdo/função/presença. Para esta pesquisa, a forma é entendida como o movimento técnico, o desenho (estético) corporal e espacial. A função ou o conteúdo é a essência da forma (presença). Identificamos, por exemplo, a dança clássica pela forma como os movimentos são executados (técnica) e pela função e presença que exerce dentro de um determinado contexto. O mesmo pode ser observado na dança contemporânea e outras modalidades/técnicas artísticas, como no teatro.

Assim sendo, partimos da hipótese de que a quebra desta linearidade; de se vivenciar, praticar, executar as artes cênicas,

se encontrará na “contraditoriedade” proposta por Michel Maffesoli (2001), ou seja, não na negação da forma ou da função do movimento, mas no movimento que gere seu contrário. William Forsythe, em seu trabalho *Improvisation Technologies – A Toll for the Analytical Dance Eye*³, busca exatamente esta quebra da linearidade da dança clássica. Sua técnica contemporânea não nega a técnica da dança clássica, busca nesta linguagem a contraditoriedade técnica (forma) para investigar novas funções para os movimentos clássicos.

As artes cênicas contemporâneas permitem, então, as “fraturas estéticas” propostas por Algirdas Julien Greimas (2002). As “fraturas estéticas” seriam as “escapatórias”, os momentos de prazer, a fuga acidental ou intencionalmente propostas durante a investigação do movimento, ou seja, permite a quebra de padrões, formas e funções que por vezes técnicas estruturadas na razão abstrata (MAFFESOLI, 2001), não permitem. Por razão abstrata, compreende-se todo conhecimento fundamentado sob aspectos sólidos e rígidos, ou que pelo menos por muito tempo assim foi interpretado.

Por outro lado, para vivenciarmos as “fraturas estéticas” encontradas na “contraditoriedade”, Maffesoli apresenta a razão sensível como um campo mais semântico para as análises do real. A razão sensível seria um outro tipo de razão, na qual “o intelectual deve saber encontrar um *modus operandi* que permita passar do domínio da abstração ao da imaginação e do sentimento ou, melhor ainda, de aliar o inteligível ao sensível” (MAFFESOLI, 2001, p. 196). Uma razão que saiba abordar o real em sua complexidade íntegra, aceitando a deontologia, ou seja, considerando a incerteza e o imprevisível, como possibilidades que ampliam a investigação puramente racional.

E este é, também, o ponto de reflexão/crítica que Gumbrecht desenvolve ao nos convidar a buscar alternativas epistemológicas para a autocompreensão das humanidade como “saberes cuja tarefa exclusiva é excluir ou atribuir *sentido* aos fenômenos que

³ Lançado em CD-ROM em 1999 pela ZKM – Center for Art and Media Karlsruhe.

analisa” (GUMBRECHT, 2010 p. 8). Sua hipótese gira em torno da “produção de presença”, e por presença o autor se refere a “coisas [*res extensae*] que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (Idem, p. 9).

Assim sendo, as práticas formativas do performer cênico, na relação forma-função, podem ter a finalidade de tornar perceptível, por mais diferentes que as linguagens artísticas sejam: as semelhanças que guardam entre si, seja no âmbito histórico, técnico ou performático.

Neste contexto, nos apoiamos no discurso da pós-modernidade – de hibridação. Híbrido no sentido de mescla, de incorporar duas ou mais linguagens/discursos em uma só, na qual investigar o corpo e seus modos de mediação, é buscar o contínuo repensar e questionar a apresentação e referencialidade do corpo que atua e traga consigo códigos de diferentes linguagens e estéticas. É possibilitar que o corpo discursive com diferentes formas e funções. E a cada discurso, novas (re)configurações corporais emergem, na potencialidade de atribuir lógicas aos modos de existência do sentido nas produções de presença.

Dena David denomina de corpo híbrido “aquele oriundo de formações diversas, acolhendo em si elementos díspares, por vezes contraditórios, sem que lhe sejam dadas as ferramentas necessárias à leitura de sua própria diversidade” (DAVID apud LOUPPE, 2000, p. 32). A relação desses corpos híbridos com o mundo ocorre por meio de uma sucessão extremamente complexa de mediações, segundo Louppe (2000), dada por mestiçagem e hibridação.

A hibridação, considera a autora, como sendo perturbadora, pois não é como na mestiçagem, que a origem de determinados fatores pode ser percebido, mas na hibridação ocorre o surgimento de uma terceira linguagem, não apenas de múltiplas linguagens corporais, mas em nível de interferências e mediações tecnológicas (e aqui inclui-se as mediações sensíveis) também, das quais por vezes ultrapassa o limite físico e propulSIONA o corpo, biológico ou não, a outras questões e possibilidades de movimentos.

Segundo Helena Katz, “comportamentos, ideias, pensamentos, conceitos – tudo isso existe no corpo e não sem forma, desencarnado, flutuando numa névoa sem fisicalidade” (2002, p. 35). Fisicalidade seria nada menos que um fenômeno de comunicação, visto que na Dança a peça fundamental para uma performance parte do próprio corpo de cada intérprete para então buscar novas extensões, sejam elas tecnológicas ou meios somáticos de aperfeiçoar e alcançar uma alta fidelidade de movimentação – o corpo *hi-fi*, segundo António Ribeiro (1993).

Corpo este que por seu aperfeiçoamento na qualidade de execução e de linguagens, o corpo que hoje performa, tanto na dança quanto no teatro, não permite mais receber classificações e nem ao menos se enquadrar em um estilo ou técnica. Cada corpo cria seu próprio estilo e linguagem e se auto-classifica, reconfigurando as arquiteturas corporais e qualificando suas tecnologias sensíveis, num constante trânsito de fisicalidades e/ou de estados corporais.

Para Marshall McLuhan (1989), “o momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos.” (p. 75). A definição de híbrido de McLuhan nos auxilia na compreensão do novo corpo advindo da simbiose entre as tecnologias midiáticas e as tecnologias sensíveis do humano, na qual as extensões corporais já não são compreendidas como algo que se encontra anexado ao corpo, mas como uma simbiose que modifica as habilidades cognitivas, perceptivas e fisiológicas.

Pautados nos estudos de Hans Ulrich Gumbrecht e Karl-Ludwig Pfeiffer sobre a abordagem das Materialidades da Comunicação, Erick Felinto e Vinicius Pereira (2005) centram o objeto de estudo no corpo, sendo ele por si mesmo, um meio de comunicação. De acordo com os pesquisadores, a aposta na centralidade do corpo se inspira em duas premissas:

O corpo [...] é a primeira mídia (no sentido de meio de comunicação), condicionando à sua materialidade e aos seus limites percepto-cognitivos as mensagens que através dele são expres-

sas. A segunda premissa [...] o corpo é tomado como um objeto de estudo central, abordado particularmente através do conceito de corporificação (*embodient*) (FELINTO; ANDRADE, 2005, p. 89)

McLuhan, então, é atual quando define a aldeia global, o papel do artista, o meio como extensão do homem e a hibridização dos meios, antevendo as grandes transformações que surgiriam a partir dos meios digitais. Das consequências promovidas pelas alterações nos modos de viver e compreender os novos espaços-temporais, questionou-se os aspectos da mediação que nos projetam a analisar como nos relacionamos com as nossas próprias criações e seus efeitos:

Em razão dos inter-relacionamentos entre o ser humano e suas extensões, cabe-nos prestar uma atenção muito maior aos tipos de extensões que criamos, não só para nós mesmos, mas para outros para quem elas possam não se adequar bem. [...] Contudo, quando um órgão ou processo se amplia, a evolução se acelera a uma velocidade tal que é possível que a extensão assuma o controle (HALL, 2005, p. 233).

Pelos estudos do antropólogo Edward T. Hall, o homem cria facetas (extensões) diferentes que podem gerar uma crise na humanidade, decorrência do desenvolvimento de uma nova dimensão, a dimensão cultural, todavia, ainda oculta para a maioria da população, sendo necessário uma conscientização, um despertar para esta questão, antes que a dimensão (entenda-se aqui como extensão) desenvolvida por nós mesmos nos sufoque, pois não há lugar aonde possa se refugiar. Para Hall, “a questão é saber por quanto tempo ainda o ser humano, em termos conscientes, terá condições de não dar atenção à sua própria dimensão” (HALL, 2005, p. 234).

Co(rpo)nexões

Há cerca de 10 anos, observamos um grande salto quantitativo e qualitativo dos avanços tecnológicos, seja no campo da pesquisa, do entretenimento ou do consumo. Vivenciamos em sua plenitude o resplandecer de uma nova cultura, de uma nova sociedade abarcada pelos princípios da conectividade e das emergências de novas formas de comunicação sem fio – a era da conexão ou da mobilidade (LEMOS, 2004).

O que pretendemos mostrar é que a era da informação, caracterizada pela transformação de átomos em bits (Negroponte, 1995), pela convergência tecnológica e pela informatização total das sociedades contemporâneas (Castells, 1996) passa hoje por uma nova fase, a dos computadores coletivos móveis, que chamaremos aqui de “era da conexão” (Weinberger, 2003), caracterizando-se pela emergência da computação ubíqua, pervasiva (“pervasive computing”, permeante, disseminada) ou senciente. (IDEM, online)

As práticas contemporâneas ligadas às novas tecnologias digitais sem fio configuram, certamente e de modo irreversível, a cultura contemporânea, caracterizando-a como uma cultura da mobilidade. As novas tecnologias digitais sem fio fazem emergir a era da ubiquidade, termo este oriundo da computação ubíqua, definido pela primeira vez pelo cientista chefe do Centro de Pesquisa Xerox PARC, Mark Weiser, em de seu artigo intitulado *The Computer for the 21st Century* (1991).

Segundo Weiser, “*The most profound technologies are those that disappear. They weave themselves into the fabric of everyday life until they are indistinguishable from it.*” (1991, p. 66). O princípio da computação ubíqua, ou Ubicomp, é que a computação habitaria nosso cotidiano em dispositivos inteligentes de modo invisível, na qual interagiríamos quase de modo inconsciente, e a possibilidade de estar em vários lugares ao mesmo tempo, como,

por exemplo, os ambientes onde sensores identificam a presença corpórea e acendem luzes do local, sem haver a necessidade de nos deslocarmos até o interruptor.

A comunicação do reconhecimento da presença por meio de sensores com a execução da ação só se torna possível com a computação pervasiva, em outras palavras, pela introdução de chips em equipamentos e objetos que passam a trocar informações com o ambiente e com a computação senciente, que se refere à possibilidade de interconexão de computadores e objetos através de sensores que passam a se reconhecer de maneira autônoma e a trocar informações.

Este novo modo de viver na era da mobilidade, permeada por sistemas computacionais que nos conectam a diversas redes, ampliando as trocas de informações e propiciando novas práticas de sociabilidade, motivam-nos a refletir sobre as (re)configurações das arquiteturas corporais na sinergia do fazer artístico com as tecnologias comunicacionais.

Se o corpo em movimento na cultura da mobilidade contemporânea configure-se no que aqui chamaremos de “corpos sencientes” – corpos experimentais com fronteiras simbólicas rompidas que apontam para as práticas artísticas que geram trocas de informações autônomas – como repensar os modos de ser (sentido) e estar no mundo (presença), artisticamente?

Este questionamento posiciona-se frente à reflexões de possíveis co(rpo)nexões na produção de presença nas Artes Cênicas e em como o sentido se desenvolve e passa a habitar corpos em movimento na cultura da mobilidade contemporânea, de modo permanente ou transitório, vigorando alterações substanciais nas fronteiras simbólicas corporais.

As antigas fronteiras simbólicas corporais são rompidas, em especial nas práticas ciberculturais, pois esse atual corpo (híbrido, mediado, transitório, conectivo, interface) e suas representações apresentam-se cada vez mais imersas na cultura *remix*, nesse caso, como denomina André Lemos (2005), imersos na ciber-cultura -remix, expondo um corpo experimental em uma posição ambí-

gua e, por vezes, inusitada e surpreendente. Dentro dessa inusitada perspectiva, desmonta-se a unidade do corpo e, conseqüentemente, de seu sujeito.

O princípio que rege a cibercultura é a “re-mixagem”, conjunto de práticas sociais e comunicacionais de combinações, colagens, cut-up de informação a partir das tecnologias digitais. Esse processo de “re-mixagem” começa com o pós-modernismo, ganha contorno planetários com a globalização e atinge seu apogeu com as novas mídias (Manovich). [...] A cibercultura caracteriza-se por três “leis” fundadoras: a liberação do pólo da emissão, o princípio de conexão em rede e a reconfiguração de formatos midiáticos e práticas sociais. Essas leis vão nortear os processos de “re-mixagem” contemporâneos. Sob o prisma de uma fenomenologia do social, esse tripé (emissão, conexão, reconfiguração) tem como corolário uma mudança social na vivência do espaço e do tempo (p. 1).

Desse modo, para que possamos refletir sobre o corpo em movimento na cultura da mobilidade contemporânea – o corpo senciente – e a fim de ilustrar as suas reconfigurações, nos pautaremos no trabalho artístico intitulado *Connected*, da companhia australiana *Chunky Move*.

Corpos Sencientes

Fundada pelo ex-diretor artístico Gideon Obarzanek, em 1995, *Chunky Move* adquiriu rapidamente grande reputação no mundo performático. Seus trabalhos buscam (re)definir, constantemente, o que é ou o que pode ser dança contemporânea dentro da evolução cultural australiana. O trabalho da Companhia é diversificado em forma e conteúdo, por utilizar as mais sofisticadas tecnologias em cena, criando uma série de obras *low-tech*⁴ e *high-tech*⁵.

⁴ O trabalho da companhia se divide em duas correntes, uma com novas tecnologias e outra *low-tech*, ou tecnologias de palco familiares, como cortinas e palcos giratórios.

⁵ Em 2008, *Chunky Move* recebeu o prêmio de Melhor Trabalho de Dança para *Glow* e Melhor Visual ou Teatro Físico pela produção de *Mortal Engine* no *Live Performance Australia Helpmann Awards*. Em 2009, *Mortal Engine* recebeu Menção Honrosa no *Prix Ars Electronica* na categoria Arte Híbrida.

Connected, trabalho artístico desenvolvido em 2011 por Obarzanek, estabelece-se em um outro patamar entre as produções *low-tech* e *high-tech*. Ao invés de utilizar-se de tecnologias de rastreamento e de projeção, em *Connected*, o trabalho figura na conexão cinética da simbiose entre corpo e tecnologia. Além dos 05 (cinco) bailarinos em cena, o espetáculo conta mais um corpo dançante: uma escultura cinética do artista californiano Reuben Margolin – *kinect art*.



Crédito: Chunky Move – *Connected* (2011) – www.chunkymove.com

Ligadas às polias, os corpos dos bailarinos trazem a escultura à vida, o que provoca constantes dinâmicas e atualizações nos corpos dos bailarinos em cena. Uma troca singular. Uma construção singela. Um trabalho efêmero.



Crédito: Chunky Move – *Connected* (2011) – www.chunkymove.com

A atuação da instantaneidade (ubiquidade), conectividade (pervasiva) e efetivas trocas informacionais (sencientes), configuram-se na constante sinergia entre os corpos (escultura cinética e bailarinos) em cena, na potencialidade das tecnologias corporais em reorganizar suas arquiteturas dinamicamente, sem perder a *poiesis* que constituem *Connected*.



Crédito: The New York Times - <http://migre.me/gaUc9>

Sob a regência dos estudos das Materialidades da Comunicação, pesquisas sobre as novas tecnologias e suas relações de afetividade com o corpo humano ganharam novas dinâmicas. O corpo deixou de ser apenas o “suporte para a comunicação” da tradição hermenêutica e tornou-se sujeito em sua materialidade pela tecnologia.

Sendo o corpo objeto privilegiado no campo das materialidades, podemos observar que as mudanças que se deram em relação às formas e funções das tecnologias comunicacionais podem refletir as dimensões e características das materialidades e funcionalidades do corpo, seja este biológico ou não.

Partindo deste ponto, a noção de corpo domina todo um território de buscas e pesquisas voltadas para os estudos sobre as formas e suas materialidades. Mônica Dantas (1999) destaca que a arquitetura do corpo não é mais reduzida à engenharia genética, mas é resultado, também, de um processo do imaginário humano.

Conforme Stelarc (1997), vivenciamos na contemporaneidade a cultura de uma ideia de corpo, não mais como objeto de desejo, mas enquanto objeto de projeto, ou seja, quem não dialoga com o próprio corpo se sente à deriva, sucumbe na crise do afas-

tamento. Buscar uma forma (desejo) sem questionar seus porquês e comos, é ignorar que o corpo é um manancial de conhecimento em constante permuta.

Os corpos sencientes em *Connected* são, portanto, movimentos em permanente estado de definição, dado que a materialidade do corpo na performance se apresenta como um manancial de possibilidades múltiplas de construções de sentidos, na qual o biológico, social e técnico se articulam, produzindo sensibilidades para quem produz e realiza e para quem percebe e interage com os corpos dançantes.

Pode-se dizer que a comunicação contemporânea do corpo humano na ciência, na mídia e na arte aponta para a conscientização de um corpo que se tornou um modelo, ou um sistema, ou um ponto de partida para a sua expansão, remodelação, multiplicação, ou seja, percebe-se hoje a comunicação de um corpo objetivo espacialmente separado, que vai se reencontrar unido em outro parâmetro, em um novo signo.

REFERÊNCIAS

BRESSANE, Júlio. **Cinemancia**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

DANTAS, Monica. **Dança**: o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.

FELINTO, Erick; ANDRADE, Vinícius. **A vida dos objetos**: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação. Contemporânea, vol.3, no 1, 2005, p. 75-94.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. Trad. Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KATZ, Helena. **Entre a razão e a carne**. Revista Gesto – Dez 2002.

LEMOS, André. **Ciber-Cultura-Remix**. São Paulo: Itaú Cultura, 2005.
Disponível em <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/remix.pdf>>. Acesso em: 03 fev. 2017.

_____. **Cibercultura e Mobilidade: a Era da Conexão**. IN: Revista Rázon y Palabra, Número 41. México: Razón y Palabra, 2004. Disponível em <<http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n41/alemos.html>>. Acesso em: 03 fev. 2017.

LOUPPE, Laurence. **Corpos Híbridos**. IN: ANTUNES, A. **Lições de Dança no2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000, p.27-40.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Petropólis, RJ: Vozes, 2001.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1989.

SFEZ, Lucien. **As tecnologias do Espírito**. IN: Martins, Francisco & Silva, Juremir (orgs.). **Para navegar no século XXI: Tencologias do Imaginário e Cibercultura**. 2. Ed. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2003, p. 111- 127.

PEREIRA, Marcelo; ICLE, Gilberto. **Materialidade da Comunicação Docente: Conhecimento, uso de palavra e experiencia estética**. IN: **Anais do 32º ANPED**. Caxambu, 2009. Disponível em <<http://www.anped.org.br/reunioes/32ra/index.html>>. Acesso em 10 de fev. de 2017.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

RIBEIRO, António. **Dança temporariamente contemporânea**. Lisboa: Veja – Passagens, 2003.

RIBEIRO, António. **Dança temporariamente contemporânea**. Lisboa: Veja – Passagens, 1993.

STELARC. **Das Estratégias Psicológicas às Ciberestratégias: A Protética, a Robótica e a Existência Remota**. IN: DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI: A humanização das tecnologias**. São Paulo: UNESP, 1997.

WEISER, Mark. **The Computer for the Twenty-First Century**. IN: **Scientific American**, 265(3): pp. 66-75, January 1991.

ad

147L



O CINEMA E O GRAFITE COMO LINGUAGEM PEDAGÓGICA: OS USOS DO AUDIOVISUAL NO ATO EDUCATIVO

Denise Machado Cardoso¹

Priscilla Brito Cosme²

Rosely Risuenho Viana³

A ideia de elaborar este artigo surgiu no contexto do Programa de Apoio a Projetos de Intervenção Metodológica (PAPIM)⁴,

1 Doutora em Desenvolvimento Socioambiental (Pós-Graduação do Trópico Úmido PDTU/ NAEA), mestre em Antropologia Social pela UFPA e graduada em História (UFPA). Pesquisadora dos Programas de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) e Cidades, Territórios e Identidades (PPGCITI). E-mail: denise@ufpa.br

2 Graduada em Licenciatura Plena em Pedagogia pela UFPA, bolsista voluntária do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH/UFPA) no projeto de extensão denominado “Linguagens Artísticas: diálogos e vivências no espaço escolar”. E-mail: priscillabritocosmebr@gmail.com

3 Professora Adjunta do Instituto de Ciências da Educação da Universidade Federal do Pará (UFPA). Psicóloga Especialista em Psicologia Clínica e Educacional. Mestre e Doutora em Comunicação e Semiótica na área de signo e significações nas mídias pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). E-mail: risuenho64@gmail.com

4 Programa de Apoio a Projetos de Intervenção Metodológica, que objetiva incentivar o desenvolvimento de atividades e experimentos que acrescentem métodos e técnicas eficazes ao processo de ensino-aprendizagem na educação básica, educação profissional ou educação superior, com a participação de docentes e discentes vinculados à Educação Básica e profissional, aos cursos de Licenciatura ou aos Programas de Pós-graduação atuantes na área de educação.

no qual desenvolvemos o projeto metodológico intitulado “Linguagens Artísticas: diálogos e vivências no espaço escolar”⁵. Trata-se de uma proposta de intervenção e diálogo sobre as artes como novas metodologias, vinculando-as ao processo de ensino-aprendizagem. Nessa perspectiva, buscamos modos de dinamizar e, de certo modo, deixar o ambiente escolar mais lúdico e criativo, assim como pensar conjuntamente estratégias de ensino com novas ferramentas e linguagens.

Partimos do princípio que a aducação se faz em todos os âmbitos nos quais existam relações humanas, independente de diferentes marcadores sociais como: gênero, geração, classe ou identidade etnicorracial de sujeitos envolvidos nesse processo. Esse modo de pensar também se estende para mídias e produtos culturais, principalmente quando consideramos o fato do sistema escolar no século XXI ser marcado pela difusão de saberes ligados à midiatização em grande escala e das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação (NTIC), nas quais as informações audiovisuais estão nos mais diversos meios de comunicação.

Sem dúvida, a sociedade contemporânea está em transformação, cujas características mais acentuadas são a velocidade e fluidez, além do uso dos mais diversos artefatos comunicacionais. Essa realidade também é percebida na educação escolar, pois esse tipo de processo educacional é algo inacabado, com muitos desafios e possibilidades. Nesse contexto, Silverstone (2003) adverte que:

A cidadania do século XXI requer um grau de conhecimento que até agora poucos de nós têm. Requer do indivíduo que saiba ler os produtos de mídia e que seja capaz de questionar suas estratégias. Isso envolveria capacidades que vão além do que foi considerado alfabetização em massa na época da mídia impressa (SILVERSTONE, 2003, p. 58).

