



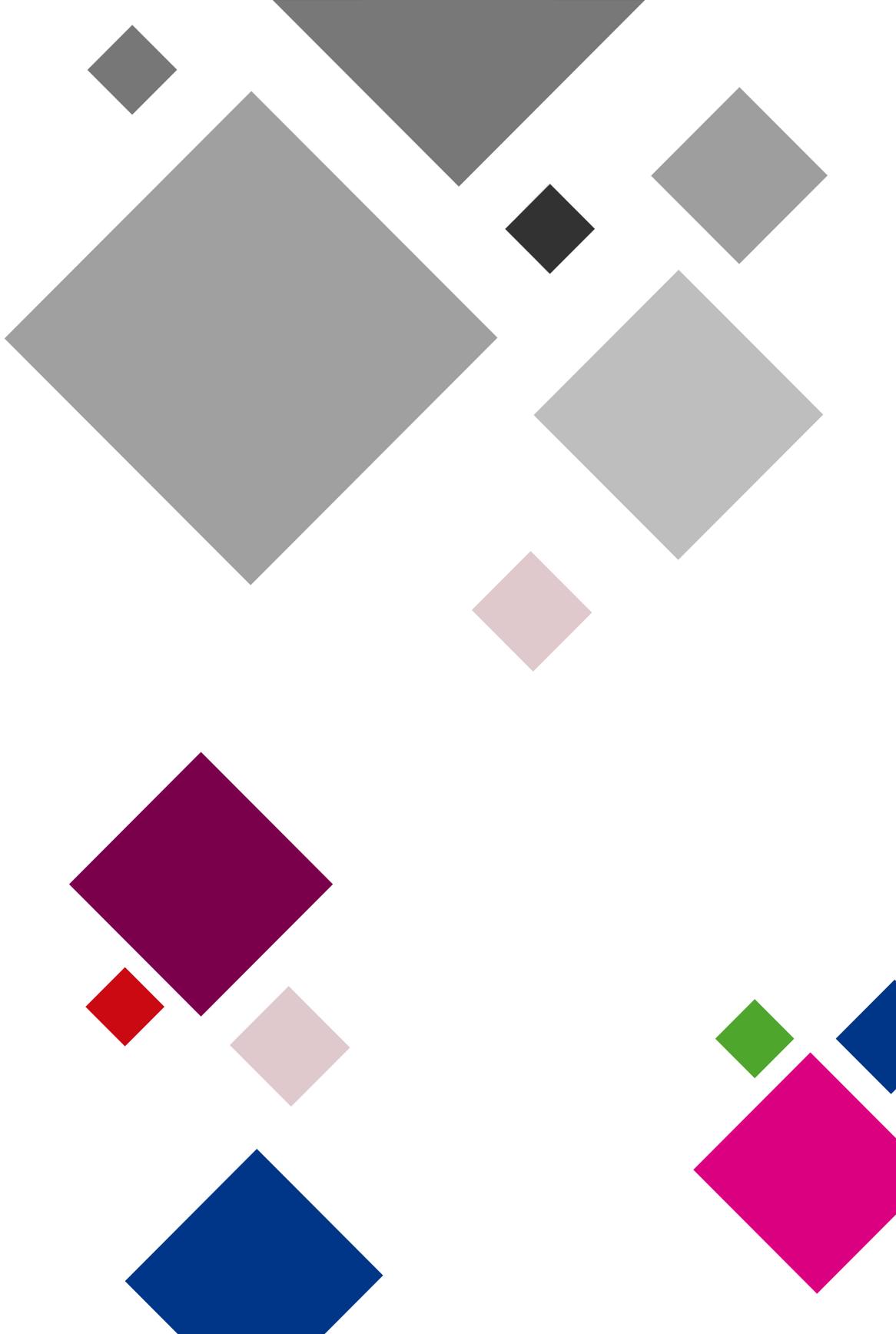
# IMAGENS DISCURSOS & TEXTUALIDADES CULTURAIS

---

MARCELE AIRES  
JEFFERSON CAMPOS  
HERTZ WENDELL  
ORGANIZAÇÃO



SYNTAGMA



**Capa** > Thainá Kramer  
**Diagramação** > Thainá Kramer  
**Coordenação Editorial** > Celso Moreira Mattos  
**Revisão** > Késsia Kelle Flor de Lima  
**Produção Eletrônica** > Syntagma Editores

**Avaliação** > Textos avaliados às cegas e aos pares

**Conselho Científico Editorial:**

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

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

I31    Imagens, discursos e textualidades culturais. / Organizado por Marcele Aires Franceschini, Jefferson Campos e Hertz Wendell de Camargo – Londrina : Syntagma Editores, 2020.  
308 p.

ISBN: 978-65-88724-12-5

1. Imagem. 2. Discurso. 3. Cultura. 4. Textualidades. I. Título. II. Franceschini, Marcele Aires. III. Campos, Jefferson. IV. Camargo, Hertz Wendell.

CDD: 400  
CDU - 82.5



**SYNTAGMA**

Copyright © 2020, Syntagma Editores Ltda., Londrina (PR), 06 de novembro de 2020.  
[www.syntagmaeditores.com.br](http://www.syntagmaeditores.com.br)



# SUMÁRIO

**Prefácio**

**8**

**1** **Carnavalização nas redes sociais: o conceito bakhtiniano na contemporaneidade e a análise de memes nas eleições presidenciais de 2018**

**CLAUDIANA SOERENSEN**

**11**

**2** **Ser e também ser eis a questão: uma análise discursiva da identidade de gênero no filme documentário *Laerte-se***

**ISABELI BATISTA GREGIO & JEFFERSON CAMPOS**

**48**

**3** **Cura Gay? (I)legitimidade de fé, crença e salvação**

**DENIKID ARAÚJO ALBINO**

**78**

**4** **Filmar o genocídio: imagens de luta e resistência indígena em *Martírio***

**IAGO PORFÍRIO & MIGUEL BENAVIDES**

**99**

**5** **Reflexões sobre ensino-aprendizagem de língua materna e variação linguística**

**JOSENILDO BARBOSA FREIRE**

**123**

**6** **A linguagem dos ciganos na cidade de Messias Targino - RN: uma abordagem variacionista**

**KELY C. SANTOS DA SILVA & RITÔNIO F. BARROS**

**152**

<b>7</b>	<b><i>Febre de juventude: o amor e o consumo de uma febre que não quer baixar</i></b>	<b>171</b>
	LUDMILA MARTINS NAVES	
<b>8</b>	<b>Na dimensão onírica de <i>Um certo Jaques Netan</i>, de Carlos Nejar e <i>Sistema lacrimal</i>, de Lirinha</b>	<b>197</b>
	MARCELE AIRES FRANCESCHINI	
<b>9</b>	<b>Discurso, corpo travesti/transsexual e resistência no videoclipe <i>Fake Dói</i>, de Linn da Quebrada</b>	<b>216</b>
	MAXMILLIAN GOMES SCHREINER & DENISE GABRIEL WITZEL	
<b>10</b>	<b>Cinema, encruzilhada de Exu, e a mitocrítica do filme <i>Besouro</i></b>	<b>247</b>
	SARA R. LEITE, ADELE B. DOS SANTOS & HERTZ WENDELL DE CAMARGO	
<b>11</b>	<b>Corpo, arte e político: imbricações (d)e resistência em <i>Tatuagem</i></b>	<b>264</b>
	THAÍS APARECIDA ZORZELA	
<b>12</b>	<b>Manifestações culturais populares em <i>Ataliba, o vaqueiro</i>, de Francisco Gil Castelo Branco</b>	<b>281</b>
	FABIOLA N. BRASILINO & RAIMUNDA C. MENDES DA SILVA	
	<b>Os Organizadores</b>	<b>297</b>
	<b>Os Autores</b>	<b>301</b>



# **PREFÁCIO**

## PREFÁCIO

---

# A diferença é o termo básico segundo o qual nos reconhecemos como sujeitos

MARCELE AIRES FRANCESCHINI

JEFFERSON CAMPOS

HERTZ WENDELL DE CAMARGO

*Se a ética tem alguma importância, e nós sabemos que tem, sua aspiração máxima deve ser a recusa, a promoção de instabilidade e crítica dos valores e, para ser bem otimista, a promoção incessante de desvios que nos levam a ações que ampliam a nossa compreensão sobre quem deve ser reconhecido.*

**Thiago Teixeira**  
(Inflexões éticas)

Recorremos ao texto do filósofo Thiago Teixeira para lembrar que, talvez, um dos maiores desafios da contemporaneidade seja o de atingir o espaço das diferenças nas tensões que esse “encontro” exige. O outro, em sua dimensão inequívoca e inescapável do diálogo, nos inquire a uma incessante relação de confronto: de ideias, de certezas, de regimes de verdade, de existência. Como bem nos lembra a pesquisadora Suzy Lagazzi, nossos olhos teimam em reconhecer, na diferença e no diferente, o estranhamento mesmo das nossas não identificações. A diferença incomoda! E é nas práticas cotidianas, espreaiadas nas mais diversas esferas da comunicação humana, que ela se manifesta.