Desse modo, percebemos que em uma sociedade tomada pelas mídias, por inúmeros dispositivos audiovisuais e múltiplos

⁵ Realizado no período de março de 2016 a fevereiro de 2017, coordenado por Denise Machado Cardoso, docente e pesquisadora do Laboratório de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal do Pará.

saberes gera o aumento de demandas por aprendizagens que produzem novas relações sociais em diferentes espaços de diálogo e instituições escolares.

Por outro lado, manifestações artísticas, como, por exemplo, o grafite, têm um papel fundamental, mas ainda são pouco reconhecidas na escola. Essa manifestação, o grafite, poderia ser tomada como uma “Pedagogia da Imagem”, pois favorece uma expressão artística urbana numa manifestação artística mais ampliada. Por outro lado, o grafite permite que alunos e alunas se tornem conscientes sobre o que venha a ser patrimônio público, além de estarem à frente de diversos debates e mobilizações sociais. Trata-se de uma metodologia didática que visa explorar essa modalidade artística junto às aulas, demonstrando que o entorno da escola é também um campo de conhecimento e aprendizado.

Esse trabalho é iniciado com discussões teóricas acerca do audiovisual e, em seguida, enfatiza-se a discussão sobre o cinema africano e grafite, pois intenciona-se relatar, refletir e provocar reflexões em torno dos universos técnicos, conceituais e artísticos de ambos. Consequentemente, debate-se a possibilidade de utilização dessas linguagens artísticas no espaço escolar a partir de experiências desenvolvidas, principalmente, em contextos não formais de ensino. Do ponto de vista metodológico utilizamos, além da pesquisa bibliográfica, a inserção em campo com vistas ao diálogo com artistas, arte-educadores, professores de arte, grafiteiros e grafiteiras a partir do uso de conversas informais, entrevistas semiestruturadas (realizadas pessoalmente ou via e-mail), respeitando o modo como cada entrevistado se auto declarou durante os encontros.

O que se segue são as principais considerações que destacamos no âmbito dessa pesquisa, em especial a potencialidade dos usos de expressões artísticas ainda pouco utilizadas na educação escolar, como é o caso da produção fílmica sobre a África e a arte do grafite. No cinema, verificamos que a produção voltada para a temática africana merece destaque na compreensão das realidades dos diversos lugares marcados pela diáspora de seus povos e nações. Do mesmo modo, o grafite se insere no movimento

cultural mais amplo denominado Hip Hop⁶. Pretendemos, assim, contribuir na ampliação dos usos e debates sobre metodologias pedagógicas que incluem expressões de segmentos sociais importantes, mas ainda marcados pelos preconceitos lançados ao longo do processo de formação social e política brasileira.

Por uma educação transformadora: a linguagem audiovisual como ferramenta metodológica

A escola é um espaço de socialização do conhecimento e de transformações ao longo da história, mas ela também reforça estruturas sociais. O uso das mídias na sociedade contemporânea, e especificamente a incorporação destas em sala de aula, é ainda recente e está relacionada à maior interação e participação em ambientes que extrapolam a própria escola. Desse modo, a produção fílmica, seja ela expressa em longa ou curta metragem, traz na imagem-movimento diversos aspectos sociais relevantes, tornando-se atraente aos alunos e alunas. Além disso, as mídias se tornam uma potencial ferramenta pedagógica à medida que articula temáticas de várias disciplinas, podendo educadores e educadoras de diferentes áreas utilizarem a mesma metodologia para construir seu trabalho. Para que isso ocorra, é necessário, sem dúvida, conhecer as características e especificidades das linguagens usadas.

Desse modo, a utilização do audiovisual em sala de aula torna-se uma via de acesso às discussões amplas em torno da diversidade sociocultural. Estabelecer, por exemplo, uma roda de conversa em torno dos acontecimentos narrados pelo audiovisual pode favorecer uma dinâmica pedagógica diferenciada, pois conta com a participação de todos. Assim, ocorre a exposição e discussão acerca de uma variedade de assuntos que transversalizam as disciplinas de diferentes áreas de conhecimento. Isso nos remete

⁶ O grafite é um dos quatro pilares do movimento hip hop, um gênero musical iniciado na década de 1960, nos Estados Unidos. Segundo Leite, Costa e Cardoso (2014), o Hip Hop chega ao Brasil no início da década de 1980, tendo como primeiro elemento a ganhar visibilidade o *break*, que se espalhou pelo país através de revistas, jornais e a televisão uma forma de dar visibilidade aos excluídos a partir da música e da dança, sobre diversas questões e temas sociais que refletem a vida cotidiana da minoria.

ao que pensa Paulo Freire e Guimarães (1984) a respeito da escola e suas transformações no contexto atual, pois segundo ele: “Ela se obriga a deixar de ser um espaço preponderantemente fabricante de memórias repetitivas, para ser um espaço comunicante e, portanto, criador” (FREIRE e GUIMARÃES, 1984, p. 25). Despertar os alunos e as alunas a participarem mais das aulas e estimular a construírem trabalhos de cunho audiovisual não deixa de ser, então, um modo de mobilizar sua criatividade a partir de seus diversos modos de pensar e agir.

Paulo Freire (1983) enfatiza, ainda, que “a educação é comunicação, é diálogo, na medida em que não é a transferência de saber, mas um encontro de sujeitos interlocutores que buscam a significação dos significados” (FREIRE, 1983, p. 45). Logo, pensar o audiovisual como um procedimento metodológico de ensino é pensar uma escola que abre possibilidades e que não se fecha às concepções pedagógicas naquilo que se refere às aulas, seus conteúdos, e vivências de estudantes. Dar oportunidade de exercitarem a cidadania de modo mais amplo no espaço escolar a partir de novas estratégias e ferramentas permite diálogos consonantes às práticas sociais inovadoras, pois diz respeito à própria realidade dos alunos e alunas.

A inserção de novos temas que interliguem as mídias e a linguagem audiovisual é um grande desafio, pois professores, professoras e a comunidade escolar como um todo não estão totalmente preparados para o novo. Para alguns ainda é difícil conceber que filmes, vídeos e outros programas, contribuem, enquanto linguagem comunicacional, para a melhoria do trabalho de construção/apropriação do conhecimento em sala de aula. No entanto, e à revelia das dificuldades, observa-se que há, também, aqueles e aquelas profissionais com maior disposição e interesse em aprenderem os usos das novas tecnologias como ferramentas metodológicas no fazer docente.

Essa resistência por parte de alguns educadores e educadoras revela-se problemática, porque vivemos em uma sociedade em que a tecnologia está praticamente em todos os lugares e circuns-

tâncias. Existe uma resistência no que diz respeito a esse diálogo com o audiovisual, a ser incorporado em sala de aula, notadamente pelo pensamento arraigado de que os usos de imagens audiovisuais transmitidas pelos meios de comunicação em sala não condiziam com os objetivos da escola. Logo,

O desafio que se impõe hoje aos professores é reconhecer que os novos meios de comunicação e linguagens presentes na sociedade devem fazer parte da sala de aula, não como dispositivos tecnológicos que imprimem certa modernização ao ensino, mas sim conhecer a potencialidade e a contribuição que as TICs podem trazer ao ensino como recurso e apoio pedagógico às aulas presenciais e ambientes de aprendizagem no ensino a distância (PEÑA, 2004, p. 10).

Sobre a precariedade desse contexto, Moran (2004) enfatiza “O que deve ter uma sala de aula para uma educação de qualidade? Precisa fundamentalmente de professores bem preparados, motivados e bem remunerados e com formação pedagógica atualizada. Isto é incontestável” (MORAN, 2004, p. 15).

A segunda questão aponta para o sucateamento de algumas escolas públicas, marcadas pela falta de estrutura adequada, no sentido da ausência de salas multimídias ou mesmo de recursos básicos como datashow e caixa de som. Quando as escolas têm esses suportes, eles são, no máximo, uma unidade de cada aparelho para atender à sua demanda total. Desse modo, é importante haver uma organização da escola visando a inclusão digital e social de professores e professoras, alunos e alunas, somada à reflexão que é necessária a todo o processo educativo.

As lutas para a construção e efetivação de políticas educacionais que tornem obrigatório equipar as escolas das redes públicas de ensino brasileiras devem ser constantes e incansáveis, posto que, em sua maioria, a comunicação e tecnologias sequer fazem parte de sua prática pedagógica.

Em relação ao trabalho docente, considerado a peça chave para a mobilização nesse processo de comunicação e educação na sala de aula, Soares (1999) explica que, apesar de haver esse

viés entre comunicação e educação, essa relação não se faz claramente presente no espaço escolar. Para o autor “O sistema de ensino ainda não integrou, de forma definitiva e adequada, a educação para os meios em suas metas e em suas práticas” (SOARES, 1999, p. 30).

Os alunos e alunas podem ser incentivados a produzir com atividade integradora ou de alguma disciplina do currículo escolar. Nesse sentido, uma produção audiovisual é a oportunidade de conhecer na prática o que é produzir um vídeo, e isso favorece a mediação com a tecnologia, favorecendo o processo de aprendizagem de forma eficaz, lúdica e criativa. O diálogo entre as pessoas envolvidas no processo educacional se refere à potencialidade advinda de algumas dessas atividades que podem vir a ser concretizadas entre os sujeitos. Diante disso, os professores são os principais mediadores entre o currículo formal com as novas linguagens e métodos.

Há, também, outras possibilidades exploratórias a partir da utilização do audiovisual. Este possibilita a inserção em universos, espaços socioculturais e épocas da história. Eis uma experiência única viabilizada por essas “ferramentas didáticas”: fazer alunos e alunas transitarem, a partir de sua realidade concreta no mundo contemporâneo, por contextos culturais diferentes dos seus.

Reconhecemos que as escolas têm um papel fundamental na sociedade e na vida do indivíduo, que os desafios e obstáculos fazem parte dessa instituição frente ao processo educativo, mas não pode ser negado o poder de uma classe hegemônica que impede as transformações. Consequentemente, esse, que poderia ser espaço de libertação, acaba se tornando um ambiente propício à reprodução das relações sociais de opressão e desigualdade. A esse respeito, Freire (2001) considera que é através do diálogo que se dá a verdadeira comunicação, onde os interlocutores são ativos e iguais.

Para Libâneo (1991), “A escolarização básica constitui instrumento indispensável à construção da sociedade democrática, por que tem como função a socialização daquela parcela do

saber sistematizado que constitui o indispensável à formação e ao exercício da cidadania” (LIBÂNEO, 1991, p. 35). A busca da democratização no espaço de ensino é um ato dialógico, pois agrega o ouvir a comunidade em seu entorno. Assim, democratizar o ensino escolar é pensar e promover novas formas de fazer a educação dentro da sociedade contemporânea, junto com as mudanças e transformações que demandam a incorporação da comunicação e das tecnologias na educação. O compromisso a ser firmado no encontro entre a reforma da educação e a reforma da sociedade se interliga.

O uso da mídia em sala de aula não anula materiais didático-pedagógicos como livros e textos, mas propõe uma mediação para pensar uma educação que vise também ao movimento, à expressão, ao falar e à oportunidade de ser ouvido. A natureza deste trabalho-mediação abrange uma imensidão de sons, temáticas, do contexto mais formal ao mais informal. Um outro exemplo refere-se aos filmes de natureza etnográfica que possibilitam contato com gestos e línguas de comunidades, que vão desde uma pequena vila ao aldeamento de indígenas, realidades não acessíveis ao aluno de forma “direta”. Além disso, as “vozes” de muitos sujeitos, sobretudo os excluídos, podem ser ouvidas: “Ao enfatizar o desenvolvimento da criatividade dos jovens e sua participação na produção de mídia os mídia-educadores estão habilitando suas vozes a se fazerem ouvidas” (BUCKINGHAM, 2003, p. 14).

O texto fílmico pode ser trabalhado como um “dispositivo que opera a partir de uma rede de saberes sociais” (EUGENI, 1999, p. 7). Mais uma vez, não se trata de descartar as práticas atuais de ensino, porém reforçamos os diferentes modos de ver, pensar e agir do educando, haja vista que vivemos em uma sociedade em constante mutação, na qual emergem conhecimentos e saberes gerados ininterruptamente e difundidos em grande quantidade. O contexto escolar ainda se apresenta em uma fase inicial no que diz respeito ao acesso às mídias e aos novos conceitos de produção do conhecimento.

Apesar de o cinema ter completado cem anos em 1995, a escola o descobriu tardiamente, como explica o autor Napolitano ao afirmar que “trabalhar com cinema em sala de aula é ajudar a escola a reencontrar a cultura ao mesmo tempo cotidiana e elevada, pois o cinema é o campo no qual a estética, o lazer, a ideologia e os valores sociais mais amplos são sintetizados numa mesma obra de arte” (NAPOLITANO, 2011, p. 11).

A utilização do cinema é uma proposta pedagógica de construção de ensino baseado em uma didática e na própria interdisciplinaridade, com a convergência entre conteúdos e o suporte da ferramenta midiática. Segundo Almeida (2011, p. 48), “é importante porque traz para a escola aquilo que ela se nega a ser e que poderia transformá-la em algo vivido e fundamental: participante ativa da cultura e não repetidora e divulgadora de conhecimentos massificados, muitas vezes já deteriorados, defasados”.

A articulação do currículo com os conteúdos fílmicos, quando realizada para uma maior assimilação e participação do educando, cria vínculos com o conhecimento. Além disso, permite avaliações sistemáticas de todo o processo, desde a escolha da amostra até a exibição do conteúdo. Apesar de haver uma certa “democratização da linguagem visual”, isso não quer dizer, como afirmamos anteriormente, que todos estão preparados para manipular as diversas demandas tecnológicas. O campo educacional é, de fato, um espaço de transformação e aguçamento de novas ideias e metodologias para serem colocadas em prática, além de ser um espaço de vivências entre os sujeitos sociais.

De alguma forma, a tecnologia faz parte do cotidiano dos alunos e alunas, pois o aparelho celular, por exemplo, pode se tornar um objeto para introdução de novos formatos de trabalhos desenvolvidos pelos próprios alunos e alunas. É exemplar como a produção de vídeos e a seleção de fotos, tendo um direcionamento de docentes para elaboração das atividades, apresenta-se como algo enriquecedor para as pessoas envolvidas nestas atividades, quebrando modelos nos quais apenas uns transmitem conhecimentos a outros.

A linguagem fílmica e seus usos na educação escolar: a experiência com o cinema africano

A sala de aula é um espaço diversificado e, quando observada a partir da leitura feita por Iavelberg (2003), verificamos o quão importante é o diálogo entre artes e outros saberes e conhecimentos trabalhados na educação escolar. Segundo este autor: “trazer conteúdos de arte do ambiente de origem e do cotidiano dos estudantes para a sala de aula é uma boa e motivadora escolha curricular” (IAVELBERG, 2003, p. 12). Com isso, o desenvolvimento de atividades curriculares com o cinema e outras expressões artísticas pode facilitar e motivar o processo de ensino e aprendizagem.

As experiências com os usos do cinema em ambiente escolar foram tema de investigação quando houve a participação da equipe deste estudo no curso “Uma viagem ao cinema africano: os ecos luminosos de Aruanda”⁷, realizado em julho de 2016, no Sesc Boulevard⁸. A intenção inicial nessa participação era no sentido de ilustrar e esclarecer os diversos lugares-fonte das reflexões que pautavam nossa pesquisa. Nesse curso, tivemos a oportunidade de avançar em nossas reflexões a partir das incursões sobre o potencial do cinema africano nas questões sociais mais diversas possíveis. O pesquisador Mateus Moura mostrou, nesse curso, uma África pouco ou nada conhecida do grande público, tanto no seu modo de vida quanto nas relações sociais e nos recentes debates antropológicos, econômicos e políticos. As riquezas naturais do continente, além da miséria espetacularizada por cineastas como Ousmane Sembène e Djibril Diop Mambéty, permitiram a construção de “uma outra África” pelos participantes do curso. O que segue são algumas narrativas sobre os filmes e considerações acerca do potencial dialógico destas produções fílmicas.

O primeiro filme projetado foi “O carroceiro” (1963), de Osmane Sembène. A obra mostra o cotidiano de um carroceiro em Dakar, suas dificuldades financeiras e o confisco de seu ins-

⁷ O curso foi composto em formato cineclubista e contou com a participação de aproximadamente 20 pessoas. Com uma carga horária diária de 4 horas, a dinâmica contava com debate realizado após a exibição dos filmes. Contudo, alguns comentários eram feitos durante a projeção para maior aproximação com as imagens e temas relacionados à sociedade brasileira.

⁸ O Serviço Social do Comércio - SESC/Belém - Centro Cultural

trumento de trabalho, no caso, a carroça, no momento de circular nos bairros nobres daquela cidade. Dakar é dividida pelas fronteiras de classe, onde se percebe a exploração do trabalho e a desigualdade social. A obra reflete uma realidade próxima à brasileira, ou seja, a luta de classe existente na sociedade, as questões políticas, sociais e econômicas. Imediatamente imaginamos esse filme sendo debatido em contextos formais de ensino e servindo como ponto de partida para produzir discussões em torno da luta de classes.

O outro filme exibido foi “*Touki Bouki*” (1973), do diretor senegalês Djibril Diop Mambéty. O filme retrata a vida de dois jovens de Dakar que estão desencantados com a miséria e sonham com uma vida de *glamour* na França e, com isso, realizam diversas tentativas para conseguir dinheiro, praticando, inclusive, atos ilícitos. O filme é marcado pelo ritual de iniciação, como a matança do boi e a substituição deste por uma motocicleta, o que reflete os novos meios de transportes que estavam sendo implantados àquela época e lugar. Pode-se considerar que a moto simbolizava não apenas uma substituição de algo no rito de passagem para uma vida adulta a partir de viagem, mas também a busca pela liberdade para os dois jovens. Seria, ainda, uma luta por romper com os padrões culturais impostos por sua comunidade? Por certo, estas questões foram suscitadas pelas dinâmicas presentes no filme.

O terceiro filme exibido foi “*Xala*” (2000), dirigido por Ousmane Sèmbene. O filme fez uma contundente crítica à sua própria sociedade, expôs questões de corrupção e até mesmo um debate sobre relações sociais de gênero. *Xala* é uma sátira que utiliza a metáfora da impotência sexual para mostrar o Senegal pós-colonial marcado pela corrupção dos governantes e toda sorte de atos ilícitos praticados neste país. A prática da poligamia e a mulher mantida em submissão também são tematizadas, o que nos remeteu às práticas matrimoniais e outros aspectos das relações de gênero no Brasil.

No contexto desse curso, aproveitamos para discutir práticas e conteúdos com potencial uso na educação escolar. Nessa oportunidade, realizamos uma breve entrevista com Mateus Moura (cineasta, cineclubistas, oficinairo e arte-educador), idealizador do curso “Uma viagem ao cinema africano”.

A principal pergunta proposta pela equipe foi “Como trabalhar o cinema e o audiovisual dentro da escola?”. Ele afirma que, primeiramente, deve se iniciar pela formação dos professores:

[...] essas pessoas têm que ir atrás do conhecimento teórico, estudar [...] acho que teria que começar pela universidade, vê uma disciplina na formação de professores que realmente fosse estudado o cinema e a formação de professores para dar aula de cinema, não digo que todos os professores poderiam ser “expert” em cinema. Sabe, todo professor tem que saber ler, nem todos os professores precisam ser fãs de literatura, mas todos eles devem saber interpretar um texto. Para entrar em uma universidade você precisa fazer uma redação e saber o que é coesão e coerência, fazer um texto dissertativo. Para mim é a mesma coisa: você precisa entender como o cinema e imagem audiovisual, para tu entender precisas dominar questões de gramática, é “igualzinho” na escrita, no abecedário, saber o “be a ba” do cinema, o que é o plano, o que é montagem, o que é enquadramento, a função do som (Mateus Moura, cineasta e arte-educador, 2016, grifos nossos).

Além de enfatizar a formação de professores como fundamental para construir um repertório de linguagem fílmica, também comentou sobre como o cinema contribui para debater temas complexos que dizem respeito à realidade do aluno, produzindo reflexões em sala de aula. Entretanto, chama atenção para o uso meramente ilustrativo do cinema:

É tão óbvio que o cinema contribui para o debate de tudo [...], o problema é que ainda fazem uma mediação muito rasa. Não tô falando nem só da escola, mas na universidade, tu vai numa universidade ou numa pós-graduação, as pessoas, os professores estão utilizando o filme meramente como ilustrador de

conceito, meramente como muito clássico na psicanálise, o estudo de caso, como panfleto político também. E eu acho que o cinema não deveria ser usado como recurso pedagógico nestes sentidos mais rasos, porque o cinema, o filme é um objeto como o livro. *Um livro pode ser usado de diversas formas, mas, se a gente tá falando de uma formação estética, e eu acredito que uma formação estética é muito mais libertadora do que eu não ter uma formação estética.* (Mateus Moura, cineasta e arte-educador, 2016, grifos nossos).

É interessante notar, nessa entrevista, a importância que o entrevistado atribui ao audiovisual e sua relevância para a formação estética dos alunos e alunas.

Mateus Moura considera que as “leituras” de um filme não se restringem à compreensão da “mensagem ideológica”, mas também a aspectos da própria linguagem fílmica, que é passível de manipulação. Além disso, ele exemplifica como o cinema pode ser concretamente utilizado em disciplinas, como a história:

Se o estudante fosse numa aula de história ver um filme que o professor ia usar como recurso pedagógico para ilustrar uma coisa, *ele tendo uma formação estética, ele não ia só ver aquilo como ilustração, ele ia entender que existe alguém ali manipulando um discurso cinematográfico. Ele mesmo ia fazer essa reflexão. Ele mesmo ia ter um contato crítico com a imagem audiovisual*, então talvez não precisa ser papel de todos os professores dominarem essa linguagem. A história do século XXI está nos cinemas. e onde está mais presente de forma visceral é nos cinemas. (Mateus Moura, cineasta e arte-educador, 2016, grifos nossos).

Mateus Moura (2016) ainda reitera que o professor precisa saber “orquestrar” a relação entre a obrigatoriedade de ter que ensinar para estudantes, que eventualmente não estão interessados em aulas sobre cinema, com a descoberta do prazer de ensinar/aprender a partir da arte audiovisual.