Como legado atemporal dos modos de vida humana, a diferença é o termo básico segundo o qual nós nos reconhecemos como sujeitos. Mesmo o signo linguístico, tal como proposto por Ferdinand Saussure, se estabelece nesse escopo relacional segundo o qual um signo é exatamente aquilo que ele não é. Nesse sentido, a diferença parametriza a própria condição de existência dos sentidos, pois, de um ou outro modo, sabe-se que as palavras, ao menos segundo a visão ocidental, não coincide com as coisas/objetos que nomeia, muito menos com os sentidos que se lhes atribuiu a língua.

As artes não são a realidade, mas a espelha. As palavras não são as coisas, mas as definem. O visível e o enunciável não são o mundo, mas o torna inteligível. A diferença, como vemos, parece ser a mediadora das formas pelas quais damos sentidos a nossa existência, mesmo assim, nos chocamos, literalmente, com sua espessura nas relações sociais. É por isso que, nesta obra, elegemos como fator preponderante, a coragem de pesquisadores e pesquisadoras em se lançar teórico e analiticamente sobre a diferença identificada, sobretudo, nas relações entre sujeitos e culturas.

Sem especificar um conceito a partir do qual a noção de cultura seria apreendida, identificamos que, de modo geral, foi caro aos que assinam a autoria dos textos que apresentamos, o interesse por práticas que balizam as relações sociais dos sujeitos ligados à experiência de si, às artes de representação, à prática de escrita, aos modos de significação do mundo, o que nos permite afirmar, sem receios, que esta obra tem, como pano de fundo, a reflexão sobre como a cultura deriva do encontro mais ou menos ético dos indivíduos com as práticas nas quais se tornam sujeitos.

Movidos pelo desafio ético de tratar as ‘imagens’ da diferença, sobretudo em práticas culturais, é que entregamos essa coletânea aos/às leitores/as. Nosso objetivo inicial fora o de mapear, em diferentes regiões do país, assim como em

diferentes objetos e materiais de análise escrutinados à luz de diferentes perspectivas teóricas, leituras críticas acerca dos modos de produção e circulação dos discursos e das práticas pelos quais a diferença é produzida. Dessa empresa, obtivemos o conjunto de textos reunidos nessa coletânea.

O corpo trans/travesti na música e no documentário, as relações linguageiras nas redes sociais, os efeitos das relações de consumo (tanto de quem consome e daquelas/as cujas imagens se tornam consumíveis), as dissimetrias dos textos e práticas jurídicos, o outro na produção cinematográfica ou literária, as marcas identitárias na língua ou na pele, enfim, na profusão dessas práticas, interessa-nos aventar, em seu efeito de conjunto, quais imagens são produzidas e, sobretudo, como (re)encontrar a legibilidade dessas imagens da/na diferença produzidas ou emergentes das práticas culturais? Ou como sempre nos questiona a estudiosa do tema, Ismara Tasso: é possível ler imagens?

Longe de respostas apaziguadoras para a questão, esperamos que a coletânea de textos promova o debate ético da diferença e leve a você, leitor/a, a possibilidade de exercitar esse modelo de reflexão tão caro nesses tempos de obscurantismo que alcança, até mesmo, a ciência contemporânea. Que seja possível tensionarmos os modos pelas quais a cultura se textualiza em imagens a partir das quais, não raro, flagramos os modos de constituição dos sujeitos.

Boa leitura!



1

Carnavalização

# Carnavalização nas redes sociais: o conceito bakhtiniano na contemporaneidade e a análise de memes nas eleições presidenciais de 2018

CLAUDIANA SOERENSEN<sup>1</sup>

*Hoje, no entanto, milhões de pessoas têm uma ideia bastante clara das feições do físico — com base em reproduções de cópias de retratos de qualidade duvidosa. Ainda mais onipresentes e indelévels são o sorriso da Mona Lisa, O Grito de Edvard Munch e as silhuetas de uma série de alienígenas fictícios. Trata-se de memes, que têm uma vida própria, independentes de uma realidade física.*  
(James Gleik, *A Informação*)

O tema do carnaval e o conceito de carnavalização foram tratados por Mikhail Bakhtin em dois momentos. Eles surgiram a partir das análises de obras de períodos histórico-culturais diferentes. O primeiro livro, publicado em 1929, *Problemas da poética de Dostoiévski*, recebeu revisão e ampliação em 1963. O estudo do final dos anos 1920 realiza nítido diálogo com as pesquisas sobre a Idade Média e o Renascimento, realizado na década de 1940, no qual resulta a análise mi-

---

<sup>1</sup> A autora é doutoranda pela Universidade Federal do Paraná. Contato: claudianasoerensen@gmail.com

nuciosa das obras de François Rabelais e a teoria crítica sobre a cultura popular no medievo e na Renascença, que tem como focos principais o carnaval, o grotesco e o processo e carnavalização pelo qual algumas obras literárias passam. O trabalho intitulado *Rabelais na História do Realismo* não foi aprovado pelo Instituto de Literatura Mundial Gorski e, para a publicação posterior, em 1965, ocorre a mudança de título para *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. De maneira fragmentada, Bakhtin deixa pequenos lastros que afirmam a continuidade da concepção carnavalesca em obras de sua contemporaneidade, embora diluída e fragilizada.

Na fase histórica atual, o carnaval diminuiu e repousa em outra esfera que não é mais a rua; o “espetáculo teatral”, suas “festividades”, o *modus operandi* do carnaval e do grotesco agora agem em plenitude nas redes sociais, através da internet e em outras mídias, em menor grau de alcance. As ruas e a praça pública, palcos das festas populares do carnaval na Idade Média, sofreram um deslocamento. O locus privilegiado das formas e manifestações carnavalescas é o domínio WWW (*World Wide Web*) no qual a plurivocidade do riso é manifesto e amplamente difundido. *Youtube*, *Facebook*, *Instagram*, *Snapchat*, *Tinder* e outras redes sociais que fazem da Internet o lugar de encontro e compartilhamento.

A proposição é de que as redes sociais tornaram-se a praça pública da atualidade. As máscaras que se utilizam são filtros e ferramentas de montagens de imagens. A abrangência é ampla e metaforiza fantasias, gostos, intenções. Pode-se expor fotos em qualquer parte do mundo com montagens, rejuvenescer, saber como será hipoteticamente o filho, saber significações de nomes e características pessoais, notificar todos os amigos de uma vez, ser avisado do aniversário, saber o que o contato curtiu, quem adicionou quem a sua rede de amigos, para onde viajou, com quem esteve, enfim, as pos-

tagens das redes sociais trazem ao público as atividades do indivíduo. Não há intimidade ou subjetividade exclusivas. Os liames entre o privado e o público são ínfimos. A velocidade das informações também ganham dinamismo e compartilhamentos instantâneos, sendo um dos principais atrativos das redes. A transitoriedade dos espaços virtuais seria uma espécie de *ciberfolia* carnavalesca. Aliada à estética do grotesco, a linguagem carnavalizada sobrevive e remodela-se no mundo contemporâneo.

O que Mikhail Bakhtin indica é que houve um declínio, durante a Idade Moderna, das ramificações e da cosmovisão carnavalesca. No presente trabalho argumenta-se, porém, que as manifestações carnavalescas foram restauradas e revivificadas no mundo hodierno, principalmente depois da revolução tecnocientífica da década de 1990 e a intensificação do uso das mídias virtuais.

Bakhtin (1981, p. 112) afirma que “as ramificações do tronco carnavalesco continuaram e continuam a existir, mas perderam o antigo sentido e a antiga riqueza de formas e símbolos.” Com o escopo de investigar as permanências do carnavalesco e do grotesco, pontua-se a tentativa de atualização do conceito de carnavalização na contemporaneidade, acreditando na seguinte conjectura bakhtiniana: “mas o carnaval, suas formas e símbolos, e antes de tudo a própria cosmovisão carnavalesca, séculos a fio penetraram em muitos gêneros literários, familiarizaram-se com todas as particularidades destes, formaram-nos e se tornaram algo inseparável deles.” (BAKHTIN, 1981, p. 136) Portanto, a continuidade das formas, dos símbolos e da cosmovisão carnavalesca, nos gêneros existentes e nos novos, permitiu o prolongamento e a reinvenção da linguagem carnavalizada.