O entrevistado conclui que “forçar” qualquer modo de saber na educação formal é, por si só, “desprazeroso”. Entretanto, aponta

a formação de cineclubes como uma alternativa para fomentar a discussão em sala de aula e na comunidade:

Alguém tá te forçando a fazer aquilo, tem toda uma condição social que se tu não fizer aquilo, tu vai ter uma vida medíocre. É uma coisa boa no cineclubes que eu gosto porque entra na questão da educação não formal. *Tu não é obrigado a assistir o filme, nem a falar. O cineclubes é para formar uma comunidade que se reúne para ver filmes e conversar.* Somente ver filme, tu estás fazendo uma mostra. A educação não formal é uma discussão do cineclubismo. *Se vale a pena o cinema virar disciplina na escola... porque pode ser que ele se instrumentalize e fique uma coisa pasteurizada desse conhecimento ou forçada, obrigatória.* (Mateus Moura, cineasta e arte-educador, 2016, grifos nossos).

Acompanhando o pensamento do entrevistado, parece fundamental refletir sobre os novos procedimentos metodológicos a serem inseridos em sala de aula como recursos inovadores, capazes de quebrar as barreiras de uma educação bancária, repetitiva e distante do universo visual amplo nos quais os alunos estão imersos. Nesta direção, assim pensa Bentes (2008):

A produção audiovisual, o documentário em particular, encontra na escola, no Ensino Médio, nas universidades e na educação não formal como um lugar privilegiado de renovação do modelo disciplinar dos currículos atuais, trazendo a possibilidade de propostas e experiências inovadoras, novas metodologias, processos e linguagens (BENTES, 2008, p. 41).

Para a autora, discutir o audiovisual em sala de aula, além de abrir novos caminhos para a educação, possibilita disseminar os diferentes conhecimentos em torno do cinema (produtos artísticos, técnicas filmicas, etc.) no que tange diversos assuntos sociais, sendo uma medida de ampliar o capital cultural dos alunos e alunas, proporcionando-lhes também um maior conhecimento acerca de documentários, filmes, curtas e longas metragens.

Os desafios quanto à relação entre mídia e escola incluem adequações de práticas docentes e na infraestrutura desta insti-

tuição. Evidencia-se que é importante a inclusão de outros modelos do olhar, tanto de docentes quanto de discentes, tal como afirma Kaplún (2002) “toda acción educativa, aun aquella que se realiza em aula y sin uso de medios, implica um processo comunicativo” (KAPLÚN, 2002, p. 10). Ampliar o processo comunicativo, ao qual refere Kaplún, certamente implica em utilizar os suportes audiovisuais como alternativas metodológicas para professores e professoras.

Vale registrar, ainda e a título de ilustração, a existência de um campo específico de confluência teórica e instrumental entre educação e comunicação: a Educomunicação. O termo que cunhou o neologismo educomunicação teve como percussores Mario Kaplún e Paulo Freire. Conforme, Soares (2002):

A educomunicação é o conjunto das ações inerentes ao planejamento, implementação e avaliação de processos e produtos destinados a criar e fortalecer ecossistemas comunicativos em espaços educativos, melhorar o coeficiente comunicativo das ações educativas, desenvolver o espírito crítico dos usuários dos meios massivos, usar adequadamente os recursos da informação nas práticas educativas, e ampliar capacidade de expressão das pessoas (SOARES, 2002, p. 01).

O trecho acima enfatiza a inclusão e a interação com os meios de comunicação que favorecem a prática educativa. Nesse sentido, o audiovisual é uma ferramenta de comunicação que se instala neste patamar, pois interage com os indivíduos em suas diversas formas de pensar, agir e se comunicar.

O processo educacional que insere expressões artísticas de diferentes matizes contribui tanto para a valorização da identidade e reconhecimento de si quanto possibilita respeito diante de outras práticas culturais e que se referem às identidades de diversos povos e grupos sociais. Segundo Oliveira (2001), a identidade é uma construção cultural, isto é, caracterizada pelo conjunto de elementos culturais que o indivíduo adquire por intermédio de sua herança cultural. Para Bock et al (2001), a identidade se refere

às representações e sentimentos que o indivíduo desenvolve a respeito de si próprio, a partir do conjunto de suas vivências. Desse modo, o grafite traduz sempre uma trajetória pessoal construída a partir das relações sociais, nas quais “a identidade do indivíduo deixa de ser algo estático e acabado, para ser um processo contínuo de representações de seu ‘estar sendo’ no mundo” (BOCK et al, 2001, p. 127). Nesse sentido, cabe adentrarmos em debate acerca desta expressão de arte urbana e suas intermediações em ambiente escolar.

A interface entre o grafite e a escola: práticas educativas entre os muros da cidade e para além dos muros da escola

O grafite se insere nesse trabalho no sentido de ser uma aplicabilidade no campo educacional, como a sala de aula, sendo utilizado de forma a enfatizar um debate social, político, cultural e de pensar tanto nos agentes envolvidos neste ambiente escolar quanto nos sujeitos que frequentam cotidianamente este espaço.

Segundo Gitahy (1999), o *graffiti* (grafia em italiano utilizada por alguns autores, artistas e arte-educadores em lugar de “grafite”) se aproxima do *design* quando se transforma em arte utilitária ou quando se coloca a serviço de uma proposta com fim educacional. O grafite é uma linguagem que traduz, arriscamos afirmar, de forma interativa uma das relações mais expressivas (embora pouco valorizada) entre a escola e a comunidade, com suas cores e contrastes, remetendo a temas e lutas da própria sociedade, que pode ser utilizada como linguagem pedagógica de escrita quando transportada para vivências experimentais em sala de aula.

Por outro lado, abrir espaço para o reconhecimento das obras espalhadas pela cidade, com a exposição do grafite pelo espaço urbano, significa valorizar os grupos de pessoas de origem subalterna, esquecidas pelo poder público, que historicamente são ocultadas pelo sistema manipulado pela elite burocrática, em que não é convincente mostrar o que vem de uma classe de oprimidos e de origem popular. Por isso, a arte é negada. Atualmente, o grafite vem sendo valorizado ao chegar a salas de exposições, mas, nos

muros, ainda é visto como uma “violência ao patrimônio público”, ignorando a autorização do proprietário para a realização do grafite, que passa a ser visto como grafite comercial.

Ao refletir a cidade e seus espaços, o grafite se revela como algo que faz parte do cotidiano dos alunos e traz à tona temas vigentes na sociedade, como a questão da violência urbana, do uso de drogas ilícitas, do combate à criminalidade e diversos temas marcados pelas desigualdades sociais. Ao desprezar o grafite como possibilidade de suporte pedagógico que abre espaço para o diálogo entre grupos sociais, a escola perde a oportunidade de discutir, por exemplo, questões de gênero e violência contra mulher, a questões relacionadas ao combate à homofobia, preconceito de cor, e aqueles relativos às religiões de matriz africana e evangélicas, entre outros assuntos que estão presentes diariamente na vida dos jovens.

A escola sendo um espaço de debate e de desconstrução dos preconceitos quanto à orientação sexual, classe social, geração e questões etnicorracial, além de oportunizar aos alunos e grupos sociais de seu entorno um espaço para o diálogo com as realidades sociais mais amplas. Nesse sentido, o grafite, como uma ferramenta política e atividade “preventiva”, assume um papel social construtivo dos sujeitos, em consonância com o que Meurer (2002) denomina de “uso de novos gêneros textuais” vinculados ao contexto atual:

Nesse contexto de trocas materiais e culturais, de busca pela informação e posterior utilização desta para construção do conhecimento, a linguagem se inscreve como sistema mediador de todos os discursos. Em função dessa potencialidade de mediar nossa ação sobre o mundo (declarando e negociando), de levar outros a agir (persuadindo), de construir mundos possíveis (representando e avaliando), aumenta a necessidade e a relevância de novas práticas educacionais relativas ao uso de diferentes gêneros textuais e aos requisitos de um letramento adequado ao contexto atual (MEURER, 2002, p. 10).

Corroborando com essas ideias, inserimos as palavras do grafiteiro e arte-educador Fábio Graf (2016) para expressar algumas das discussões ou temáticas políticas, culturais e educativas que podem ser abordadas na escola e na sociedade a partir do grafite. Segundo ele:

Bom, as minhas práticas em espaço de partilhamento do conhecimento não têm linhas temáticas fechadas, mas diálogo com os alunos de forma uniforme, onde não tem uma hierarquia, não tomo o título de professor, e sim de um companheiro amigo, mas *sempre acabo desenvolvendo diálogos como preconceito, respeito ao próximo, racismo, homofobia diálogo sobre a questão política social, pondo como realidade a vida periférica*. O racismo, por ser uma prática do cotidiano em espaços de educação, sempre tem debates. *Na última oficina, tive relatos de mais de um aluno sofrendo por racismo, e não interfeiri de imediato*. No último dia de diálogo não direcionei a minha fala, mas deixei pública a questão racial, e o que precisava ser exaltado e que o respeito tinha que prevalecer em qualquer situação. (Fábio Graf, 29 anos, arte-educador e grafiteiro, grifos nossos).

Além de inserir o grafite entre temas relacionados à sociedade e também analisar as possibilidades sobre a contribuição do grafite para a educação, no que tange integrar com as disciplinas escolares como forma de viabilizar debates e ampliar a participação dos alunos e das alunas em sala de aula, o entrevistado também propõe formas de favorecer o ensino e a aprendizagem com desenvolvimento pessoal, político e cultural dos educandos e educandas. Dessa maneira, por meio do diálogo e novas metodologias de ensino, o grafite é uma possibilidade de escutar mais as pessoas, verificar o que elas carregam como capital cultural e conhecimento naquilo que se refere aos temas dessa arte urbana.

A grafiteira Drika Chagas (2016), ao comentar sobre de que forma o grafite pode ser utilizado em experiências de outras disciplinas do currículo, também enfatiza questões de “cunho ativista político social”, conforme se evidencia a seguir:

Acredito que o *graffiti* pode interagir com diversas disciplinas, principalmente Arte, Música, Literatura, Filosofia, Sociologia, História, dentre outras. No caso da Arte, o *graffiti* é expressado enquanto manifestação artística; na música, ele está diretamente ligado ao rap e ao *break dance*; na literatura é muito comum vermos escritores de rua inserindo seus poemas, poesias ou mensagens direto nos muros. *O graffiti também está muito ligado às mensagens de cunho ativista político e social, o que nos leva a uma relação com as disciplinas de história e sociologia.* (Drika, 2016, artista visual e grafiteira, grifos nossos).

A Interface entre educação e o grafite contempla a possibilidade da quebra de paradigmas e preconceitos a respeito de uma arte vista como “subversiva” e “marginalizada”.

Pensar e refletir sobre a arte em consonância com a contemporaneidade é um desafio para construir novas metodologias no que concerne ao grafite aplicado à didática, como um procedimento pedagógico que poderá contribuir para a expressão de opiniões. A busca de uma conscientização acerca dos diversos problemas sociais existentes na vida de cada cidadão, faz este um momento para o professor abrir espaço para metodologias diferenciadas na aprendizagem.

Desse modo, e ao considerar a possibilidade de reconhecer o grafite como uma ferramenta educativa, sentimos a necessidade de incorporar nesse estudo a concepção de artistas e arte-educadores sobre a importância do grafite como ferramenta educativa. Seus posicionamentos mediante a realização de experiências com oficinas, cursos, workshops, aulas particulares e trabalhos encomendados com a técnica do grafite indicam caminhos pedagógicos surpreendentes. Assim, as considerações de Drika e Fábio Graf são pertinentes:

Acredito que a grande importância se dá através projetos educativos com a inclusão de jovens, como *uma ferramenta de propagação de expressão e sensibilidade.* O aluno entra em contato com uma arte contemporânea, *exercitando seu próprio estilo artístico,* desenvolvendo principalmente a coletividade, a conexão e troca de estilos diferentes (Drika, 2016, grifos nossos).

Costumo falar que o Graffiti é a minha ponte para milhares de possibilidades na esfera social, a educação tá agregada não só no espaço institucional, a todo momento se educa onde houver um ser humano apto a aprender, independentemente da esfera social. O *graffiti me possibilita entrar em diálogo com esses seres sobre as problemáticas e anseios dos mesmos*. A educação tem duas mãos, a de repassar conhecimento e a de extrair conhecimento através de cada assunto desenvolvido com fundo real da vida e vivência de cada indivíduo. Somos singulares e cada ser precisa ser educado com essa especificidade (Fábio Graf, 2016, grifos nossos).

Ainda nessa direção, cabe enfatizar a fala do grafiteiro Marcelo da Silva (2016), pois ela evidencia momentos em oficinas realizadas em escolas da periferia de Belém através do Projeto Biizu⁹ e na Fundação de Atendimento Socioeducativo do Pará (FASEPA), com menores infratores. Ele reitera a ideia de não transmissão linear do conhecimento referida por Freire (1996).

Segundo os relatos de Marcelo Silva, quando ele solicita aos alunos construírem seus próprios desenhos, numa perspectiva de que o conhecimento é algo criativo, ele percebe que naquele lugar e circunstância ocorre a troca de saberes, de diálogos, de novas experiências. Além disso, há uma experiência de autonomia de criação e elaboração de produções por todas as pessoas ali envolvidas, conforme afirma em seu relato: “Eu faço assim nas minhas oficinas: mando eles criarem os desenhos (...) eu vou fazer o estilo de vocês (...) por exemplo se ele faz um personagem, tá meio torto aqui, dou uma ajeitada bacana mas não vou fugir do padrão” (Marcelo da Silva, 2016, arte-educador e grafiteiro).

Outro relato de experiência e vivência com o grafite, e que exemplifica o quadro de discussões ou temáticas políticas, culturais e educativas, além dos diversos modos de ser e estar no mundo, pode ser abordado na escola. Segundo Tikka (2016), grafiteira residente em São Paulo, SP:

⁹ O Projeto Biizu foi idealizado em 2011 com o objetivo de promover, dentro das escolas públicas do estado do Pará, oficinas de comunicação como Web, Rádio, Grafite, Jornal Impresso, entre outras mídias.

A principal temática que o graffiti aborda naturalmente em relação social e política é a discussão do espaço público, do papel e participação de cada um na sociedade, de se fazer ser ouvido, de se desenvolver como um indivíduo único e não como uma estatística, e como fazer melhorar no geral e que todos se sintam tão únicos e igualmente importantes (Tikka Meszaros, 2016, artista e grafiteira, grifos nossos).

Neste processo de ensino, o objetivo é contribuir para que o educando e educanda se torne cada vez mais sujeito participativo, com autonomia de pensamento e liberdade, ainda que em processo de conquista de expressão. Levando isso em consideração, adentrar a discussão do grafite como vetor para a educação é perceber a importância dessa arte para a escola, sendo uma ferramenta em que o sujeito aprendiz possa expressar a sua singularidade, espontaneidade e identidade frente aos seus conhecimentos de mundo que, na maioria das vezes, são silenciados pelos padrões estéticos da elite burocrática e simbólica. É tarefa da escola iniciar uma crítica e um debate acerca de discursos públicos em torno da política, da ética e da estética, dos quais as camadas sociais subalternas são geralmente excluídas e bloqueadas.

Nesse contexto de exclusão social, a educação escolar mais contribuiria para a reprodução da ideologia da classe dominante, em que a produção da comunidade subalterna ainda é vista como inferior, do que proporcionaria efetivamente uma educação dialógica e libertadora, na qual a diversidade possa ser tida como algo a ser respeitado.

Conforme se observa nas críticas feitas por Freitag (1980) sobre a escola, pondera-se que nessa perspectiva: “[...] nela a classe hegemônica procura impor à classe subalterna sua concepção de mundo que, aceita e assimilada vai constituir o senso comum” (FREITAG, 1980, p. 38). Diante disso, evidencia-se que a valorização intelectual e ética que respeite os discursos do sujeito da comunidade periférica é fundamental para a superação da violência simbólica instalada em sua inserção cultural. Nesse sentido, e conforme afirma Bourdieu (1983): “O campo se particulariza,

pois, como um espaço onde se manifestam relações de poder, o que implica afirmar que ele se estrutura a partir da distribuição desigual de um *quantum* social que determina a posição que um agente específico ocupa em seu seio” (BOURDIEU, 1983, p. 21).

Assim, a instituição escolar vista como geradora do conhecimento social, permaneceria à mercê de uma cultura relacionada ao capital simbólico e das classes dominantes, como uma doutrinação, como força que faz as pessoas seguirem somente um modo de pensar, agir e reproduzir.

Aproximar a comunidade com o que está localizado e exposto no cenário urbano é o início de uma tarefa educativa nos diversos campos de aprendizagem. É de fundamental importância fazer uma análise a respeito de como a arte é feita, e para quem é feita, sua localização e a realidade social das pessoas que a visualizam a cada dia, pensando e repensando sobre suas memórias e do que é visto em seu contexto social.

Em vista disso, dinamizar a escrita do grafite no ambiente citadino e articular com o currículo da escola é permitir que estudantes adquiram conhecimento a respeito das obras de arte que muitas vezes pertencem ao seu grupo social, como assegura Hernández (2000), ao propor que a arte funcione como instrumento para aprender a compreender a cultura visual da qual fazem parte os alunos e a interpretar a de outros tempos e lugares.

O meio citadino como referência para uma educação artística de valorização do espaço urbano, considerando como obras de arte os elementos visuais do grafite nos muros e galerias, apresenta-se como uma rica possibilidade na maneira de ensinar a interpretar novos elementos estéticos dos espaços urbanos.

A relação cidade e escola permite um diálogo educativo que contribui para novas aprendizagens do ensino da arte, da história da cidade e de uma educação patrimonial. Hernández (2000, p. 196) refere que “para incorporar os estéticos presentes, com a finalidade de ensinar a olhar esteticamente, aprender a utilizar procedimentos de representação e interpretação do meio e valorizar as intervenções ambientais”. Nesta construção de um caminho

educativo, o ensinar deverá partir da construção e vivências do sujeito, como menciona Paulo Freire “ensinar exige respeito aos saberes dos educandos” (FREIRE, 1996, p. 33).

Como sujeito, os alunos e alunas trazem consigo suas experiências de vida, sejam dentro do convívio familiar ou no entorno de sua moradia, com a comunidade em que está inserido, onde a escola se apresentaria como um lugar de diferentes sujeitos.

Notas conclusivas

As expressões artísticas na educação escolar são vivenciadas por diversas áreas de conhecimento, não sendo limitadas ao ambiente restrito das chamadas educações artísticas, história da arte ou congêneres. Há tempos, o cinema é utilizado em diferentes contextos educacionais, nos quais a produção fílmica é incorporada conforme temas específicos ou conforme a criatividade de docentes. De modo mais tímido, observa-se que outras expressões também são incorporadas ao cotidiano escolar, notadamente em áreas urbanas, como é o caso do Grafite. Buscamos, neste estudo, investigar de que modo a produção fílmica e o grafite estão sendo trabalhados também como uma ferramenta metodológica de ensino e não apenas como uma manifestação de artistas de diferentes estilos.

Diante disso, o cinema se revela como uma ferramenta pedagógica que amplia as possibilidades de aliar teoria e prática dentre os conteúdos existentes no currículo disciplinar. Mas não apenas isso. Através do cinema, há oportunidade de expor lutas e reivindicações sociais, políticas e culturais. Ainda nesse aspecto, essas práticas pedagógicas são consideradas uma forma de chamar atenção quanto aos indivíduos que possuem acesso precário às informações e não conseguem de alguma forma relacionar-se com os dispositivos tecnológicos, informacionais e comunicacionais, ocorrendo, assim, a falta de uma educação voltada ao uso e à leitura destes novos artefatos.

A escola, espaço para produção do conhecimento e repro-

dução do social, como transmissora de um conhecimento, é *lócus* para se pensar em mudanças que visam à participação cada vez mais ativa dos seus sujeitos, alunos, professores e gestores, assumindo papel de motivadora para contribuir com uma pedagogia libertária e mediadora. Freire (1996) enfatiza que, sobre a produção do saber, é necessário que os educadores se convençam que “ensinar não é transferir o conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção” (FREIRE, 1996, p. 25).

Aproximar a comunidade do que está localizado e exposto no cenário urbano é o início de uma tarefa educativa nos diversos campos de aprendizagem, tornando de fundamental importância uma análise a respeito de como a arte é feita, e para quem é feita, sua localização e a realidade social das pessoas que a visualizam a cada dia, pensando e repensando sobre suas memórias e vivências nesse contexto social.

O conhecimento acerca dos grupos sociais existentes na sociedade é uma oportunidade para a escola permitir novas vivências e diálogo dentro do campo da cultura visual, a fim de realizar um trabalho de forma interdisciplinar, com o objetivo de despertar consciência crítica e reflexiva sobre lugar/espço/sociedade dentro da escola. Oliveira (2001) acredita que seja possível a construção de uma escola que reconheça que os alunos são diferentes, que possuem uma cultura diversa e que, por isso, repense o currículo a partir da realidade existente dentro de uma lógica de igualdade e de direitos sociais.

Em vista disso, dinamizar a escrita do grafite no ambiente citadino e articular com o currículo da escola é permitir que estudantes despertem conhecimento a respeito das obras de arte que, muitas vezes, pertencem ao seu grupo social, como assegura Hernández (2000), ao propor que a arte funcione como instrumento para aprender a compreender a cultura visual da qual fazem parte os alunos e a interpretar a de outros tempos e lugares. A arte de rua é um instrumento pedagógico capaz de produzir a articulação entre o que está nos muros, as possíveis leituras escritas urbanas e as diferentes competências a serem desenvolvidas pelo aluno.

Desse modo, entendemos que o aprender a ler e a interpretar as imagens da cidade/mundo habilite ou crie competências para ler e interpretar o próprio livro didático.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Milton José de. **Imagem e sons**: a nova cultura oral. São Paulo: Editora: Cortez, 2011.

BENTES, Ivana. Cena contemporânea, novos sujeitos do discurso. In: **Debate**: cinema documentário e educação. Série salto para o futuro. Ano XVIII. Boletim 11, jun./2008.

BOCK, Ana Mercês Bahia, et al. **Psicologias**: uma introdução ao estudo da psicologia. São Paulo: Saraiva, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

BUCKINGHAM, David. Media Education: literacy, learning and contemporary culture. **Polity Press**, London, 2003. 219 p. Disponível em: <<http://31reuniao.anped.org.br/1trabalho/GT16-4061--Int.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2016.