No contexto de novas mídias, técnicas e escolhas, as redes sociais transformam-se em um tipo diferenciado de expressão e produção de sentidos, pois a nova forma de cir-

culação e relacionamentos estabelecidos, entre outras características, levam à conversação informal, opiniões formadas por textos curtos e imagens icônicas. Conjuntamente aos processos tecnológicos inovadores, novos gêneros textuais surgem e os tradicionais vão sendo adaptados às realidades transformadoras do mundo virtual. São exemplos de gêneros cibernéticos: *e-mails*, *chats* em geral, os *bate-papos* e atualizações de status na linha do tempo do *Facebook* e do *WhatsApp*, assim como *posts*, *memes* e os *scraps* do extinto *Orkut* (muito popular antes da *expansão* do *Facebook*). O aparecimento de novos gêneros e suas adaptações estão diretamente ligados ao surgimento de motivações sociais – novas circunstâncias comunicativas e meios de veiculação.

Com o advento da internet, novas tecnologias mudaram nossa relação com os meios de comunicação; com isso, surgiram novos gêneros textuais, ou seja, os chamados gêneros digitais, que apontam para novas formas de interação entre indivíduos. Marcuschi (2008) afirma que mais do que em qualquer outra época, hoje proliferam 80 gêneros novos dentro de novas tecnologias, particularmente na mídia eletrônica digital. (STUTZ; CACILHO, 2015, p. 124).

A mudança tecnológica concedeu espaço a sociabilidades diversas das anteriores, midiaticizou as relações interpessoais, criou mercados publicitários em outros veículos de comunicação os quais reelaboraram a publicidade, entre elas, as campanhas eleitorais. O alcance midiático tomou outra proporção com a ampliação de público e participação mais ativa. Além dos debates televisivos – que repercutem nas redes sociais – as novas mídias têm sido utilizadas como forma de ativismo social, cultural e político, convidando para manifestações, comentando postagens e interagindo, de forma geral. Bastante popular nas mídias eletrônicas, os *memes* chamaram atenção, promovem discussão e, de certa forma, angariaram

uma grande quantidade de votos ao candidato eleito Presidente da República divulgando *fake news*.

Para entender a influência dos memes nas últimas eleições brasileiras (2018) a abordagem a que se recorre visa destacar as novas dinâmicas comunicacionais presentes nas redes sociais enquanto práticas culturais que homogeneízam, temporariamente, as diferentes classes sociais em relação bastante semelhante àquela estudada e fundamentada por Mikhail Bakhtin como “manifestações carnavalescas”. Para tanto, será realizada uma breve discussão sobre memes e a ativa midiaticização instaurada por eles a ponto de tornar-se referência, com ampla utilização, em campanhas eleitorais.

## Os memes e a política

*Políticos e fraldas devem ser trocados  
de tempos em tempos, pelo mesmo  
motivo. (Autor desconhecido)*

Uma das principais críticas de Michel Foucault, aos estudos em geral, era a compartimentalização do conhecimento. As disciplinas sofreram redução em seus nichos sem a possibilidade de diálogo entre as diferentes áreas, pois a definição de cientificidade e o positivismo ainda intrínseco à academia, limitava o saber às ciências específicas. Richard Dawkins não obedeceu aos critérios de fronteiras disciplinares e alcunhou, com base na biologia genética, o termo meme em analogia com os genes. Uma simbiose de sucesso que explica a divulgação em massa de ideias, obras de arte, canções, textos e conceitos.

Criado em 1976, publicado no mesmo ano no *best seller O gene egoísta*, a difusão do termo meme expandiu muitíssimo no período e, mais ainda, com a proliferação prática nas redes sociais, algumas décadas posteriores. E foi conceituando a replicação – a multiplicação acelerada e contínua

dos genes – que nasce o conceito de meme, que seria o “replicador etéreo”:

Penso que um novo tipo de replicador surgiu recentemente neste mesmo planeta. Está bem diante de nós. Está ainda na sua infância, fluando ao sabor da corrente no seu caldo primordial, porém já está alcançando uma mudança evolutiva a uma velocidade de deixar o velho gene, ofegante, muito para trás. (DAWKINS, 1979, p.192).