DJIK, Teun Adrianus Van. **Discurso e Poder**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

EUGENI, Ruggero. **Film, sapere, società**: per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico. itae Pensiero, Milano 1999. Disponível em: <<http://www.culturainfancia.com.br/docs/midiaeducacao.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2016.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e terra, 1996. (Coleção Leitura)

_____. **Educação e Mudança**. 24. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2001.

FREIRE, Paulo; GUIMARÃES, S. **Sobre educação** (diálogos) - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

FREITAG, Bárbara. **Escola, Estado e Sociedade**. 4º ed. rev. S. Paulo: Moraes, 1980.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999 (coleção Primeiros Passos).

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Porto Alegre: Artmed, 2000.

IABELBERG, Rosa. **Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores**. Porto Alegre: Artemed, 2003

KAPLÚN, Mário. **Una pedagogía de la comunicación** (el comunicador popular). La Habana: Editorial Caminos, 2002.

LEITE, Leila Ferreira; COSTA, Antônio Mauricio; CARDOSO, Denise Machado. Casa Preta: uma etnografia de um espaço de sociabilidade da juventude grafiteira de Belém. **Revista do NUFEN**, v. 06, p. 01-12, 2014.

LIBÂNEO, José Carlos. **Didática**. São Paulo: Cortez, 1991.

MEURER, José Luiz. “Uma dimensão crítica do estudo de gêneros textuais”. In.: MEURER, José Luiz; MOTTA-ROTH, Désirée. (Org.). **Gêneros textuais**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

MORAN, José Manoel. Os novos espaços de atuação do professor com as tecnologias. **Revista Diálogo Educacional**, Curitiba, v. 4, n. 12, p. 13-21, Mai/Ago 2004. Quadrimestral.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema em sala de aula**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

OLIVEIRA, Eliane de. Identidade, Intolerância e as Diferenças no Espaço Escolar: questões para debate. **Revista Espaço Acadêmico** – Ano 1 – N. 07 – Dezembro de 2001 – Mensal. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br>>. Acesso em: 04 out. 2016.

PEÑA, Maria de los Dolores Jimenez. Ambientes de aprendizagem virtual: O desafio da prática docente. In: **I Fórum de Educadores – Educador Virtual**, 2004, São Paulo. I Fórum de Educadores – Educador Virtual. São Paulo: SENAC, 2004.

SILVERSTONE, Roger. Inventar o quinto poder. Entrevista à Ubiratan Muarrek. **Revista Carta Capital**. São Paulo, edição 227, 12/02/2003, p. 58.

SOARES, Ismar de Oliveira. Comunicação/Educação: a emergência de um

novo campo e o perfil de seus profissionais. **Contato**, Brasília: Ano 1, nº 1, jan/mar 1999.

SOARES, Ismar de Oliveira. Alfabetização e Educomunicação, O papel dos meios de comunicação e informação na educação de jovens e adultos ao longo da vida. **Revista USP**. São Paulo: n. 55. p. 56-69, 2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/nce/aeducucomunicacao/saibamais/textos/>>. Acesso em: 03 set. 2016.

1591



LINGUAGENS E DISCURSOS DA ESCULTURA CONTEMPORÂNEA

José de Arimathéia C. Custódio¹

As linguagens escultóricas do século XX

No princípio havia a tradição. Mas a partir do século XIX, em grande parte pelos avanços tecnológicos, a Arte decidiu tomar novos rumos, fazer novos experimentos, inovar na linguagem. Como diz Gombrich (2013, p. 435), “para o bem ou para o mal, esses artistas do século XX precisaram tornar-se inventores. Para chamar atenção, era preciso mais originalidade que aquela maestria que admiramos nos grandes artistas do passado”. E adiante, acrescenta: “Embora tal futuro [do movimento] nem sempre tivesse vida muito longa, essa experimentação incansável precisa ser registrada na história da arte do século XX, já que muitos dos mais talentosos artistas da época se envolveram nesses esforços”.

É nesse contexto que encontramos o Cubismo, o Dadaísmo e o Futurismo, em foco neste estudo. Uma obra de cada ilustrará esses movimentos, que se afastaram das tradições de base clás-

¹ Doutor em Estudos da Linguagem (PPGEL-UEL) e comunicador social pela Universidade Estadual de Londrina. E-mail: jotacustodio@uol.com.br

sica, com seu realismo e idealização. Talvez não se possa falar numa ruptura radical; afinal, Gombrich (2013, p. 441) diz, por exemplo, que “entretanto, o Cubismo não se propunha a abolir a representação, apenas a reformá-la”. Sim, as diferenças são nítidas e incontestáveis. Mas a ligação história não permite um rompimento extremo.

Se para alguns as figuras cubistas, dadaístas ou futuristas parecem primitivas e tribais, isso não configurava ofensa aos artistas que, segundo Gombrich (2013, p. 453), até invejavam o artesanato tribal, que conseguia imprimir poderes mágicos e sentidos misteriosos em suas obras. Isso porque, no tecnológico século XX, tais coisas pareciam ter se perdido definitivamente. Gombrich vê aí uma inspiração romântica oitocentista.

Mason (2009, p. 116) também afirma que a Paris cubista buscou inspiração na escultura africana, disponível em museus e exposições europeus: “Os escultores africanos mostravam pouco interesse em copiar a realidade, o que, ao contrário, tinha sido a grande preocupação da escultura ocidental desde os gregos antigos [mimesis]. No entanto, eles criaram esculturas criativas, de imenso poder”.

Assim, o jovem século XX viu chegar novos materiais e uma tendência minimalista, completamente oposta, por exemplo, ao Rococó. De maneira geral, diferente de qualquer tradição, mais ou menos clássica. Kindersley (2014, p. 322) diz que o Cubismo surgiu “numa era que produziu carros, aviões, cinema e a adoção generalizada da fotografia”, cuja difusão “liberou” os artistas de reproduzir o real para explorar novos modos de representação, “às vezes de diversos ângulos ao mesmo tempo”, como preconizava a Teoria da Relatividade de Einstein. Já o Dadaísmo, reagindo à Primeira Guerra Mundial, chegou questionando toda e qualquer norma, pois o absurdo estava instalado na sociedade. O movimento durou pouco, absorvido pelo Surrealismo. Ainda assim, o Dadaísmo marcou pela resistência à ortodoxia artística. O Futurismo, por sua vez, pensava na velocidade e movimentos trazidos pelas novas tecnologias. Visto pelo espectador, um objeto que pas-

sa velozmente se deforma, não é nítido, parece deixar parte de si para trás, como se exposto a um vendaval.

Apresentamos a seguir uma obra de cada um destes três estilos.

Três obras, três artistas

As obras selecionadas são: “Mulher diante do espelho” (cubista), do catalão Julio Gonzalez (1876-1942); “Torso-Garbe” (1958), do dadaísta Hans (Jean) Arp (1887-1966); e o futurista “Guerreiro com lança”, de 1912 (Umberto Boccioni, 1882-1916).



Disponível em:

<<http://arte.laguia2000.com/escultura/julio-gonzalez-escultor-del-hierro>>

O geométrico Cubismo é marcante tanto na pintura quanto na escultura. Um violão de Picasso é igualmente expressivo nas duas artes, e é como se a escultura fosse a manifestação tridimensional da pintura. Curiosamente, o Cubismo parecia querer fazer o caminho contrário: retratar o tridimensional como bidimensional. Bell (2008, p. 382) diz que Picasso falava em “pinturas-objeto”, com tendências futuristas.

Julio Gonzalez i Pellicer se especializou em esculturas de ferro e foi amigo de Pablo Picasso. Foi um dos artistas modernos mais importantes da primeira metade do século XX e deixou cerca de 40 obras.

Nessa obra escolhida, não há dificuldades em notar o abstracionismo gerado a partir de formas geométricas. A obra convi-da a um olhar prolongado, uma leitura mais atenta, para que seja desvendada. Evidentemente, não é uma “madonna” convencional, mas uma mulher moderna, vista em seu contexto de então, no qual o metal e a indústria dominaram a trajetória da Humanidade. Não há mais um narcisismo de Caravaggio nem uma sensualidade grega, mas uma mulher despojada de romantismo e etiquetas.

A tridimensionalidade é levada a outro nível, pois os ângulos mexem com as perspectivas de quem olha, não pelo realismo, mas pela geometria.



Disponível em:

<<http://oseculoprodigioso.blogspot.com.br/2005/04/arp-hans-jean-dadas-mo-escultura.html>>

A figura de Hans Arp não é uma Vênus romana, mas sem dúvida remete a esta ideia. É como se a Vênus tivesse sido submetida a uma grande fonte de calor e derretido em parte, deformando-se. Mas esta “deformação” é uma característica dadaísta.

Há beleza nas formas, sem dúvida, e o branco ainda pode passar uma impressão de pureza. Mas é uma forma e pureza suscetíveis à ação externa, e bem pode representar uma mulher

que, igualmente, pode ser atingida pelo absurdo de uma guerra. Lembra uma vela, bem feita, bela, mas que queima e se deforma enquanto o faz.

A pedra não mais faz uma *mimesis*, uma representação realista visando um ideal, mas retrata um ser humano vulnerável, cuja beleza idealizada não é intocável. Usando uma paráfrase, o estilo parece dizer que o que é sólido começa a se desmanchar. Não no ar, mas na própria História; uma História que conduziu a um conflito bélico, e que todas as promessas da ciência e tecnologia não levaram a Humanidade à plenitude dos ideais antigos, mas à plenitude dos males antigos.

A figura deformada se curva, corcunda não por natureza, mas por uma ação externa. Perde suas feições, suas expressões emocionais, tudo o que a torna humana, restando apenas linhas que sugerem a beleza que ela poderia ter tido. Efemeridade e liquidez caracterizam as propriedades da figura.

A representação diverge totalmente do academicismo tradicional.



Disponível em:

<<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2010%20-%20artigo%206.pdf>>.

Ao observar a escultura de Boccioni (BORTULUCCE, 2010), é fácil perceber a influência do Cubismo, mas modificado. As linhas retas e fractais cubistas deram lugar a linhas mais suaves. As retas ainda existem, mas a figura alterna retas e curvas, num novo equilíbrio e nova forma, menos estática e com mais movimento – um movimento que sugere uma direção ao futuro.

Várias figuras de Boccioni exploram o movimento por meio da manipulação das formas, que simulam um deslocamento no espaço e até no tempo. E a presença de ângulos denuncia a influência cubista. Boccioni foi o único escultor do grupo fundador dos futuristas, e suas obras, de acordo com Mason (2009, p. 117), expressam “os sentimentos-chave do futurismo: dinamismo, energia, muscularidade, modernidade movida pela máquina e certa brutalidade sem coração”.

A obra escolhida lembra uma estátua (ou pintura) grega antiga, de um atleta. Conota força e confiança, alguns dos atributos do movimento futurista. E se o atleta clássico apontava para a vitória, o de Boccioni tem a mira no futuro. *10,000 Years* (2009, p. 445) afirma que Boccioni foi um dos líderes do Futurismo, que rejeitou as tradições da arte e se inspirou na tecnologia e no dinamismo mecânico, explorando volume e espaço.

A figura não tem o idealismo grego, mas um ar de máquina (cores, texturas e materiais), a máquina humana. Boccioni acreditava que tudo continha linhas de força, e tais linhas integram a obra, estendendo-se além dos membros da figura.

A influência cubista pode ser notada no entrelaçamento de superfícies que “montam” a figura. Bordas e saliências reforçam a impressão de movimento, de uma pessoa exposta ao vento, ou se movendo com velocidade. A base retangular enfatiza as curvas da estátua, ao simbolizar o chão, fixo e imóvel, em contraste com as curvas cinéticas da figura. O próprio uso de uma base ainda é uma ligação com os cânones clássicos. Vale ainda citar que o polimento do bronze remete à textura de uma máquina, tema caro aos futuristas.

Século XXI: cinco escultores e um mundo inteiro

Apresentamos, agora, cinco visões do mundo contemporâneo. Temas que vão da Natureza aos sentimentos, de animais reais aos fantásticos. Materiais diferentes para obras distintas em propostas diferenciadas. Cinco artistas vivos, de diferentes partes do mundo, materializando suas ideias e talento para a escultura, em obras que interagem com a paisagem e, principalmente, com as pessoas. São obras que comunicam, provocam, estimulam, gritam, instigam, atraem, convidam, embelezam... ou, em uma palavra, são arte. Todas figurativas, para marcar uma ligação com a tradição.

Lorenzo Quinn – A Força da Natureza

Italiano, nascido em 1966 e ex-ator, o sobrenome não deixa dúvidas: é filho do ator Anthony Quinn. Porém, Lorenzo deixou a arte cênica pela escultórica, e acabou se consagrando nela. Aos 21 anos, foi convidado para produzir um trabalho para a ONU. Aos 28, o Vaticano lhe encomendou uma escultura de Santo Antônio, mais tarde abençoada pelo Papa João Paulo II, e que hoje está na Basílica de Pádua consagrada ao santo.

Quanto a seu processo criativo, costuma primeira rabiscar, desenhar, e então fazer um modelo menor. De sua extensa obra, escolhemos “Força da Natureza”. Na verdade, trata-se de uma série de estátuas, com exemplares espalhados pelo mundo, que retratam uma mulher (às vezes nua, às vezes vestida), de rosto coberto por um tecido, segurando um globo também por um tecido, numa cena em que parece enfrentar um vendaval. As estátuas são de aço inoxidável, bronze e alumínio, e há exemplares dela nos Estados Unidos, Inglaterra, Qatar, entre outros países.

A estátua sugere um forte movimento, impossível de se deixar de notar. É talvez a primeira impressão marcante. Curiosamente, a direção do “vento” parece empurrar as roupas da mulher em direção oposta à que empurra o globo, o que aumenta a sensação de tensão e mesmo confusão: “O que está acontecendo?”, pergunta quem olha para a obra.

O globo é o mundo, o planeta, e a mulher é Gaia, a própria Terra, ou a Mãe Natureza, cósmica, que segura o mundo que gira pelo espaço. A mulher parece querer evitar que o mundo se perca. Sem dúvida, tais inferências, que começam a passar pela mente do observador, remetem a um sentido mais profundo: a Terra vai bem, obrigado, em sua órbita e movimento espacial. Então o problema deve ser outro, metafórico. O “vendaval” pode ser humano, que afasta o próprio homem (“filho”) de sua mãe. Mas então não é um vendaval – é o próprio ser humano tentando se distanciar de sua origem. A “força da Natureza”, na verdade, é preservadora, não destruidora. Não disfórica. E pronto: o observador já foi capturado pela escultura, que – além de tudo – é muito bela.



Lorenzo Quinn – A Força da Natureza



Kendra Heist – Os Leões da Torre de Londres

Considerada uma das melhores artistas britânicas da nova geração, Kendra Heist (nascida em 1971) trabalha com um material nada fácil de manusear: arame galvanizado. Sua especialidade são os animais, sobre os quais ela revela ter interesse desde bem criança, embora tenha crescido em Londres. De fato, ela é membro da Sociedade Britânica de Vida Selvagem.

Mestre em Artes pela *Royal College of Art* (1998), ela teve a oportunidade de fazer expedições e conhecer animais selvagens em seu *habitat* natural. Porém, sua preocupação não é só representar o aspecto físico dos animais, como sua musculatura e movimento, mas também o “espírito selvagem”. Ela desenha e depois começa a montar a obra. Segundo Kendra, nenhum outro material consegue sugerir tanta sensação de movimento e vida, contorno e volume e, ao mesmo tempo, peso e leveza, solidez e transparência – como existem apenas nos animais vivos. Para a artista, cada obra é um ato de exploração e uma resposta a um desafio.

Os leões, aqui escolhidos, compõem uma série de esculturas encomendadas pelo curador da Torre de Londres.

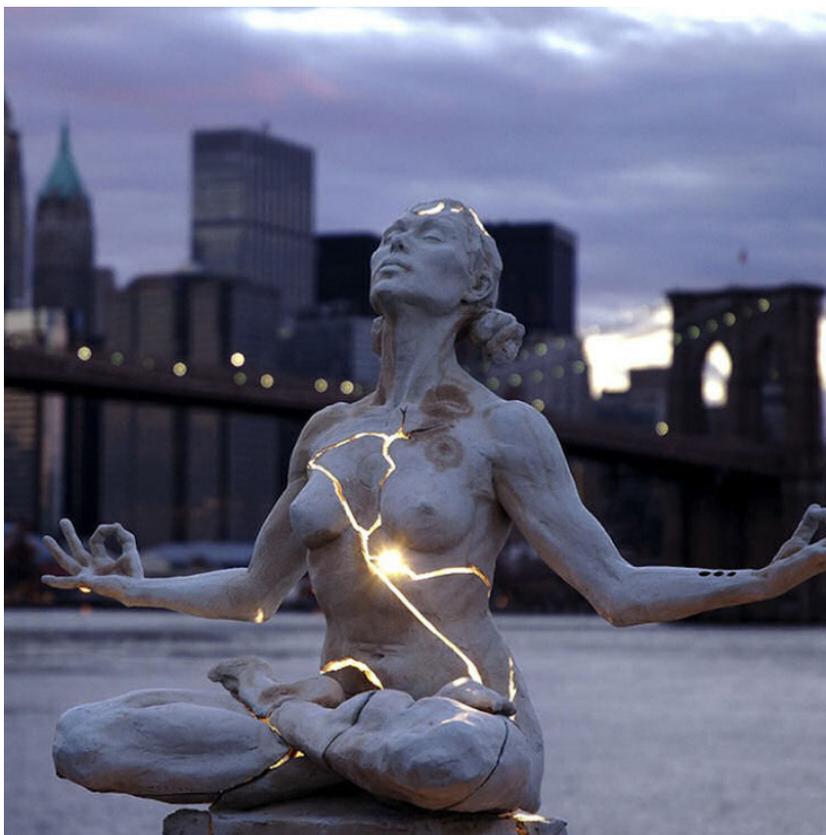


James Doran Webb – O dragão nos baobás

Britânico, filho de donos de antiquário, James convive com a arte desde muito criança. Ao chegar à adolescência, já era um hábil carpinteiro, desenhando peças de mobília a partir de troncos. Dali foi um passo para a representação de animais.

Sua matéria prima vem de pedaços de madeira encontrados na praia, além de materiais recicláveis. Talvez por isso muitas de suas obras ficam na praia, mesmo dentro d'água. James demonstra conhecimentos de estrutura, biomecânica e movimento. Pode gastar milhares de horas num trabalho, assim como há anos vem coletando madeira. Para ele, é uma questão de encontrar um pedaço que leve à forma e movimento desejado.

James é conhecido entre os praticantes de Hipismo e criadores de cavalos, porque tem inúmeros deles esculpido e espalhados por campos, praias e outros cenários. Também criou coelhos, touros, bodes e felinos. Mas para este estudo escolhemos um animal fantástico, lendário: um dragão. O trabalho foi produzido e está nas Filipinas. A obra se chama 'The Wyvern in the Baobabs'. Um outro dragão está sobre um gazebo.



Paige Bradley – A Expansão

A californiana diz que já sabia que queria ser uma artista aos 9 anos. Fascinada pela Natureza e pela figura humana, via na arte uma linguagem universal, atemporal e essencial. Aos 10 anos, começou a desenhar, e aos 17 comprou seu primeiro bronze para esculpir. Estudou na Universidade de Pepperdine, também na Califórnia, e passou um ano em Florença, também estudando Arte e História da Arte. Em 2004, mudou seu estúdio para Nova York, e em 2007 para Londres, onde ainda está. A obra escolhida, “Expansão”, é de quando ela se mudou para Nova York.

A própria artista contou a história da obra. Excepcionalmente, deixaremos que ela a narre, sem interrupções:

Eu concebi esta peça, quando me mudei para Manhattan. Eu estava um pouco assustada com o poder dos curadores e dos críticos e como todos eles tinham uma inclinação contrária ao figurativismo. Muitas dessas pessoas acreditam que já não há mais nada a acrescentar a arte de fazer esculturas figurativas realistas, acham que tudo já foi feito. Segundo eles, a verdadeira arte agora é ser um “visionário” ao invés de apenas mostrar o talento e habilidade. Assim, as esculturas desapareceram de galerias, museus, coleções importantes, feiras de arte e outros espetáculos. Os poucos de nós que restaram, não temos mais lugar para expor e nossa voz deixou de ser ouvida. Muitos escultores passaram a lecionar por falta de oportunidades.

Aí parei e pensei que se eu quisesse permanecer na área de belas artes, teria que me juntar aos contemporâneos e fazer arte contemporânea. Eu sabia que esta era hora de deixar para trás todas as habilidades refinadas que adquiri ao longo dos anos, e manter apenas a confiança no processo de fazer arte. O mundo da arte me dizia que eu tinha que quebrar os meus paradigmas, a minha base, deixar minhas paredes desmoronar, expor-me completamente, e somente assim eu encontraria a verdadeira essência do que eu precisava dizer.

Então eu peguei uma escultura de cera que eu havia esculpido com precisão ao longo de vários meses - uma imagem de uma mulher meditando na posição de lótus-, e apenas deixei-a cair no chão. Só vi os cacos do meu trabalho espalhados. Foi um pouco assustador. Minha primeira sensação foi: ‘Que m... eu fiz?!’ Mas daí pensei em como ficaria se juntasse todos os cacos e os reproduzisse em bronze.

Mas decidi montá-los de forma que flutuassem sobre os trincados, separados um do outro. Então eu pedia ajuda a um especialista em iluminação e construímos um sistema para fazê-la brilhar de dentro para fora. Ficou bem melhor do que eu pensava. E o melhor é que a imagem *Expansão* significa muito para muitas pessoas que apreciam-na. Recebo e-mails todos os dias! Sinto que realmente fiz o meu trabalho com sucesso! (Fonte: <<http://www.mdig.com.br/?itemid=19924>>).



Kevin Francis Gray – os rostos cobertos

Norte-irlandês nascido em 1972, Kevin trabalha em Londres. Estudou na Escola Nacional de Arte e Design, em Dublin (1995), no Instituto de Arte de Chicago (1996) e na Escola de Arte Moderna Goldsmiths, em Londres (1999). Expôs em diversas partes do mundo, como Brasil, Sérvia, Rússia, Bélgica, Coreia do Sul, EUA, Austrália, Alemanha e Holanda, entre outros países. Também passa parte do tempo na Itália.

O corpo humano é um de seus principais temas, mas o tratamento está longe de ser clássico. Alguns críticos veem um pouco de Barroco ou Neoclássico em suas obras. Outros, traços dadaístas. Isso aponta para que o consenso seria dizer que Kevin desafia os rótulos tradicionais com sua proposta contemporânea.

Pode-se notar que os rostos, por exemplo, são geralmente encobertos, quase sempre com tecidos, ou cabelos longos. Ou ainda retratados apenas como um crânio. Os materiais que mais utiliza são o mármore e o bronze, separadamente ou combinados.

As pessoas retratadas por Gray são anônimas, o que significa que poderiam ser qualquer um. O rosto coberto remete, segundo alguns críticos, à angústia e sofrimento de pessoas que vivem presas a algum vício (JOBSON, 2014).

Contemplar suas figuras pode gerar alguma tensão: elas estariam se sufocando, cobertas daquele jeito? Algumas de suas estátuas são chamadas de bailarinas, uma atividade que sugere movimento e liberdade, o contrário do vício. Tudo isso contribui para o enriquecimento de sentidos das obras.

A obra escolhida é “Temporal Sitter” (2011), feita em mármore de Carrara. Gray também fez uma versão em bronze, mas em tons de ouro branco. Porém, como já falamos de uma escultura em bronze, optamos por esta de mármore. E como a estátua nem parece estátua, mas uma pessoa disfarçada, optamos por – neste caso – acrescentar duas imagens de detalhes.

A arte interdisciplinar

Afirmar que a arte contemporânea é tecnológica, ou high tech, já é um clichê. Mas a ligação entre conhecimentos estéticos e científicos vai bem além, e tem ecos em séculos passados.

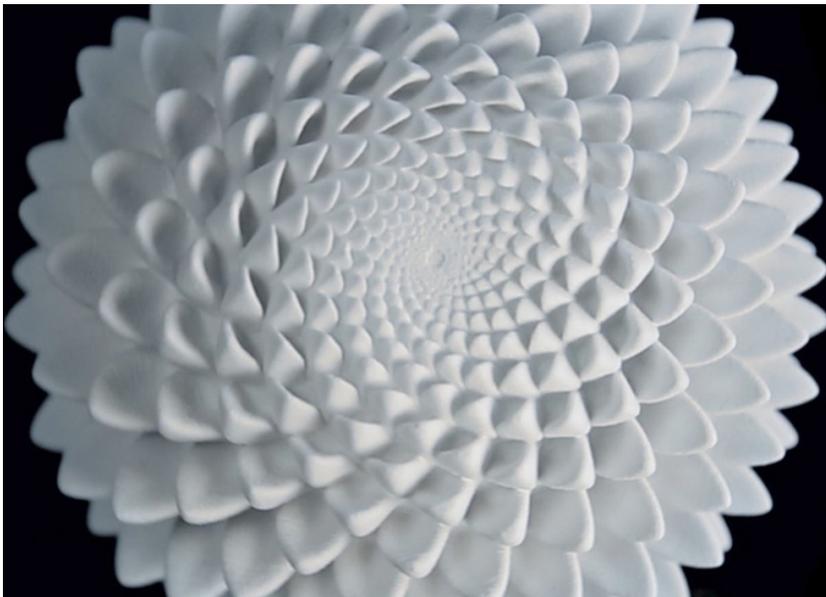
De início, vale lembrar de dois italianos medievais e homônimos, um de Pisa e outro de Vinci. O primeiro, Leonardo Fibonacci, viveu entre os séculos XI e XII, foi o responsável pela introdução dos números arábicos na Europa e descobriu uma sequência matemática na Natureza que é sinônimo de beleza e que foi apropriada pelos artistas desde então. Um deles é o segundo Leonardo, nascido cerca de um mês antes do fim “oficial” da Idade Média, e que tentou unir ciência e arte em suas obras, criando-as a partir de conhecimento daquela. Em certo sentido, o precursor de uma arte tecnológica.

Criar tendo como alicerce conhecimentos científicos, especialmente interdisciplinares, sem dúvida enriquece a obra em sentidos, potencial e possibilidades de expressão, já que amplia também as possibilidades de materialização. Tecnologia é a aplicação prática da ciência (como conhecimento), logo ela pode agregar à obra um valor positivo que a exalta e a diferencia: a inteligência do autor.

Não se trata de utilizar a tecnologia só porque é possível. Esta é uma das mais fortes críticas ao cinema, que às vezes pretere o roteiro ou a trama em favor dos efeitos especiais. Trata-se de empregar a tecnologia como linguagem, e uma linguagem deve ser muito bem dominada, sob pena de – no mínimo – ruído na comunicação. Ou pior: uma “cacofonia”. Mas se bem dominada, refina a obra, dá-lhe sentidos e chaves para leitura.

Enfim, não é difícil lembrar dos dois Leonardos diante de inúmeras obras tridimensionais contemporâneas, pois seus conhecimentos atravessaram os séculos para fundamentar estudos para criação de peças, que se tornam bem mais que mera expressão subjetivista do autor e assumem uma desejável dimensão pedagógica.

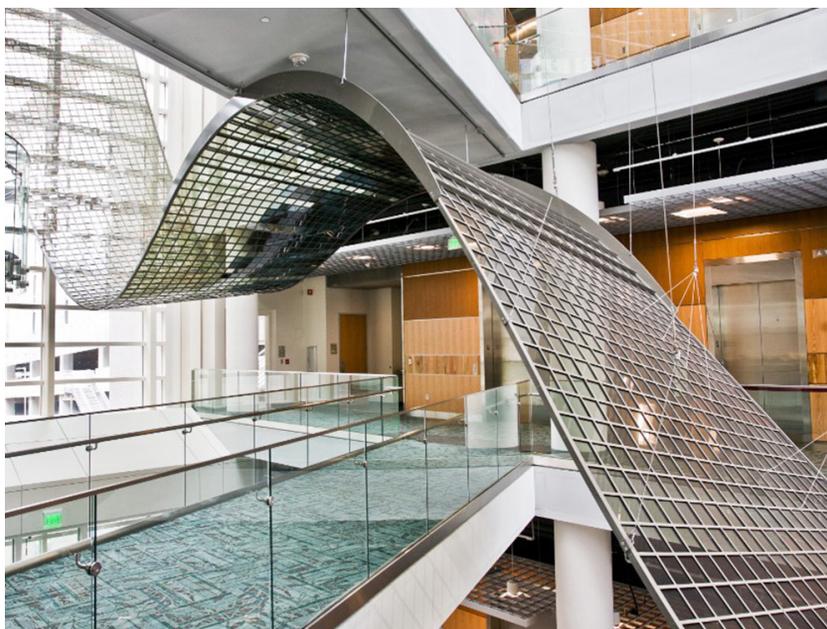
Um exemplo é “Florescer”, escultura cinética do norte americano John Edmark, artista e professor de Design da Universidade de Stanford. Como outras semelhantes, são composições em formato de flor, materializadas em impressoras 3D e postas em movimento de tal forma que, sob luz estroboscópica, dão a ilusão de estar florescendo. Isso funciona porque o formato observa a Sequência de Fibonacci e a proporção áurea, conjugadas com propriedades da Física Óptica.



“Florescer” – John Edmark

Como da Vinci, “Patterned by Nature” também partiu da observação da Natureza. A obra é composta por 3600 telas de LCD (totalizando cerca de 27m de comprimento) para projetar imagens e sons que reproduzem padrões naturais, da chuva, voo de pássaros ou buracos negros, entre outros. Quatro estúdios de arte e design colaboraram na concepção e montagem, a partir de algoritmos e modelos computadorizados. A obra está em exposição permanente no Museu de Ciências Naturais Raleigh (EUA)².

² Confira o vídeo em: <<http://www.tecmundo.com.br/ciencia/22738-painel-de-3600-telas-mostra-animacoes-minimalistas-e-incriveis-da-natureza-video-.htm>>.



“Patterned by Nature”

Outro exemplo desta “arte interdisciplinar” é “O problema de Molyneux” (2013), dos brasileiros João Maria Gusmão e Pedro Paiva, destaque em Veneza. A exposição é composta por fotografias, esculturas em bronze e filmes em 16mm, todos recentes ou inéditos.

Gusmão e Paiva exploram desde referências ao existencialismo na tradição filosófica, à literatura metafísica. O nome da exposição vem de uma questão filosófica, proposta pelo filósofo e escritor irlandês William Molyneux (1656-1698) ao filósofo inglês John Locke (1632-1704), sobre a recuperação da visão: “Um homem nascido cego, que sente a diferença entre formas, tais como uma esfera e um cubo, poderia também distingui-las pela visão caso pudesse começar a ver?”. O problema é comentado por Locke em seu “Ensaio acerca do Entendimento Humano” sobre as bases do conhecimento e dos mecanismos de cognição da mente humana. Mas é genial que a Arte tente oferecer uma resposta ao dilema filosófico.



“Teorema de Eratóstenes”

Na ilustração, escultura que faz parte da exposição, intitulada “Teorema de Eratóstenes”. Também conhecido como Crivo de Eratóstenes, é um método simples e prático para encontrar números primos até um certo valor limite. Segundo a tradição, foi criado pelo matemático grego Eratóstenes (285(?)-194 a.C.), que foi também bibliotecário na famosa Biblioteca de Alexandria.

Como se vê, não basta conhecer arte para entender arte.

REFERÊNCIAS

10,000 YEARS OF ART. New York: Phaidon, 2009.

BELL, Julian. **Uma nova História da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. Os conceitos de movimento e espaço em quatro esculturas de Umberto Boccioni. **Revista de História da Arte e Arqueologia.** N. 10. 2010. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2010%20-%20artigo%206.pdf>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

ICHIOKA, Rodrigo K.; OLIVEIRA, Sérgio Augusto de. Composição na escultura moderna. **Revista Educação**. V.4 N.1, 2009. Disponível em: <<http://revistas.ung.br/index.php/educacao/article/viewFile/463/570>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

JOBSON, Christopher. These Veiled Figures of Bronze and Marble by Kevin Francis Gray Seem to Drip with Fabric. **Colossal**. Disponível em: <<http://www.thisiscoossal.com/2014/09/kevin-francis-gray-sculptures/>>. Acesso em: abr. 2016.

KINDERSLEY, Dorling. **História Ilustrada da Arte**: os principais movimentos e as obras mais importantes. São Paulo: Publifolha, 2014.

MASON, Antony. **História da arte ocidental**: da pré-história ao século 21. São Paulo: Rideel, 2009.

ad

1691



ESTRATÉGIAS MEMORIALÍSTICAS NA CONTEMPORANEIDADE: A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA COMO ACERVO E UMA ROMANCISTA COMO BIÓGRAFA DO PASSADO¹

Daniela Silva da Silva ²

1. Deus disse a Caim que não olharia para seus dons, somente para os do seu irmão. Irado, o primogênito, lavrador, matou o caçula, pastor de ovelhas, jogando sobre ele um destino que o determinou a ser um errante fugitivo sobre a terra, sem que ninguém a ele pudesse atingir. A ira de Caim rendeu-lhe a intocabilidade. Não se trata do primeiro assassinato em família. Édipo e Medeia também mataram os seus. Enquanto aquele era vítima de seu destino, traçado pelos deuses gregos, essa designou o dos filhos e de Jasão ao matar sua prole, em virtude da ira provocada pelo marido que ousou desposar Gláucia, e assim ascender socialmente, em

¹ Texto apresentado no XVe Colloque international du CRICCAL 17-18-19 novembre 2016, na Sorbonne Nouvelle, Paris 3, com uma primeira versão constante nos anais do evento.

² Doutora em Letras (PUCRS); Professora Adjunta (Unicentro). E-mail: oribela@gmail.com.

sinal de desprezo a tudo o que ela tinha feito por ele, incluindo matar o próprio irmão, e ajudar no roubo do velo de Ouro. Da história da literatura escorre sangue, e nem passamos pela *Ilíada*, tampouco pela vida de seus descendentes, liricamente contada por Virgílio, na sua *Eneida*. E esse sangue derramado seja na literatura, seja na bíblia respinga nas artes. Dando um salto temporal por conveniência do objetivo dessa reflexão, podemos dizer que o sangue de Abel vertido por Caim atravessou séculos e alcançou as mãos do pintor francês acadêmico William-Adolphe Bouguereau, que, em 1888, pintou “O primeiro duelo”.



Na história bíblica ouvimos ecoar a pintura de Bouguereau. Enquanto Eva esconde o rosto com as mãos, Adão, com a sua no peito, sobre o coração, consola a esposa, tendo o corpo do filho mais novo desfalecido sobre suas pernas, um pouco mais acima do sangue, índice do ato de Caim. O quadro, por sua vez, se deve a Caim, isto é, o ato de violência do personagem não figurado corporalmente gerou a representação da beleza da morte. As mãos de Eva, escondendo o rosto, demonstram que o sinal de ira, assim

como o de tristeza, não cabe na arte. Como signo, a história de Caim e Abel é o significante histórico recuperado por Bouguereau por meio de um conceito: o da passividade diante do divino, sendo assim, a dor é divina. Uma das belezas da arte está na aceitação do que morreu e ainda assim continuar exibindo as vozes que ecoam de uma vida que não existe mais em si, mas como possibilidade de existência. Está plasmada a aceitação da morte, mas não a morte da imaginação. Eis o quadro como prova disso. Arte é memória conceitual, nesse caso, traz consigo o conceito de dor. E foi essa memória bíblica que ouvi no quadro de Bouguereau, comprado, devido ao grande sucesso comercial e internacional de seu autor, à época, pelo burguês Francisco Uriburu, durante as décadas finais do século XIX. Hoje, encontra-se no Museu de Belas Artes da Argentina.

2. Em seu texto “Kafka e seus precursores”, Jorge Luis Borges nos diz que cada escritor cria seus precursores. O escritor argentino conta que sempre quis escrever a respeito dos precursores de Franz Kafka. O resultado desse desejo é o ensaio intitulado “Kafka y sus precursores”, publicado em *Selected non-fictions*. O autor argentino menciona que para tanto teve de passar algum tempo com Kafka e que, em virtude disso, pôde reconhecer “his voice, or his habits, in the texts of various literatures and various ages” (BORGES, 1999, p. 363). Neste recorte, vemos que Borges reconheceu a voz de Kafka em outros textos, assim como eu reconheci a voz de Bouguereau na Bíblia. Na ideia da precursoriedade há uma definição de memória: reconhecimento. Ao produzir um texto, um autor cria uma rede de relações e representações com as quais dialoga. Interessante notar que os autores de que se lembra e que lembram Kafka não necessariamente se parecem entre si. Borges está discutindo a questão da originalidade. Cada escritor inicia outras relações a partir de sua escrita, reformulando a própria história da literatura em que está inscrito.

Ana Miranda, a escritora com quem trabalho, o faz com a literatura brasileira. A leitura, portanto, produz memória, seja a do

autor, seja a da recepção que também é um ato de leitura temporalizado, como é o caso de Bouguereau, que se relaciona com pintores renascentistas a ponto de, em sua época, ser considerado o Raphael Francês, ao mesmo tempo em que dialoga com uma memória existente, muitas vezes esquecida, e com a religiosidade. A escrita de Borges está motivada por saber de onde veio Kafka, tal qual a minha que objetiva saber de onde veio Ana Miranda. O conceito de memória que proponho pensar está previsto na ideia de precursoriedade apresentada por Borges, bem como na de construção dessa memória no ato de leitura. Os romances de Ana Miranda relacionam-se diretamente com a história do Brasil. O primeiro deles, *Boca do Inferno*, que é sua primeira obra publicada, conta a trajetória do poeta barroco Gregório de Matos. Os fatos narrados ali se dão antes da Proclamação da República, e da Independência do Brasil, diferentemente de *Dias e Dias* e *A última Quimera*, em que a narração de vida dos poetas Gonçalves Dias e Augusto dos Anjos se passa quando o país já não é mais colônia de Portugal. *Dias e Dias*, no entanto, ainda pertence à época pré-republicana, sendo apenas *A última quimera* o texto em que os personagens vivenciam suas histórias em um Brasil, por assim dizer, independente e republicano, ainda que contextualizado pelas angústias do sujeito de final e início de século, contemporaneizado pelo belicismo dos começos do XX, uma vez que a história de Augusto dos Anjos se dá em 1914, quando eclode a Primeira Guerra Mundial. Apesar da forte relação com a História do Brasil, Ana Miranda aponta que sua proximidade é com a História da Literatura, acervo em que busca as fontes para biografar e, assim, presentificar a literatura brasileira, que passa a discutir por meio de três de seus poetas: Gregório de Matos, Gonçalves Dias e Augusto dos Anjos. Vale ressaltar que em dois dos romances, Miranda faz referência a outro escritor brasileiro: Rubem Fonseca. A autora dedica *Boca do Inferno* a Fonseca, assim como diz ter se inspirado na poesia “Dias após dias”, para a escrita de *Dias e Dias*, o que coloca Rubem Fonseca como precursor de Ana Miranda, se lá fossemos buscar a voz da autora.

3. “Sinto que Augusto não morreu completamente, pois a única maneira de se morrer completamente é ser esquecido e ele permanece na mente de muitas pessoas” (MIRANDA, 1995, p. 108). A frase está no capítulo “O morcego tísico”, do livro *A última quimera*. Neste momento da história, o narrador está voltando a sua cidade natal, Pau D’Arco, para os funerais do poeta Augusto dos Anjos. De dentro de um carro, reflete sobre as condições de urbanidade do Rio de Janeiro, dividida entre o automóvel e o túburi, a iluminação à gás e pública, o correio e o telégrafo. Quando Augusto dos Anjos morre, alguma coisa está em fase de transição nesta cidade, e que irá morrer junto com ele. Ao reviver a história do poeta, Miranda constrói uma micro-história do país. A morte é o acontecimento linguístico que rompe com o equilíbrio, como é caso de Abel, e isso faz com que se reinicie uma busca pela vida no que foi, pelo que poderia ter sido, o que nos devolve à Poética de Aristóteles, quando diz que a “História conta o que foi”; a “Poesia o que poderia ter sido”, já pensando o processo da representação do mundo e da vida nas formas. O narrador também vive em seu ato confessional de construção de si mesmo essa transição, momento que busca sua identidade no entendimento de um amor reprimido, que viveu de forma idealizada. Segundo Pierre Nora, em “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”, presente em *Projeto História*, a “aceleração da história” produz a morte da memória e sua contrapartida, a “ascensão da consciência”:

Para além da metáfora, é preciso ter a noção do que a expressão significa: uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa como desaparecida – uma ruptura de equilíbrio. O arrancar do que ainda sobrou de vivido no calor da tradição, no mutismo do costume, na repetição do ancestral, sob o impulso de um sentimento histórico profundo. A ascensão à consciência de si mesmo sob o signo de terminado, o fim de alguma coisa desde sempre começada. Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais. (NORA, 1984, p. 7)

O narrador que, aparentemente, está em busca de Augusto dos Anjos constrói a si mesmo por esse outro com quem rivaliza. “Como pode ter acontecido isso a uma pessoa como Augusto?”, seu amigo de infância (MIRANDA, 1995, p. 110). Ele procura o entendimento de si a partir da perda do outro, ao mesmo tempo em que busca a si na ausência do outro, para viver o que ficou reprimido pela inveja. Ao perder o outro, quer recuperar a si mesmo, e faz história, reconfigurando signos de memória. Rompe-se o equilíbrio. Uma poética do desequilíbrio é colocada em prática na fala do narrador, e sentida por Augusto dos Anjos ao chegar ao Rio de Janeiro, juntamente com sua esposa Esther, o que fica dito em: “as coisas se sucediam atropeladamente” (MIRANDA, 1995, p. 129). Para o narrador-personagem, “a cidade, até posso dizer o país e o mundo - estava em permanente conflito” (MIRANDA, 1995, p. 129), e especificamente no Rio de Janeiro, capital do Brasil à época, eclodia a Revolta da Chibata, uma revolta em que os marinheiros se insurgiam contra baixos salários, alimentação e até castigos físicos. A anistia foi sancionada graças aos acordos políticos e aos discursos de Rui Barbosa e Barbosa Lima.

A estética do desequilíbrio de que o narrador é forma existe por meio de enunciados de memória, que passam a ser revistos pelo personagem. Na revisão do passado, a partir do presente, o tema da viagem entra na cena do romance. Durante a viagem, o indivíduo revisa significados enunciados projetados, terceirizados ao que imaginava ser uma vivência, em virtude do apagamento de uma experiência traumática ou não vivida: o amor de Esther. Nas palavras de Agamben (2005), o indivíduo que fez da sua vida um “experimento” em vez de uma “experiência”. Enquanto viaja no trem para Pau D’Arco, relembra a infância, como o terror que tinha do tio de Augusto, Acácio, um misantropo, que imaginava ser um lobisomem. Tal memória é disparada pelo reencontro com Francisca, que ainda não sabe da morte do irmão. Esse reencontro altera a continuidade da vida e revisa a memória do passado, que aproxima os dois personagens, ao mesmo tempo em que aponta a importância ou não de um eu, ressignificando a constituição

do si. Aqui, as ideias de “quantidade” e “qualidade”, propostas por Bergson, são recursos para entender como se dá essa interrupção no continuum temporal, para o repensar a espacialidade da experiência. O narrador qualitativamente, de imediato, não altera a história de vida de Francisca, pois não havia nenhuma expectativa de encontrá-lo no trem. Por outro lado, para ele, sim, pois além de já saber do fato passado, a morte de Augusto dos Anjos, a irmã dele é parte qualitativa de sua história de vida, e não mais uma lembrança. O inusitado produz no narrador a experiência. Em Francisca também, mas quantitativamente, num primeiro momento. Trata-se de uma memória recuperada que não poderia ser tida como possibilidade, mas que o foi pela experiência a partir de um corte temporal, causado por um fato histórico irreparável, a morte: “Há quantos anos não nos vemos?’, ela pergunta. ‘Por essa você não imaginava, não é?’ Eu também não imaginava ver você aqui. Está indo visitar Augusto? Ele também o chamou” (MIRANDA, 1995, p. 156).

A memória acionada pela surpresa, fator externo, é diferente da expectativa. Uma memória impensada, mas geradora de pensamento, de reflexão, como se deu, pois, a partir disso, o narrador pormenoriza a vida dessa personagem-irmã, a da família de Augusto dos Anjos, seus primeiros amores, e como via o amor. É o relato da memória íntima do outro. É o relato da mudança: “Depois que Augusto partiu, a Paraíba nunca mais foi a mesma, você pode imaginar’, diz Francisca, melancólica” (MIRANDA, 1995, p. 164). Já o narrador, na observação de Francisca: “Você continua o mesmo de sempre. Parece um pouco pálido, está doente?” (MIRANDA, 1995, p. 164). Na visão do outro, o si manteve-se o mesmo, eis aqui a fala de Ricouer sobre a “Identidade pessoal” e a “Identidade narrativa”. Até mesmo o engenheiro mudou de nome. Mas ele continua o mesmo, e apaixonado por Esther, a esposa, agora viúva de seu amigo. O reencontro promove no narrador a lembrança de um “bal masqué”: “lembro-me de tudo que disse quando fomos à sacada olhar as estrelas...” (MIRANDA, 1995, p. 165) Nesse momento, aprofunda-se

a memória contextualizadora da sua história de vida e do poeta, especialmente as relações brasileiras com a França.