A teoria do meme se baseia na mesma condição do gene: precisa de um vetor de transmissão, de um ambiente de reprodução e de um meio (caldo) de replicação, elementos constituintes apresentados na Figura 1.

FIGURA 1 – A DISSEMINAÇÃO DO MEME: OS ELEMENTOS NECESSÁRIOS PARA PROPAGAR O MEME



FONTE: A Autora (2019).

Assim, o “caldo” é a cultura humana, o vetor de transmissão é a linguagem (verbal e não-verbal), e o ambiente de reprodução é o cérebro. Segundo Dawkins, seria por meio da “imitação” que os memes se propagam. O teórico define o meme como uma unidade de evolução cultural e adapta da palavra *Mimeme*, ou Memória.

Exemplos de memes são melodias, idéias, “slogans”, modas do vestuário, maneiras de fazer potes ou de construir arcos. Da mesma forma como os genes se propagam no “fundo” pulando de corpo para corpo através dos espermatozoides ou dos óvulos, da mesma maneira

os memes propagam-se no “fundo” de memes pulando de cérebro para cérebro por meio de um processo que pode ser chamado, no sentido amplo, de imitação (DAWKINS, 1979, p.124).

Mas o porquê da metáfora entre genes e memes, já que em sua definição mais genérica, o meme é uma “informação/conhecimento/código”? Para James Gleik, o universo – a bios – é formado, em última análise, por informações. O estudo-  
sos postula que

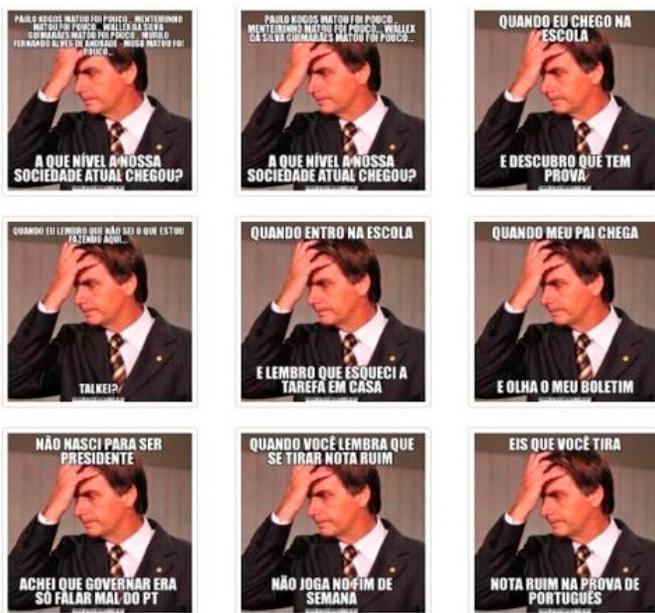
Hoje até a biologia se tornou uma ciência da informação, sujeita a mensagens, instruções e códigos. Os genes encapsulam informações e permitem procedimentos para que estas sejam lidas a partir deles e inscritas neles. A vida se expande por meio do estabelecimento de redes. O próprio corpo é um processador de informações. A memória reside não apenas no cérebro, mas em cada célula. Não surpreende que a genética tenha florescido junto com a teoria da informação. (GLEIK, 2011, p. 09).

A fusão entre informação e biologia, permite a analogia entre memes e genes. A informação, na visão determinista, é replicada da mesma forma que os genes. Conforme Gleik (2011, p. 09) “O gene também conta com um equivalente cultural: o meme. Na evolução cultural, um meme é um replicador e um propagador – uma ideia, uma moda, uma corrente de correspondência. Num dia ruim, um meme é um vírus.”.

Com a característica virótica, o meme se propaga de maneira intensa, gerando cópias nem sempre “perfeitas” e similares; algumas delas, inclusive, apresentam variantes ou “erros” intencionais como forma de suscitar indagações em relação à cópia anterior e mostrar a evolução. Segundo James Gleik, o “replicador é um transportador de informação. Ele sobrevive e se espalha fazendo cópias de si mesmo. As cópias devem ser coerentes e confiáveis, mas não precisam ser perfeitas. Pelo contrário, para que a evolução possa ocorrer, os erros

precisam aparecer. (GLEIK, 2011, p. 249) Vejamos o exemplo de cópias ilustradas nos grupos de imagens da Figura 2.