Quando chegam à Leopoldina, em Minas Gerais, o narrador compara o ar cosmopolita do Rio de Janeiro com a provincianismo da cidade do interior que seu amigo, sem imaginar, escolheu para morrer. Só é possível comparação quando há mudança. No meio da rua, identifica o féretro, e reconhece o defunto, por suas marcas físicas, e rememora o homem vivo. Uma memória histórica se interpõe a memória pessoal: trata-se do portar-se do Brasil frente à Primeira Guerra Mundial.

Além da memória histórica, a memória do sonho também é representada, do qual o narrador acorda sobressaltado, pois vivera Augusto vivo, assim como a memória do morto, pelos vivos, após a sua partida, e da culpa, por ter deixado sua companheira, Camila, à beira da morte, no Rio de Janeiro. Ficou-lhe na lembrança a imagem do sangue que lhe saía pela boca. Nesse “primeiro dia de Augusto no além”, como relata o narrador, é sexta-feira treze. Depois de comprar os jornais da véspera, e ir à barbearia, vem-lhe à cabeça os versos de Baudelaire: “Aujourd’hui, date fatidique, vendredi treize” (MIRANDA, 1995, p. 243), momento em que se coloca como um ser ao mesmo tempo “materialista e supersticioso, blasfemo e contrito; dividido entre a fé e as dúvidas” (MIRANDA, 1995, p. 243). Trata-se das ambiguidades das flores do mal que recupera para se constituir também por meio de sua memória de leitura. A seguir, de Esther, o narrador ouve o relato da morte de Augusto; a viúva narra os últimos momentos do marido, para o amigo. A memória recente em busca do entendimento do fato, sem renunciar o luto e a dor da morte.

A memória da historiografia e a própria pertença de Augusto dos Anjos à história da literatura é questionada por um professor amigo de Esther. “O que o senhor acha, a poesia de Augusto dos Anjos é parnasiana, simbolista, cientificista, romântica?”, ao que ele responde, irritado: “Augusto jamais representou alguma escola literária. Como poderia ser simbolista, se era adepto da racionalidade? Como poderia ser romântico, se era tão realista?” (MIRAN-

DA, 1995, p. 260). Mais adiante, o debate se dirige ao Parnasianismo, tendo como foco Olavo Bilac. Para o professor, Parnasiano, como Bilac, “é aquele que emprega as palavras porque não tem mais o que fazer com elas”. O narrador discorda, para confrontar, mas termina admitindo, “O que há é uma febre de perfeição, a sagrada batalha da forma a serviço da ideia e da concepção” (MIRANDA, 1995, p. 261) A geração de Bilac e seus amigos

terão revolucionado o mundo literário brasileiro. Antes de Bilac, ser poeta e romancista era algo vergonhoso. [...] Não havia homens de letras no Brasil. Os intrépidos boêmios da rua do Ouvidor não apenas levaram adiante a roda literária brasileira, dos românticos aos simbolistas, passando pelos parnasianos, como também amadureceram a figura do escritor e a nossa nacionalidade (MIRANDA, 1995, p. 305-306).

No epílogo de seu texto, o narrador fala das transformações na cidade, da destruição do presente às custas da modernização, projetando a memória do futuro. “O velho sobrado da praça do cais Mauá está sendo demolido. É preciso ser muito frio para ver algo assim e ficar indiferente, mas agora a ordem é derrubar o que é velho, abrir bulevares, deixar o vento correr, arrancar tudo o que impede o futuro de se mover adiante, até as montanhas devem virar cascalho. O passado precisa virar pó. Dentre as pessoas que passam por ali, poucas voltam os olhos para as ruínas, algumas nem mesmo percebem a poeira acre que paira no ar. Para mim, entretanto, é como se estivessem demolindo meu coração” (MIRANDA, 1995, p. 311).

O narrador está preocupado com a conservação. A ruína também produz memória na narrativa de Ana Miranda, que tem como paratexto o texto de Borges, intitulado “La quimera”, que em parte diz:

Con el tiempo, la Quimera tende a ser ‘lo quimerico’; una broma famosa de Rabelais [...] marca muy bien la transición. La incoherente forma desaparece y la palabra queda, para significar lo imposible. Idea falsa, vana imaginación, es la definición de quimera que ahora da el diccionario (MIRANDA, 1995, p. 6).

A memória é uma quimera que desaparece com o tempo. Em seu lugar resta a palavra para significar o impossível possível, pela ficcionalização da história, e dos fatos que deixam seus rastros como um caramujo a lambar as folhas das plantas à noite, e que só serão vistas a luz do dia.

O pessimismo de Augusto dos Anjos faz coro aos simbolistas do final de século, assim como aos românticos do início do XIX. Os começos são idealistas, os fins se constituem diametralmente opostos. A destruição da casa de Augusto dos Anjos para a construção da modernidade simboliza a destruição da memória como monumento, impondo a necessidade de sua sobrevivência por meio da linguagem, e é justamente esse o percurso dos Anais, que transitam da história econômica, para a monumental e então propõem a história das mentalidades que se problematizou na cultural. Além disso, Ana Miranda diz-nos que a linguagem é lugar de construção de memória, no caso o romance. E aproveita do poema de Augustos dos Anjos a ideia sobre a ingratidão para representar a solidão existencial do homem, acompanhado por seus desejos, ou pecados, materializados na imagem da pantera, a mesma que acompanhou Dante, na *Divina Comédia*. Na narrativa de Miranda, ecoam muitas vozes precursoras dela mesmas, por meio da história que construiu de Augusto dos Anjos, com a ajuda do narrador, que mostra um Brasil de final de século, pouco preocupado com a preservação de sua memória, e aqui está uma crítica contundente, com um Bilac fundador do serviço militar obrigatório, com a presença da cultura francesa no cotidiano nacional, e de um país que vivia a paz provinciana e o cosmopolitismo do Rio de Janeiro, enquanto o mundo estava à beira de uma guerra. E a frase que epigrafa a obra: “a mão que afaga é a mesma que apedreja”, retoma a ideia de precursoriedade, mas como se a ficcionalização da vida do poeta tivesse sido inspirada por uma dívida histórica com a memória dele mesmo, para que não fosse esquecido, especialmente porque diante dos demais, na sua época, é um verbete menor na historiografia enciclopédica nacional.

4. Ana Miranda discute as relações entre novo e velho, cosmopolitismo e provincianismo, pessimismo e otimismo, através de um narrador romântico, que volta ao passado em busca de si mesmo, através do outro, em função de uma paixão não resolvida, e do dar-se conta, fenomenologicamente, de si mesmo. Em *Dias e Dias*, por outro lado, a narradora é uma mulher. Ela procura descobrir se os versos que o poeta Gonçalves Dias escrevera sobre os olhos verdes foi para ela, assim que a história começa com essa narradora, no embarcadouro, em São Luís, à espera do retorno de Gonçalves Dias, “a chegada do velho brigue francês que partiu de La Havre, e há dias e dias sinto o meu coração como um sabiá na gaiola com a porta aberta” (MIRANDA, 2002, p. 15). Os versos a que se refere teriam sido escritos em 1836, data em que a historiografia literária indica para o começo do Romantismo no Brasil, com a publicação de *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães. A fonte para a busca da personagem são as cartas trocadas por Gonçalves Dias e seu amigo confidente Alexandre Teófilo. A esposa de Teófilo é quem mostra as cartas à Feliciano, o que ela considera “verdadeiros relatórios da vida de Antonio” (MIRANDA, 2002, p. 17). Assim como o narrador de *A última quimera*, Feliciano também se constrói por meio de questionamentos frequentes. Em suas dúvidas sobre se os versos escritos em um papel de pão seriam para ela ou para outra mulher, Feliciano nutre um amor platônico pelo poeta, e é a partir disso que o romance se constrói. A história se passa no Brasil Independente de Portugal, mas com os resquícios do Império. Caxias, município do Estado do Rio de Janeiro, era uma comarca com estabelecimentos comerciais de portugueses. Antes de 1822, e até depois, surgiam movimentos insurgentes, nacionalistas, contra o rei, a quem faziam frente os restauradores. O pai de Feliciano era militar, portanto, sua memória e conhecimento das revoltas pelo país eram pessoais, da escuta do trabalho paterno.

Na voz de Maria Luiza, Feliciano aprende as reflexões sobre o que gostaria de propor como uma poética da dor, a mesma que acomete Augusto dos Anjos. Feliciano diz que a escrita de Anto-

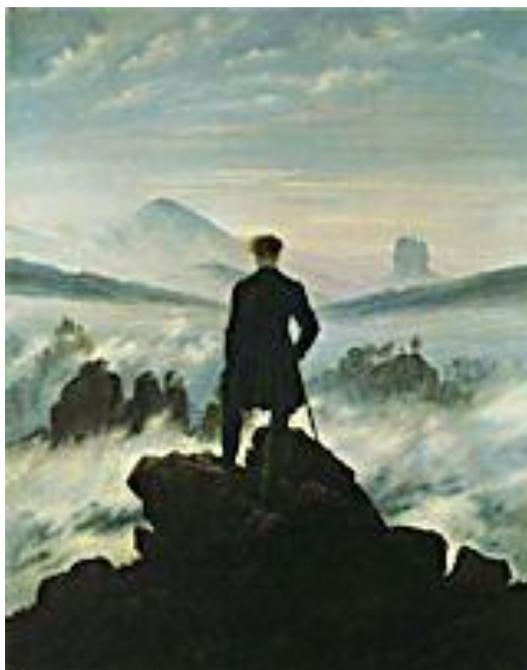
nio era uma escrita simples, que qualquer criança poderia compreender. Pensar no poeta a

enchia de uma estranha felicidade, ele estava sempre por perto pois vivia dentro de mim, pelo menos o seu fantasma, eu o via nas palavras, eu o ouvia no canto dos sabiás, no balouçar das palmas, em cismar sozinha à noite eu o via nas cortinas, nas nuvens e nas estrelas, via seu rosto estampado na lua, no rosto dos rapazes de Caxias, no do Professore Adelino [...] (MIRANDA, 2002, p. 17).

A memória de Antonio nos dias de Feliciano é como um fantasma a morder-lhe a alma. Aqui está a voz de Álvares de Azevedo, em seu poema “Meu sonho”, e de Cecília Meireles em suas canções. O primeiro fala de um cavaleiro que tem os pés mordidos por fantasmas; a segunda, sobre os fantasmas que perseguem o eu. A memória também pode ser vista com um fantasma, algo que está morto, mas assombra pelo espectro, pelo lado sombrio. O objeto está no lugar de. A memória de Gonçalves Dias está no lugar de Gonçalves Dias, de modo que o Gonçalves Dias de Feliciano é um ente idealizado, uma vez que o amor que sente por ele é um amor projetado. A idealização de Gonçalves Dias é um obstáculo a vivência de seu amor com ele. O amor é um ideal. A memória enquanto sombra fantasmagórica recupera a alegoria da Caverna, de Platão. A vida da personagem “se tornava desgraçada sem a sua lembrança e tudo mais era esquecimento, pensar em Antonio era viajar na imaginação, na verdade eu não queria encontrá-lo tinha até medo disso [...], eu queria era um eterno monólogo” (MIRANDA, 2002, p. 77).

Viver o amor na linguagem para a Feliciano é mais real do que sua concretização. Estar na caverna faz mais sentido do que se deparar com a realidade. Construir uma memória de um amor não vivenciado já é vivenciar esse amor como possibilidade. A ficcionalidade do amor, a imaginação, é um real concreto, satisfatório a uma mente romântica. E como ela mesma diz, o

monólogo, o diálogo consigo mesmo, o ato de confissão, prefigurado na linguagem, é mais real do que o fato vivenciado em si. A realidade é estranha a ficção. A realidade é uma possibilidade de verdade, proposta pela ficção, que constrói memória sobre fatos não vivenciados, por sujeitos que preferem lembrar o não vivido e esquecer do vivido. É o espectro do romantismo, a que a imagem de Caspar D. Friedrich propõe em seu quadro: *O viajante sobre o mar de névoa*:



No capítulo “Ficções do ideal”, Feliciano conta a viagem de ida de Gonçalves Dias para estudar em Coimbra, o que nos devolve ao início do livro, em que ela espera no embarcadouro, o retorno do poeta. Embarcadouro está para praia, assim como Feliciano para Penélope. Dias não está para Ulisses, pois o amor não é correspondido. A audição da voz e a precursoriedade da espera instaura uma memória literária pela leitura, em diferentes proporções, porque o amor romântico não é o mesmo amor de Ulisses e Penélope, ainda que todos os amores dialoguem com aquela concepção

de narrativa romanesca. O parentesco temático e de gênero faz com que a obra de Ana Miranda produza vozes de memória, com parentesco literária sonoro, que encontra ecos na Grécia Antiga.

E de lá volta-se para a Revolta da Balaiada, pois enquanto Feliciano idealiza seu amor com o seu Gonçalves Dias, eclode a Revolta da Balaiada, uma guerra dos pobres da região contra os fazendeiros e os portugueses. Segundo Feliciano,

eles faziam um monte de exigências mas queriam mesmo era a República. [...] os pobres tomaram casas de pessoas importantes que fugiram de suas fazendas para outras, queimaram casas de fazendeiros os mais ricos, fizeram um ‘governo provisório’ para o Brasil, o Cosme passou a chamar-se dom Cosme Bento das Chagas, Tutor e Imperador das Liberdades Bem-te-vis, mandaram por escrito para o imperador suas exigências: além da anistia para os rebeldes queriam acabar com a Guarda Nacional, e que todos os portugueses fossem expulsos do Brasil (MIRANDA, 2002, p. 108-109).

Antonio estava em Coimbra: “era um ausente, ele partira e eu ficava, ele sempre viveu uma eterna partida, em estado de viagem, um pássaro migrador, e eu sempre parada no mesmo lugar feito uma palmeira, e ele, o sabiá que apenas pousa um instante” (MIRANDA, 2002, p. 77). O tempo é, com fala Ricouer, um fator de dessemelhança, menos para Feliciano: “eu não mudara em nada, quando Antonio voltou eu era a mesma de sempre”. Sua identidade pessoal move-se na mobilidade do outro. É uma escolha, pois mais acima foi mencionado que ele prefere assim. Até mesmo a paixão e casamento de Antonio com Ana Amélia foi por ela ignorado, continuou querendo ser a mulher dos olhos verdes de sua poesia:

Se a composição aos meus olhos foi realmente escrita no dia 21 de junho de 1835, quando eu tinha doze anos e Antonio treze anos, e se estamos em 3 de novembro de 64, já se vão aí vinte e nove anos. Meu Deus, toda a minha vida dedicada a Antonio, Maria Luíza me disse que sou cega para o mundo, vejo Antonio

e mais nada, mas que nada sei de Antonio, que vivo de sombras, mas um dia irei conhecer o verdadeiro Antonio e sentir uma tremenda decepção e casar com o Professor Adelino [com quem conheceu o amor carnal] (MIRANDA, 2002, p. 198).

De Antonio, apenas o ideal, pois o romance que começa com uma espera não anuncia que se trata da espera por um defunto, pois o *Ville de Bollougne* naufragou, e ali mesmo morreu Gonçalves Dias. Dentre seus pertences, foi encontrada a carta que Feliciano havia enviado a ele, tempos antes.

Nesse romance de Ana Miranda, a memória é o resultado da sombra interposta pelo observador entre ele o objeto observado. O observador idealiza o objeto imaginado, sem fazer esforço para modificar sua condição, o que não é alcançado. Trata-se da memória ideal, romântica, figurada pela linguagem. O que seria essa sombra? Um desejo de sublimar o referente opaco, ou seja, o real, para a colocação em primeiro plano da condição do eu, do indivíduo, da subjetividade, o que também é feito pelos simbolistas, como Augusto dos Anjos, mimetizado por Ana Miranda. Por essa razão, Feliciano prefere o monólogo, pois deseja conversar consigo mesma, num processo de alteridade sem ser contradita pelo outro, o que já é um diálogo. O outro para o romantismo é um enfeite de linguagem, uma âncora que prende o corpo do sujeito ao espaço, enquanto se move no fluxo da consciência. Um romântico contenta-se com a experiência da vivência do impossível, que é concreto, pela razão. Nesse caso, trazendo mais uma vez Agamben (2005), o indivíduo romântico desloca-se do referente para a o objeto, e vive o experimento desse objeto, tornando-o concreto por meio de sua imaginação, a partir das zonas de sombras. Nesse caso, enquanto Gonçalves Dias vive a experiência de sua vida, Feliciano experimenta uma vida não experienciada com Gonçalves Dias. Trata-se da razão impura, aos moldes platônicos.

5. O sentimento barroco de mundo é a primeira memória que edifica *Boca do Inferno*: “a cidade parecia ser a imagem do Paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam almas para povoarem o Inferno” (MIRANDA, 1990, p. 12). O romance conta uma história de vida do poeta Gregório de Matos, cujo apelido intitula a obra, mimetizada com a cidade da Bahia, lugar em que nasceu. Assim como em *A última quimera*, Ana Miranda destaca as falas do poeta com aspas, diferentemente de *Dias e Dias*, em que aparece o recurso do itálico. O mote para escrita da obra é uma dessemelhança, entre a Bahia de antes e a que Gregório de Matos avista pela janela, gerada pelos desmandos políticos dos governadores, chefes da então colônia de Portugal. A poesia é o desencadeador da ficção, portanto, com ela mantém uma relação de precursoriedade, pois o ato de leitura produz a rememoração do poema “Triste Bahia”:

Se desencadeia a ficção é porque é ícone do poeta, cuja figura é desenvolvida no simbólico, através do narrado. O narrado, pela enunciação, cria uma memória, ao mesmo tempo em que é atravessado por uma rede de outras que o identificam como identidade no tempo do discurso. Assim como em *A última quimera*, *Boca do Inferno* é um romance que narra um momento de transição no Brasil. Se lá o narrador queria escrever como Augusto dos Anjos, aqui, Gregório de Matos quer escrever como o poeta espanhol Góngora y Argote. O narrador coloca-se em terceira pessoa, de forma que tudo que sabemos dele é pelo outro, e o que sabemos de Gregório, inicialmente, é que como Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias, também “sentia dentro de si um abismo” (MIRANDA, 1990, p. 13), e que em seu contexto, ainda que lembre Góngora Y Argote, ainda que a narrativa traga essa memória da literatura espanhola, Gregório teria de equilibrar o vulgar e a alma elevada, e quem sabe alcançar o cultorenaísmo.

A cidade da Bahia é o corpus do poeta e da ficcionista.

Os problemas levados ao tribunal eram o retrato da cidade. O poder ficava restrito a um pequeno grupo, quase sempre impune; a população desobediente quanto às normas de convivência

estava sujeita a castigos que iam desde a multa em dinheiro, exílio, galés, até marcação com ferro quente, espancamento, enforcamento e decapitação. O Pelourinho, em frente ao colégio dos jesuítas – que lutava para conseguir a transferência para outro local alegando que os gritos dos supliciados e o rumor da chusma que assistia atrapalhava as atividades do colégio –, estava sempre recebendo prisioneiros condenados. Os enforcamentos e decapitações eram feitos num travessão de madeira situado à frente da Misericórdia (MIRANDA, 1990, p. 254).

Nesse retrato da cidade escuta-se a voz de Michel Foucault (2014) em *Vigiar e punir*, especialmente quando trata da espetacularização da punição, bem como suplício. Para a coroa, o Brasil não precisava de juízes, mas de soldados. E os processos iam lentos, pois não havia nem juízes nem advogados em número suficiente para atender a demanda. Nesse sentido, “os que respondiam processos criminais degeneravam-se nas cadeias, morrendo grande parte por doenças, fome” (MIRANDA, 1990, p. 255). O Direito Penal no Brasil seguia as *Ordenações filipinas*, cujo rigor era inaplicável. Na época em que Gregório viveu e conviveu dentre outros com Padre Vieira, seu mestre, havia na colônia “mil setecentas e tantas ações criminais no total. Para uma população de cerca de cem mil pessoas, aquilo era bastante” (MIRANDA, 1990, p. 254). Era o retrato da cidade por meio da morosidade do sistema jurídico, pela falta de interesse da colônia que melhorasse, pelo apadrinhamento comum às pessoas de mais poder, por suposição, economicamente mais bem colocada.

O assassinato do alcaide-mor, Teles de Menezes, é o crime investigado no romance de Ana Miranda, o qual particulariza a história de vida de Gregório de Matos. Por meio desse crime, há a recuperação de uma memória histórica sobre o ordenamento jurídico penal no Brasil, no século XVII. A narrativa se divide em antes do crime e depois dele, por meio da devassa, e do destino da cidade e do poeta. Durante a devassa, o desembargador Rocha Pita procede na investigação do caso, através do depoimento das testemunhas. Segundo Paul Ricouer, em *Memória, história, esquecimento*, quando fala dos documentos para a investigação e escrita historiográfica:

O testemunho é, num sentido, uma extensão da memória, tomada na sua fase narrativa. Mas só há testemunho quando a narrativa de um acontecimento é publicitada: o indivíduo afirma a alguém que foi testemunha de alguma coisa que teve lugar; a testemunha diz: 'creiam ou não, em mim, eu estava lá'. O outro recebe o seu testemunho, escreve-o e conserva-o (RICOEUR, 2003, p. 3).

O norte da investigação é saber se a motivação do crime foi de cunho político, em virtude de conspiração, e o primeiro a testemunhar é o desembargador Manuel da Costa Palma, o único descrito no romance, e em sua fala fica clara a comoção de Rocha Pita pelo caso, bem como quem na colônia teria credibilidade como depoente. Enquanto isso, Gregório de Matos procura libertar Maria Berco da cadeia, fazendo com que seu ex-marido vá até ao governador para pedir que o caso seja revisto. Quando está prestes a conseguir, o marido de Berco, que iria libertá-la, pagando a fiança, é assassinado. Com o dinheiro, Gregório de Matos suborna os guardas e concretiza, por vias indiretas, o resgate. Nessa altura da narrativa, Rocha Pita está do lado de Gregório e dos Ravascos, pois entende que há uma conspiração para a manutenção do poder nas mãos do governador.

A Bahia de Gregório não é mais a mesma pela censura contra a liberdade de expressão, pela criminalidade e pelo mercantilismo:

a colônia andava atrelada a Portugal. As moedas e as riquezas não ficavam no Brasil. A economia marchava conforme as circunstâncias que viessem a atender às necessidades do regime fazendário da metrópole. [...] Os valores das mercadorias na colônia eram miseráveis. Em Portugal, altíssimos (MIRANDA, 1990, p. 293).

Muitas vezes, a moeda era o próprio açúcar. E a máquina mercante era mantida à custa de escravos. Diante de tantas mudanças e prevaricações, Gregório de Matos se mostra pessimista em relação à serventia do conhecimento e o opõe à sabedoria, sobre o que Vieira o corrige, pois aponta que a ciência é necessá-

ria para provar a sabedoria. Gregório lamenta o atraso da colônia, pois como poderia haver progresso se enquanto, “na França tinham inventado uma máquina maravilhosa, chamada Marly, para elevar as águas do Sena” (MIRANDA, 1990, p. 294), Newton já havia feito muitas descobertas, e no Brasil sequer havia vingado a universidade pretendida pelos jesuítas? Ao final, Antonio de Menezes é deposto do cargo, e retorna a Portugal. No seu lugar, retorna Bernardo Vieira Ravasco.

O encontro do histórico com o literário dá-se pelo ato de ficcionalização do material histórico e da sua elaboração segundo o modo de ser do gênero romanesco. Altera-se, portanto, o padrão desse gênero que, desde José de Alencar, em termos brasileiros, vem diversificando o modo como esses dois discursos se cruzam esteticamente, variando em diferentes pontos. Gregório de Matos emerge nas páginas do romance como *Boca do inferno* trezentos anos depois. Diante disso, questiona-se: por que Gregório de Matos? Por que o Brasil-colônia? O que tem o leitor do século XX a aprender com os anos de 1683? Em 1989, época de publicação do romance, o Brasil, independente desde 7 de setembro de 1822, elege para a presidência da República Fernando Collor de Mello. Trata-se de uma situação histórica singular, pois foi ele o primeiro presidente escolhido por voto direto após o Regime Militar. Seu mandato, assim como o do Braço de Prata, guardadas as diferenças políticas, temporais e espaciais, também foi cassado. Collor de Mello sofreu o processo de *impeachment*, assim como Richard Nixon em 1974, nos Estados Unidos da América.

Evidente que a cassação de Collor não é o motivador da escrita de Ana Miranda; o governante do Brasil-colônia também não é uma representação de Collor. Não esquecendo as devidas diferenciações, o episódio pode ser, todavia, um sintoma de que a trajetória brasileira de desmandos políticos, fermentada naquele momento anterior, encontra repetições três séculos depois. Por essa razão, *Boca do inferno* estrutura-se de uma maneira que simboliza a sociedade brasileira do século XX. Essas questões políticas da época de Gregório de Matos e do momento em que a

obra foi publicada têm enfaticamente, mais uma vez, ocupado a cena nacional de debates, principalmente no século XXI, o que fica exemplificado através de fraudes e abuso de poder e do caráter dúbio dos homens que comandam a máquina pública. Transformaram-se as sociedades. Houve, porém, mudanças nas atitudes mentais dos sujeitos extraliterários com os quais o livro dialoga, sincronicamente? Em termos políticos, parece se repetir alguns erros, como o atraso na resolução de conflitos e a dúvida sobre a idoneidade dos governantes.

Em 2016, o Brasil passou por um terceiro *impeachment*, tido como golpe jurídico-parlamentar, em que a ex-Presidente Dilma Rousseff, assim como Bernardo Ravasco, foi destituída do cargo para que, nesse caso, seu vice assumisse o poder. A Bahia de Gregório de Matos é uma metáfora longínqua, mas atual. Quatro séculos se passaram, e esta enunciação romanesca é atravessada por muitas outras, que a temporalizam. Por meio do narrador, é possível encontrar alguns ecos dos fatos, ali narrados, na história do Brasil, como repetição, inclusive na contemporaneidade. A cena narrativa é uma alocução de um narrador que não se identifica, de modo que ao se distanciar dos episódios, deixa nas mãos das pessoas do discurso a responsabilidade pelos atos narrados. Segundo Jacques Rancière, em *Políticas da escrita*, “a escrita é aquilo que, ao separar o enunciado da voz que o enuncia legitimamente e o leva ao destino legítimo, vem embaralhar qualquer relação ordenada do fazer, do ver e do dizer” (RANCIÈRE, 1995, p. 9). Trata-se de um distanciamento, para a manutenção idônea dos autos, mas, mesmo assim, esses autos são lugares de memória, pois forneceram material para pensar a própria documentação que subsidiou a prática da escrita, bem como a escrita em si, em relação a tempo da produção, da narração e da leitura.

6. “A enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (BENVENISTE, 2006, p. 83-84). A frase é do livro de Émile Benveniste, *Problemas de linguística geral II*. Esta individualidade no uso da língua, por sua vez,

introduz o locutor: “Antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade de língua. Depois da enunciação, a língua é efetuada em uma instância do discurso, que emana de um locutor, forma sonora que atinge um ouvinte e que suscita uma outra enunciação de retorno” (BENVENISTE, 2006, p. 84). Ao dizer, o locutor instala a presença do outro do seu discurso, o alocutário. Por essa razão, da enunciação nasce o tempo. Ao enunciar, um indivíduo cria o presente pela colocação de seu discurso no mundo.

Eduardo Guimarães, por sua vez, propõe pensarmos fora da centralidade do locutor. Para tanto, desenvolve a noção de temporalização do acontecimento. Para ele, o acontecimento não é um fato “no tempo”; “o acontecimento instala sua própria temporalidade: essa é sua diferença” (GUIMARÃES, 2005, p. 12). O autor recusa a proposição de Benveniste e aponta “que não é o sujeito que temporaliza, é o acontecimento. O sujeito não é assim a origem do tempo da linguagem. O sujeito é tomado na temporalidade do acontecimento”. A significação, pois, do acontecimento é projetar “em si mesmo um futuro”. Em função disso, “esta latência de futuro, que, no acontecimento, projeta sentido, significa porque o acontecimento recorta um passado como memorável”. O passado, segundo essa teorização, é uma “rememoração de enunciações”. O “acontecimento”, por sua vez, “é sempre uma nova temporalização, um novo espaço de conviviabilidade de tempos” (GUIMARÃES, 2005, p. 12). Dessa forma, um acontecimento de linguagem não se dá no tempo, ele próprio temporaliza. E “o sujeito só é sujeito enquanto afetado pelo interdiscurso, memória de sentidos, estruturada pelo esquecimento que faz língua funcionar. Falar é estar na memória, portanto não é estar no tempo (dimensão empírica)” (GUIMARÃES, 2005, p. 14).

A memória, para Guimarães, é estruturada pelo esquecimento, pois a cada novo acontecimento de linguagem, um sujeito é interpelado por um interdiscurso. Por essa razão, “o passado no acontecimento é uma rememoração de enunciações”, ou seja, de atos de fala, e portanto, de temporalizações, “por ele recortada como seu passado” (GUIMARÃES, 2005, p.15). O

locutor, portanto, está descentralizado, porque fala como sujeito, afetado pelo simbólico. Todo sujeito que fala é afetado por uma memória dos sentidos: o interdiscurso. Falar é estar na memória. Sendo assim, o romance é um ato de fala. Falar, portanto, é rememorar enunciações.

A discussão filosófica se conecta ao debate linguístico, por ser importante pensarmos, não apenas lugares de memória, mas sentidos de memória. O romance é um lugar de conhecimento por reconhecimento, a partir de sujeitos linguísticos perpassados por acontecimentos, produzindo convivências temporais. Quando os sujeitos falam no romance que temporalizações são produzidas? Se falar é estar na memória, o romance como um ato de fala é interpelado por interdiscursos, seja como latência de futuro, seja como recordação de passado. Dessa forma, as partes dos três romances, ou seja, o modo como estão estruturados: *in media res*, com um epílogo aos moldes do eterno retorno de Nietzsche e das tragédias clássicas, nos encaminham para um efeito de sentido, no ato da leitura, temporalizada pelas enunciações, que nos devolvem para o começo. Ao final, reconhecemos o começo e com isso criamos novas temporalizações de significado. Ao mesmo tempo, quando lemos os enunciados sobre Gregório de Matos, Gonçalves Dias e Augusto dos Anjos somos atravessados sobre uma memória desses autores construída pela historiografia, uma memória tida como verdadeira, em contraposição à ficcionalidade do romance, o que remexe os paradigmas de verdade dados. Durante a leitura, nos colocamos a questionar a verdade dos fatos narrados, bem como os acontecimentos ali propostos.

No caso de *A última quimera*, o livro está dividido em cinco pares, não categorizadas na forma de índice no paratexto. É o leitor que vai presentificar a temporalização do acontecimento. Tal temporalização já formula um passado de leitura e uma latência de futuras interpretações, especialmente a circularidade proposta pela obra, uma vez que o epílogo, ou a quinta parte, é um retorno à primeira. Ao atribuir título e subtítulos às partes da vida do Augusto dos Anjos, o locutor está colocando a vida do poeta como

um rememorado, que faz significar o próprio romance pelo seu caráter biográfico. Como sentido futuro, temos, enquanto uma das muitas possibilidades de leitura, a própria revisão da importância de Augusto dos Anjos no cânone nacional.

A narrativa, pois, delinea o que o título de outro livro de Ricoeur denomina de *Percurso do reconhecimento*. Segundo ele, “a problemática do reconhecimento de si atinge simultaneamente dois pontos culminantes com a memória e a promessa”. Nesse sentido, “uma se volta ao passado, a outra para o futuro. Mas elas têm de ser pensadas continuamente no presente vivo do reconhecimento de si, graças a alguns traços que possuem em comum” (RICOEUR, 2006, p. 123). Guardadas as proporções, tanto Ricoeur, quanto Guimarães estão preocupados com a questão da temporalização. A volta ao passado, a partir do presente da enunciação, é uma promessa do reconhecimento futuro, sem desconsiderar o conceito de “duração”, de Bergson. Para Ricoeur, “a memória e a promessa colocam-se de modos diferentes na dialética entre a mesmidade e a ipseidade, esses valores constitutivos da identidade pessoal”, pois, “com a memória, a ênfase é posta na mesmidade, sem que a característica da identidade pela ipseidade esteja totalmente ausente; com a promessa, a prevalência da ipseidade é tão maciça que a promessa é facilmente evocada como paradigma da ipseidade” (RICOEUR, 2006, p. 123). Há, para os dois exemplos, dois cuidados a serem tomados: “o esquecimento para a memória, a traição para a promessa”.

Fica um questionamento: no caso do romance, de cunho histórico e biográfico, como esse: é possível falar em lembrança por parte da autora como locutora da enunciação? Para a feitura da obra, houve pesquisa, no caso dos três romances: *Boca do Inferno*, *Dias e Dias* e *A última quimera*. A lembrança é um atributo do narrador-locutor, o ente que dialoga no romance. É dele a responsabilidade ética do rememorar e do prometer. A decisão de cumprimento ou não dessa ética narrativa obedece às leis da escrita literária, conforme a verossimilhança interna construída pela autora, tendo também em vista o horizonte de sua pesquisa.

A encarnação do ato democrático de narrar, bem como as escolhas sobre o que desordenar, é da autora. A escrita literária sob a égide da pesquisa histórica desautoriza o paradigma platônico encarnado em Feliciano: Ana Miranda quer saber quem foram esses poetas na sua intimidade. Ao saber, no entanto, decide dar a conhecer a sua verdade sobre esses autores da literatura brasileira e, portanto, cria latências de futuro, por meio da temporalização de seu ato enunciativo.

Assim que o narrador de *A última quimera*, por meio da memória, vai em busca de sua identidade pessoal, através da mesmidade e da ipseidade, da memória e da promessa de lembrança. O retorno à sua cidade natal para os funerais é uma forma de garantir que não haja o esquecimento de Augusto dos Anjos. Desse modo, para o narrador a morte é somente física, mas não é simbólica. Assim como para Ana Miranda que reviveu o poeta ao temporalizá-lo na enunciação de seu romance, ou seja, ao colocar à língua em prática. Relembrando Agamben, é a experiência que faz com que o tempo, ainda que seja um fator de dessemelhança, e a narrativa mostra isso, não apague totalmente a memória, ou o passado, e projete, pelo experimente da criação literária, o acontecimento como interdiscursividade.

Rememorar, portanto, é reconhecer, ou conhecer de novo, por isso, estar atravessado por interdiscursos é um modo de produção de conhecimento, por meio de novas temporalizações. Para um pensamento, romântico, seria melhor manter a promessa da ipseidade, do que frustrar-se com a memória, como é o caso de Feliciano, a fã de Gonçalves Dias. Para Gregório de Matos, a conclusão de que a Bahia não é mais a mesma é um fardo pesado para si próprio. Rememorar, portanto, é entender. Dessa forma, podemos de certa forma dizer que a rememoração privilegia a identidade ipse, que não se deixa pensar sem o outro da enunciação, mas que reconhece a diferença justamente pelo atravessamento de várias outras temporalizações no interior de um mesmo discurso. E também, porque, em *O romance histórico*, “o caráter popular da forma biográfica no romance histórico

atual provém antes do fato de que seus mais expressivos representantes”, segundo György Lukács, “desejam contrapor ao presente grandes personagens modelares do ideal humanista, apresentando-as como exemplos, precursores vivos e redividos das grandes lutas atuais” (LUKÁCS, 2011, p. 366).

Na gênese das personagens históricas podemos encontrar as problemáticas do presente: como a da própria escrita e do reconhecimento de autoria, que desloca as noções de gênero literário e a de genialidade, pois como nos diz Borges, é possível ouvir uma única voz em outras tantas, assim como a noção de herói, que sai da infelicidade e a ela retorna, em uma trajetória que não o redime em uma poética da dor. Sendo assim, não há retorno à medida, porque o herói não parte dela. Nesse sentido, me pergunto o que é estudar literatura, arte e os diferentes discursos na contemporaneidade? A resposta pode estar na esfinge, na quimera ou na busca de K, personagem de Kafka, que em círculos, vai em direção inatingível ao castelo. O enxerto da forma histórica e biográfica no romance cria espaços para pensarmos o trânsito entre discursos, e o próprio fazer artístico como fator de dissimilitude. A cada novo diálogo com um acervo de memória, as linguagens das formas e seus conteúdos ampliam a contemporaneidade por meio de acontecimentos interdiscursivos que criam suas próprias temporalidades no ato da enunciação.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história** (Destrução da experiência e origem da história). Trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Trad. Eduardo Guimarães. São Paulo: Pontes, 2006.

BORGES, Jorge Luis. **Selected non-fictions**. New York: Penguin, 1999.

BOUGUEREAU, William-Adolphe. **Premier deuil** (El primer duelo).

Disponível em: <<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/2770>>. Acesso em: mai 2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir** (Nascimento da prisão). Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

FRIEDRICH, Caspar David. **O Viajante sobre o Mar de Névoa**. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/1910>. Acesso em: 17 jun. 2017.

GUIMARÃES, Eduardo. **Semântica do acontecimento**, São Paulo: Pontes, 2005.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MIRANDA, Ana. **Boca do Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MIRANDA, Ana. **A última quimera**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MIRANDA, Ana. **Dias e Dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**. A problemática dos lugares. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>>. Acesso em: 13 nov. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**, Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: 1995.

RICOEUR, Paul. **Memória, história, esquecimento**. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia. Acesso em: 17 jun. 2017.

RICOEUR, Paul. **Percurso do reconhecimento**. São Paulo: Loyola, 2006.

ad

serges
organiz



HERTZ WENDEL DE CAMARGO

É professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPR, da linha de Comunicação e Formações Socioculturais. Doutor em Estudos da Linguagem, UEL (2011); mestre em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, UNICAMP (2006); graduações em Jornalismo e Publicidade & Propaganda (1995). Atua no ensino superior desde 2002. Professor adjunto e vice-coordenador do Curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Paraná (UFPR), ministrante das disciplinas de Psicologia do Consumidor, Criação Publicitária e Antropologia, Comunicação e Cultura. Autor do livro *Mito e filme publicitário: estruturas de significação* (Eduel, 2013) - finalista na categoria Comunicação do Prêmio Jabuti 2014. Pesquisador das áreas relacionadas a Imagem, Imaginário, Antropologia e Consumo. Líder do grupo de pesquisa ECCOS - Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade, da UFPR. Coordenador do curso (*lato sensu*) de Gestão Estratégica da Comunicação (UFPR, gestão 2017-2019). Editor da revista científica Ação Midiática do PPGCOM-UFPR. Coordenador do projeto de extensão SINAPSE – Laboratório de Estudos de Mídia, Consumo e Cultura Paranaense.

RENATA MARCELLE LARA

É professora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá (UEM) na Área de Estudos Linguísticos e Linha de Pesquisa Estudos do Texto e do Discurso. Vinculada ao Departamento de Fundamentos da Educação, Área de Metodologia e Técnica de Pesquisa, atua na Graduação no Curso de Artes Visuais. Doutora em Linguística (Unicamp), Mestre em Educação (Unimep), Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo (UEPG) e Licenciada em Letras (UEM). Líder do GPDISCMIÍDIA/CNPq-UEM (Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte) e membro do Gepomi/CNPq-UEM (Grupo de Estudos Políticos e Midiáticos) e do Grupo de Pesquisa O Discurso nas Fronteiras do Social: Diferentes Materialidades Significantes (CNPq/Unicamp). Suas pesquisas têm como principal referencial teórico-metodológico a Análise de Discurso de vertente materialista francesa, perspectiva do filósofo francês Michel Pêcheux, transitando também por estudos da comunicação, cultura e arte. Entre suas publicações mais recentes, destacam-se: “O irrealizado do (colunismo) social na cidade espetáculo”, capítulo publicado no livro *Comunicação na Sociedade do Espetáculo* (INTERCOM, 2016); “O corpo-performático como acontecimento artístico-discursivo”, capítulo do livro *Análise do Discurso e sua História: Avanços e Perspectivas* (PONTES, 2016); “A configuração de objetos de pesquisa discursivos em material midiático”, artigo publicação na Revista *Entremeios – Revista de Estudos do Discurso* (UNIVÁS, 2016), e “O sujeito na/da arte contemporânea nos entremeios dos discursos da/sobre arte”, na Revista *Signum: Estudos da Linguagem* (UEL, 2016). Atualmente, faz parte do Conselho Editorial dos seguintes periódicos: *Cadernos de Estudos Linguísticos* (Unicamp); *Entremeios* (UNIVÁS); *Revista Internacional de Folkcomunicação* (UEPG); *Revista Espaço Acadêmico* (UEM).

ad

out
ores



ANA CAROLINA GONÇALVES REIS

É doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Poslin/UFMG), na linha de pesquisa Análise do Discurso. É mestre pelo mesmo programa (título obtido em 2012), no qual desenvolveu a dissertação intitulada: “Imagens e imaginários da profissão de secretariado na Revista Excelência”. Graduada em Secretariado Executivo Trilíngue pela Universidade Federal de Viçosa (UFV, 2004), atua há mais de 10 anos como docente do quadro efetivo desta instituição, ministrando disciplinas com enfoque em Análise do Discurso de linha francesa, Teoria Semiológica, Argumentação nos âmbitos acadêmico e empresarial, Gêneros Empresariais, Gêneros Oficiais e Secretariado Executivo. É membro dos seguintes grupos de pesquisa: ALED – Associação Latino-Americana de Estudos do Discurso; NED – Núcleo de Estudos do Discursivos (Departamento de Letras/UFV); NAD – Núcleo de Análise do Discurso (Poslin/UFMG) e NETII – Núcleo de Estudos sobre Transgressões, Imagens e Imaginários (Poslin/UFMG). É também membro-fundador do NIEX – Núcleo Interdisciplinar de Estudos em Secretariado Executivo (Curso de Secretariado Executivo Trilíngue/UFV). Possui trabalhos de orientação científica premiados regional e nacionalmente. Suas pesquisas atualmente centram-se na Teoria Semiológica

de Patrick Charaudeau, nos estudos da Retórica e da Argumentação, nas investigações dos imaginários sociodiscursivos em torno da profissão secretarial e na análise dos artefatos não verbais, para além dos verbais, de discursos de domínios diversos, tais como publicitário, cênico e religioso. Entre suas produções acadêmicas mais recentes, destaca-se “*Fallen Princesses* de Dina Goldstein: uma proposta de análise de imagens”, capítulo publicado em parceria com outras autoras no livro “Imagem e Discurso” (FALE/UFMG, 2013).

DANIELA SILVA DA SILVA

Possui graduação em LETRAS pela Universidade Federal do Rio Grande, FURG, (2004), mestrado (2006) e doutorado (2010) em Lingüística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS. Foi bolsista de iniciação científica e de doutorado, pelo CNPq, e de mestrado pela CAPES. Fez estágio com Bolsa Sanduíche - PDEE também pela CAPES, na qualidade de Visiting Scholar na Universidade de STANFORD dos EUA (2008). Tem experiência na área de Letras com ênfase em Literatura Brasileira, História da Literatura e Teoria Literária, Crítica Biográfica.

DENISE MACHADO CARDOSO

É doutora em Desenvolvimento Socioambiental (Pós-Graduação do Trópico Úmido PDTU/ NAEA) pela Universidade Federal do Pará (2006), realizou estágio doutoral na Universidade do Algarve/Portugal (2005). É mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Pará (2000) e graduada em História também nesta universidade (1987). Atualmente é Assessora Adjunta da Assessoria de Diversidade e Inclusão Social (UFPA), pesqui-

sadora do Laboratório de Antropologia e dos Programas de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) e Cidades, Territórios e Identidades (PPGCITI). Atua como membro do Comitê de Ética em Pesquisa da UFPA. Participou, como Consultora Ad Hoc, no Programa Pró-Equidade de Gênero da Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres. Coordena o Grupo de Pesquisa em Antropologia Visual e da Imagem (VISAGEM) e o Grupo de Estudos sobre Populações Indígenas (GEPI). É vice-coordenadora do Grupo de pesquisa NOSMULHERES e é membro do GEPEN e Pet/GT/CS. Tem experiência na área de Antropologia, atuando principalmente nos seguintes temas: gênero, educação indígena, etnomuseologia, cibercultura, antropologia visual, antropologia política, ciências sociais e ambientais. Coordenou projeto de pesquisa sobre os usos de Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) na formação docente em Ciências Sociais e atualmente pesquisa a maneira como o Facebook foi utilizado nas mobilizações e ativismos das Ocupações nas Universidades, em 2016. Os projetos de extensão remetem às linguagens diferenciadas (cinema, grafite e fotografia) nas temáticas sobre meio ambiente, racismo, vivência digital, relações de gênero e formação social do Brasil. As práticas docentes são enfatizadas nos projetos integrados com pesquisa e extensão, nas quais é destacada a perspectiva interdisciplinar.

DENISE REGINA STACHESKI

É doutora em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (2013) com estágio doutoral na Universidade Nova de Lisboa (Bolsista Capes - Programa PDSE). Tese desenvolvida: “O idoso brasileiro na comunicação pública. Cidadania e representações sociais num sistema de interação midiático”. Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (2004), especialista em Administração de Recursos Humanos pela Fundação de Estudos Sociais do Paraná - FESP/PR (1999) e graduada em Comunicação Social - Relações Públicas

pela Universidade Federal do Paraná (1998). Professora (substituta) da Universidade Federal do Paraná no Curso de Comunicação Social - Relações Públicas. Professora Adjunta dos Cursos de Administração, Jornalismo, Publicidade e Rádio e Televisão na Universidade Tuiuti do Paraná. Coordenadora de Cursos de Especialização na Universidade Tuiuti do Paraná. Professora dos Cursos de Gestão de Eventos e Gestão de Recursos Humanos do Centro Tecnológico Positivo. Autora dos livros: Comunicação Pública: Idosos e Representações Sociais (Combook, 2014); A Pequena Empresa e as Interações Tecnológicas (Combook, 2013) e Comunicação Empresarial e Correspondência (Iesde Brasil S.A., 2010). Áreas de pesquisa: relações públicas, comunicação organizacional, mídias digitais, envelhecimento populacional.

DOUGLAS ROSA DA SILVA

Encontra-se, momentaneamente, mestrando em Letras, com ênfase em Estudos Literários, na linha de pesquisa Teoria, Crítica e Comparatismo, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGLet/UFRGS). Na condição de mestrando, tem bolsa de mestrado do CNPq para o desenvolvimento de sua pesquisa. Licenciado em Letras - Português/Inglês, pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS. Entre suas incumbências de pesquisa, destaca-se a atuação como membro de pós-graduação junto ao grupo de pesquisa denominado “A dicção preciosa: um estudo das poéticas do presente”, certificado pelo CNPq. Seu trabalho enquanto pesquisador, no período compreendido entre 2012-2015, deu-se como bolsista PIBIC/CNPq e bolsista PRATIC/Voluntário, no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (PPGEdu/Unisinos). Neste período, foi contemplado com o Prêmio Jovem Pesquisador (UFRGS/CNPq). Outrossim, é participante do Núcleo de Pesquisa e Gênero - NPG, da Escola Superior de Teologia (EST), que estuda as relações de gênero e suas implica-

ções na construção das relações sociais, sob enfoque interdisciplinar. Como domínio de investigação tem privilegiado, sobretudo, as poéticas contemporâneas de autoria de mulheres e os estudos literários no viés comparatista, com particular incidência nas imbricações entre arte, poesia, gênero e educação. Além da produção acadêmica, desenvolve textos de cunho literário para revistas literárias e jornais midiáticos, tendo sido premiado, por esta razão, em premiações distintas no âmbito nacional. Informações adicionais a respeito de sua formação e eixo de trabalho encontram-se em seu endereço na Plataforma Lattes, situado em: <http://lattes.cnpq.br/6015225029431428>.

ÉDERSON LUÍS SILVEIRA

Atualmente é Mestre e Doutorando em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina- UFSC, defende a universidade pública, laica, gratuita e de qualidade, é a favor da manutenção do Ministério de Ciência, Tecnologia e Inovação e do retorno à normalidade democrática no Brasil. Também é pós-graduando em Ontologia e Epistemologia, graduado em Letras Português pela Universidade Federal do Rio Grande- FURG (RS); Membro-pesquisador do Grupo Michel Foucault e os estudos discursivos (UFAM/CNPq); do Grupo Formação de Professores de Línguas e Literatura - FORPROLL/CNPq e do Grupo de Estudos em Territorialidades da infância e formação docente- GESTAR/CNPq; É parecerista *ad hoc* dos periódicos Diálogo das Letras (ISSN 2316-1795) ; GEINTEC: gestão, inovação e tecnologia (ISSN: 2237-0722); InterSaberes (Facinter) (ISSN: 1809-7286); Miguilim - Revista Eletrônica do NETLLI (ISSN: 2317-0433); Revista Hominum (ISSN:2316-4808); Revista Travessias (Unioeste) (e-ISSN 1982-5935) e revisor do periódico Texto Livre: Linguagem e Tecnologia (ISSN:1983-3652). Tem interesse em (problematizar) pesquisas situadas nos campos de Estudos da Linguagem, Teoria da Literatura, Psicanálise Freudo-laciana e Estudos Culturais.

Assim, interessam-lhe questões ligadas ao mundo da linguagem e das relações de práticas de linguagem que se estabelecem entre os falantes, teóricos e usuários da língua viva, heterogênea e livre.

FLÁVIA CRISTINA SILVA BARBOSA

É mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá (UEM), no ano de 2016. Graduada em Letras-Português, habilitação única e Literaturas correspondentes, no ano de 2013, pela UEM. Ao longo de sua trajetória acadêmica, tem mobilizado a linha de pesquisa dos estudos linguísticos e, em especial, tem admitido como suporte teórico e metodológico a Análise de Discurso francesa. Durante a graduação, no Projeto de Iniciação Científica (PIC), pesquisou sobre os eixos temáticos da Mídia, Educação e Língua Portuguesa, nos discursos de internautas – materialidades extraídas de comentários vinculados a matérias *online* de três jornais de grande circulação – a respeito da polêmica gerada sobre o caso do livro didático “Por uma vida melhor”, destinado aos alunos da Educação de Jovens e Adultos (EJA). Como projeto de mestrado, investigou como a participação social e política, nas manifestações de rua atuais, é compreendida no âmbito midiático, visto que a rua é o cenário onde sujeitos se colocam à interpretação como partes integrantes do conjunto sócio-político atual. Para isso, a pesquisa mobilizou os campos da língua(gem), política e mídia e concentrou-se na análise de reportagens e notícias de dois jornais impressos de ampla veiculação: *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, ao noticiarem mobilizações dos anos de 2013 e 2015. É membro do Grupo de Estudos Políticos e Midiáticos da UEM (GEPOMI/CNPq), que apresenta como principais objetivos: discussões sobre os discursos político-midiáticos e a construção de arquivos que apresentem como eixos temáticos as inter-relações políticas, sociais e midiáticas.

FRANCISCO VIEIRA DA SILVA

É doutor em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Especialista em Ciências da Linguagem aplicadas à Educação a Distância (CLEAD) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Graduado em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Professor efetivo de Linguística e Língua Portuguesa da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), *Campus* de Caraúbas, Rio Grande do Norte. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), *Campus* Avançado Profa. Maria Elisa de Albuquerque Maia (CAMEAM), Pau dos Ferros, Rio Grande do Norte, onde atua na linha de pesquisa *Discurso, memória e identidade*. Investiga, principalmente, as seguintes temáticas: Análise do Discurso, mídia digital, modos de subjetivação na atualidade, práticas discursivas na mídia, a partir da perspectiva teórica de Michel Foucault. Pesquisador do Círculo de Discussões em Análise do Discurso (CIDADI), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), do Grupo de Estudos do Discurso (GRED), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) e do Grupo de Estudos do Discurso da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (GEDUERN). Membro do GELNE (Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste) e sócio da ALFAL (Asociación de Linguística y Filología da América Latina). Tem participado de eventos internacionais, nacionais, regionais e locais na área de Linguística, especificamente no âmbito da Análise do Discurso francesa. Tem publicado artigos em diferentes periódicos brasileiros e organizado coletâneas de textos em livros impressos e *e-books*.

GEILSON FERNANDES DE OLIVEIRA

É doutorando em Estudos da Mídia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPGEM), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Mestre em Ciências Sociais e Humanas (2015) pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Sociais e Humanas (PPGCISH), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Especialista em Gestão Pública e em Literatura e Ensino (2015) pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte e Universidade Aberta do Brasil (IFRN/UAB). Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade do Estado Rio Grande do Norte (UERN, 2012). Atuou na orientação de TCC's do Curso de Especialização em Educação, Pobreza e Desigualdade Social, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN, 2016). Integrante do Grupo de Pesquisa Informação, Cultura e Práticas Sociais (UERN), atuando na linha Mídia, Discurso e Tecnologia e do GEMINI - Análise e Pesquisa em Cultura, Processos e Produtos Midiáticos (UFRN). É membro da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - INTERCOM. Tem interesse pelas seguintes áreas de estudo: mídia e discurso, a construção social das emoções, produção de sentidos, consumo e mídia, subjetividades e identidades, comunicação e jornalismo. Entre suas publicações mais recentes em eventos e periódicos destacam-se os artigos “*Treine suas emoções, supere-se, seja feliz! Uma análise discursiva do imperativo da superação e da felicidade na literatura de autoajuda*” (Revista Comunicação, Mídia e Consumo); “*Quando o final não é feliz: telenovela, consumo e produção de sentidos*” (Revista de Estudos da Comunicação), entre outros.

GISELE MIYOKO ONUKI

É doutoranda e Mestre em Comunicação e Linguagens pelo PPGCOM/Universidade Tuiuti do Paraná – UTP, na linha de pes-

quisa “Processos Mediáticos e Práticas Comunicacionais”; é especialista em Arte-Educação pelo IBPEX e possui graduação em Dança – Bacharelado e Licenciatura pela Faculdade de Artes do Paraná, atual *campus* de Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR. Professora assistente efetiva do Colegiado de Dança da UNESPAR, é Coordenadora de Área do subprojeto de Dança vinculado ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID/CAPES/UNESPAR. Membro do Grupo de Pesquisa NatFap – Núcleo de Arte e Tecnologia da UNESPAR/FAP/CNPq, na linha “Criação e Crítica em Arte e Tecnologia” e do Grupo de Pesquisa TECA – Tecnologia: Experiência, Cultura e Afetos da UTP/CNPq; investiga o corpo e suas mediações estéticas e tecnológicas nas intelecções de presença e afetividade nas performances artísticas contemporâneas e nas audiovisuais, e em como o sentido processa e desenvolve potências comunicacionais, informacionais, artísticos e educacionais. Orienta pesquisas de Iniciação Científica e projetos de Iniciação Artístico e Cultural; é coordenadora do Programa de Extensão Universitária *Poiésis*, que tem por objetivo a práxis em Arte-Tecnologia. É membro do *International Dance Council* da UNESCO.

JOSÉ DE ARIMATHÉIA CORDEIRO CUSTÓDIO

Possui graduação em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina (1989), graduação em Direito pela Universidade Estadual de Londrina (1995). É 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) e História da Arte (Centro Claretiano, 2016). Tem Mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (2001) e Doutorado em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina

(2006). É Comunicador Social (jornalista) na Universidade Estadual de Londrina desde 1993 e professor universitário desde 1994, tendo atuado na Graduação e Pós-Graduação Lato Sensu. Desde maio de 2016 é editor do Jornal Notícia (UEL), função que já havia ocupado entre maio de 1995 e abril de 1996. Também foi diretor do Laboratório de Tecnologia Educacional da UEL entre outubro de 2008 e abril de 2010. Publicou diversos artigos e capítulos de livros. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Linguagem Jornalística, atuando principalmente nos seguintes temas: Linguagem, Comunicação, Imagem, Jornalismo, História Medieval e Teologia.

LUANA VITORIANO-GONÇALVES

É doutoranda em Letras, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), tem Estudos Linguísticos por área de concentração e Estudos do Texto e do Discurso por linha de pesquisa. Mestra em Letras, na área de Linguística (2016) e graduada em Letras (2013) também pela Universidade Estadual de Maringá. Durante a graduação desenvolveu pesquisas de iniciação científica sobre a maturidade linguística do sujeito indígena no vestibular indígena (PR). No mestrado, com a dissertação intitulada “A língua portuguesa no Vestibular dos Povos Indígenas no Paraná: conflitos e contradições entre políticas linguísticas e sociais de inclusão”, investigou a proficiência em língua portuguesa dos candidatos indígenas no II vestibular indígena, realizado no ano de 2003 na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Para tanto, resgatou as condições de emergência, história e memória, desse processo seletivo, além disso, deu visibilidade as suas condições de (co)existência, isto é, aos conflitos e contradições instaurados nas políticas linguísticas e sociais de inclusão relacionadas aos povos de etnia indígena; e, ainda, estabeleceu diretrizes gerais de análise para perceber as habilidades

linguísticas e discursivas do candidato indígena do II vestibular indígena. Nos estudos do texto e do discurso, assume por eixos temáticos, prioritários, de pesquisa: discurso, língua, proficiência em línguas, procedimentos biopolíticos de inclusão e exclusão de sujeitos (marginalizados), políticas linguísticas e políticas afirmativas. Desde o ano de 2011 é pesquisadora do Grupo de Estudos em Análise do Discurso da Universidade Estadual de Maringá (GEDUEM/CNPq), no qual integra o departamento de comunicação realizando curadoria do site <www.geduem.com.br>, produção, planejamento e gerenciamento de conteúdo.

MARCIA COSTA

Possui graduação em Tecnologia em Marketing pela Faculdade Internacional de Curitiba (2009). Graduação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (2013). Pós-graduação em Artes Visuais: Cultura e Criação pelo Senac-PR (2013). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Relações Públicas e Propaganda. Trabalhou com eventos, e tem ampla experiência em criação de materiais gráficos, logomarcas, campanhas publicitárias. Mesmo desenvolvendo redação e arte, prefere trabalhar com textos. Atuou por 22 anos na área de publicidade e propaganda. Trabalhou no departamento de Marketing da Faculdade Campo Real e atualmente cursa Mestrado em Letras na Universidade Estadual do Centro-Oeste, como bolsista (CAPES). Participa efetivamente do LABECIR - Laboratório de Estudos Culturais, Identidades e Representações, com encontros semanais na Universidade Estadual do Centro-Oeste. Desenvolve materiais gráficos para os eventos do Programa de Pós Graduação em Letras/Unicentro. Colabora com matérias para a Revista Estilo de Guarapuava.

MILENA BEATRIZ DA SILVA

É graduanda do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Membro do GPDIS-CMÍDIA-CNPq/UEM – Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte, tendo atuado como membro-pesquisador no Projeto de Pesquisa Docente “Mídia, Urbano, Arte e Cultura em *Discurso*” (2013-2016), coordenado pela Profa. Dra. Renata Marcelle Lara, também da UEM. Atualmente, empenha-se em pesquisar as aproximações, distanciamentos e imbricamentos entre Cinema e Arte, apoiando-se na perspectiva teórico-analítica da Análise de Discurso fundada pelo filósofo Michel Pêcheux, estabelecendo diálogos com autores que investigam imagem e(m) cinema, entre eles, Jacques Aumont. Entre as pesquisas realizadas encontram-se: *Entremeios do sujeito-arte-tecnologia no discurso fílmico de Ela como/pelo discurso artístico* (2015-2016); *A discursividade da obra Maman, de Louise Bourgeois, em O Homem Duplicado* (2016-2017). Nesta última, é bolsista de Iniciação Científica do CNPq-FA-UEM. Já atuou como monitora da disciplina de Metodologia de Pesquisa, vinculada ao Departamento de Fundamentos da Educação da UEM. No período de atuação na monitoria, fez a primeira Iniciação Científica, apresentando e publicando resultados nos anais dos eventos da III Semana de Artes Visuais da UEM e do IV Seminário Nacional Cinema em Perspectiva. Nos anais deste evento, publicou o seguinte trabalho, em co-autoria com a Profa. Dra. Renata Marcelle Lara, orientadora da pesquisa: *A discursividade fílmico-artística em Ela* (2015).

PRISCILLA BRITO COSME

É Graduanda em Licenciatura Plena em Pedagogia pela Universidade Federal do Pará. Atuou como estagiária nas series iniciais do ensino fundamental 2º ano / 1º ciclo na Escola Francisca de Oliveira na Cidade de Marabá-Pará, como bolsista ad-

ministrativa na Divisão de Extensão da Universidade Federal do Pará - Campus Marabá, bolsista administrativa no Programa de Pós-Graduação em Educação da universidade Federal do Pará e como bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação a Produção Artística (PIBIPA-2014) do instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará no projeto que o projeto objetiva por meio da arte pública informar sobre a história da cidade. Bolsista do Programa de Apoio a Projetos de Intervenção Metodológica (PAPIM-2016) e atualmente é bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Extensão (PIPEX-2017), ambos com o projeto intitulado Linguagens artísticas: diálogos e vivências no espaço escolar, cuja a pesquisa visa pensar estratégias de ensino com novas ferramentas e linguagens, sugere um espaço para diálogo com essas novas metodologias a serem aplicadas no espaço escolar, com envolvimento das arte contemporâneas, além de propiciar aos alunos desenvolverem de maneira mais lúdica, criativa e original suas ideias sob determinado assunto debatido em sala de aula.

RALPH WILLIANS DE CAMARGO

É coordenador da do Cursos de Jornalismo e Fotografia do Centro Universitário da Fundação Assis Gurgacz - FAG, é mestre em Letras pela UNIOESTE, especialista em Marketing, Propaganda e Vendas (UNIVEL) e Fotografia & Mercado (Pitágoras-Londrina). Graduado em Jornalismo pela Universidade Metodista de Piracicaba no ano de 2002 e atua como docente desde 2004. No ano de 2015 lançou a *Tríade Trabalhos Fotográficos Cursos e Treinamentos* e tornou-se sócio da Agência de Publicidade ADN Múltipla. Possui experiência em diversas áreas da Comunicação, atuando principalmente: jornalismo on-line, jornalismo impresso, fotografia, fotografia publicitária, fotojornalismo, design, diagramação e planejamento gráfico.

RICARDO SANTOS DAVID

É 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. Pós-Doutorado 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 pela mesma instituição. 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 de 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.

ROSELY RISUENHO VIANA

É Professora Adjunta do Instituto de Ciências da Educação da Universidade Federal do Pará (UFPA). Psicóloga Especialista em Psicologia Clínica e Educacional. Mestre e Doutora em Comunicação e Semiótica na área de signo e significações nas mídias pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Há mais de dez anos realiza e publica estudos independentes sobre

as imagens da Amazônia na mídia em suportes impressos, eletrônicos e audiovisuais, particularmente, na divulgação científica. Soma-se a este campo de interesse, a docência e orientação de trabalhos acadêmicos nos Cursos de Licenciatura em Artes Visuais, Artes Cênicas e Pedagogia, com foco em experimentações lúdicas. É pesquisadora do LAB AMPE - Laboratório Transdisciplinar entre Ambiente, Paisagem e Corpo: experimentações entre arte e política na Amazônia, do Instituto de Ciências das Artes (ICA) da UFPA, que propõe a construção de produções científicas e filosóficas que possibilitem registrar categorias, definir descritores e pontos de vista que viabilizem escolhas de procedimentos metodológicos e interpretativos para enfrentar conceitual e instrumentalmente a produção, difusão, recepção e consumo de conteúdos simbólico-artísticos-comunicativos que transformam a “paisagem” Amazônica em uma das principais representações das ideias de sustentabilidade e biodiversidade, na construção do discurso científico “oficial” em torno da preservação ambiental da Região, suas características persuasivas, linguagens e gêneros discursivos. Juntamente com os alunos-pesquisadores e demais investigadores, o LAB AMPE busca não apenas definir categorias analíticas, mas constituir-se em um ambiente de experimentação de processos que permitam atravessar e tangenciar diversas áreas do conhecimento, além de fomentar discussões e participação em atividades acadêmicas.

SIMONE PINHEIRO ACHRE

É graduada em Letras- Licenciatura Português/Espanhol pela Universidade Federal da Fronteira Sul- Campus- Realeza /Paraná (UFFS). Pós-graduada em Educação Do Campo pela Faculdade São Braz, em Educação Especial e Psicopedagogia pela Associação Educacional Frei Nivaldo Liebel- ASSEFRENI Faculdade de Ciências Aplicadas - FACISA CELER Faculdades. Atuou como bolsista do projeto de pesquisa “O fil rouge saramaguiano na toalha da

literatura portuguesa: as referências (e reverências) de José Saramago” (UFFS). Participou como ouvinte do Projeto de Extensão; Longa Jornada Livro Adentro: a análise de textos literários. Foi bolsista do Projeto de Iniciação à Docência (PIBID). Atualmente, é professora substituta de Língua Espanhola na Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS). Ainda, mestre em Letras pela UNICENTRO (Universidade Estadual do Centro-Oeste), área de concentração em Interfaces entre língua e literatura em que se dedicou à linha de pesquisa: Texto, memória e cultura. É professora substituta auxiliar de língua espanhola na Universidade Federal da Fronteira Sul e de língua portuguesa na rede pública de ensino do estado do Paraná.

VÂNIA DA SILVA

É mestre em Letras com ênfase em Linguística pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM) com a dissertação intitulada “O funcionamento discursivo-jornalístico da criminalidade passional: culpabilidade e efeitos de sentido em notícias *online*”, pesquisa científica orientada pela professora Dra. Maria Célia Cortêz Passetti. Recentemente, finalizou também uma pós-graduação em Psicopedagogia Clínica e Institucional por meio da qual foi possível obter conhecimentos acerca das principais dificuldades de aprendizagem que afetam, sobretudo, os alunos e o ensino-aprendizagem. É graduada de Letras Vernáculas e Clássicas, com habilitação em Licenciatura em Língua Portuguesa e respectivas literaturas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e com habilitação em Bacharelado em Estudos da Linguagem pela mesma instituição. Entre os anos 2011 e 2012, atuou como colunista de dois jornais locais, “Jornal União” e “Jornal Vestibulando”, ao escrever a coluna “Português na prática” que tratava de curiosidades diversas sobre o uso da língua portuguesa e sanava dúvidas, predominantemente gramaticais, de seus leitores. Como docente, atuou em diversas instituições de en-

sino básico, superior e cursinhos na cidade de Londrina, Cambé e Ibiporã, cidades localizadas no norte paranaense, ministrando disciplinas de Produção Textual, Gramática e Linguagem Jurídica. Atualmente, atua como professora de Língua Portuguesa do Colégio Londrinense, em Londrina. Como pesquisadora, tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Teorias do Texto e do Discurso, sobretudo, Análise de Discurso pecheutiana e Linguística Textual, atuando principalmente nos seguintes temas: criminalidade passional, violência, discursos midiáticos, formações discursivas e ideológicas, sujeito, identidade e estudos de gênero.