FIGURA 2 – GRUPO DE MEMES<sup>2</sup>



FONTE: Adaptação da autora (2020).<sup>1</sup>

O grupo de imagens, a expressão do político Jair Bolsonaro, à época candidato à presidente da República, demonstra inquietação. A mão na testa, semblante sisudo, compressão dos lábios, características que evidenciam nervosismo. Cinco imagens fazem menção à escola, às provas e à expressão do pai quando vê o boletim do emissor (autor, divulgador, replicador) da mensagem. Duas figuras são repetidas; elas trazem uma série de nomes que afirma que eles mataram pouco e in-

2 Vários memes gerados a partir da imagem do político Jair Bolsonaro, na época candidato à Presidência da República do Brasil.

daga: “a que nível nossa sociedade atual chegou?”. Uma delas, a oitava a ser analisada, diz que não sabe o que está fazendo ali e utiliza um dos clichês do candidato – “talkei” [sic] a expressão seria “está okay?” – e deixa aberta a interpretação se é um posicionamento de Jair Bolsonaro, ou seria um meme genérico para quem se sente desconcertado em um determinado local ou situação. O último meme é o que de fato traduz a perspectiva do futuro presidente: o ataque contínuo ao partido rival, o PT (Partido dos Trabalhadores,) como uma das principais estratégias utilizadas na campanha e a constatação de que não nasceu “para ser presidente”. O grupo de imagens traduzem preocupações várias. A fotografia explícita, iconicamente, a assertivas verbais.

No conjunto apresentado, há nove memes. Nota-se que é a mesma foto, mas as informações são diferentes. São cópias icônicas com variantes informacionais. Os elementos verbais são outros e gerarão outras ideias. “As ideias geram ideias e podem ajudar na evolução de novas ideias. Elas interagem umas com as outras e com outras forças mentais no mesmo cérebro, em cérebros vizinhos [...]” (GLEIK, 2011, p. 254) E de fato, há muitos outros memes com a mesma figura que não foram analisadas no presente trabalho. O que se deseja enfatizar é que uma imagem recebe diferentes associações de ideias verbais, replicando os memes e tornando-os virais.

Outro atributo do meme é o interacionismo. Tal qual o gene, é a associação com a diversidade de notícias que permite aos memes “reuniões cooperativas” produzindo “efeitos que se estendem no espaço e no tempo” (GLEIK, 2011, p. 250) Uma ideia, uma fotografia, uma informação cotidiana, uma obra de arte conhecida, uma notícia de personalidade midiática ou, simplesmente, desenhos mal traçados, como são os casos dos famosos *trollface* (rosto trolado), *LOL* (Laughing out loud – rindo fora de controle) e *Yao Ming* (caricatura do ex-jogador de basquete chinês). Com eles é possível fazer as

mais diferentes piadas, comentários ou “trolagens” – na linguagem das redes sociais, significa satirizar, ironizar, tirar sarro, utilizar humor para rir de si ou do outro.

A criação de memes tem um intuito bastante claro: se replicar. O compartilhamento é fundamental para que se tenha o efeito viral e isto só acontece com a interação. Não há, contudo, uma fórmula que defina o sucesso de um determinado meme. A ajuda do “acaso” é a contribuição exclusiva. “O efeito de qualquer gene individual depende dessas interações e também dos efeitos do meio ambiente e do mais puro acaso.” (GLEIK, 2011, p. 251) Criar um meme é um fenômeno descentralizado, pois basta um usuário gerar um conteúdo. A difusão depende da coletividade. Daí um dos aspectos carnavalescos do meme. O corpo individual (a criação do meme) se une ao corpo coletivo (a divulgação em massa), tornando-se parte do tecido social que veicula a criação. Para Bakhtin:

O indivíduo se sente parte indissolúvel da coletividade, membro do grande corpo popular. Nesse todo, o corpo individual cessa, até certo ponto, de ser ele mesmo: pode-se, por assim dizer, *trocar mutuamente de corpo, renovar-se* (por meio das fantasias e máscaras). Ao mesmo tempo, *o povo sente a sua unidade e sua comunidade concretas, sensíveis, materiais e corporais* (grifos do autor).” (BAKHTIN, 1999, p. 222).

A coletividade também é característica do imaginário. Michel Maffesoli frisa que o imaginário é uma “força social” que conecta os indivíduos, mesmo que eles tenham a impressão individual de pertencimento. “Pode-se falar em ‘meu’ ou ‘teu’ imaginário, mas, quando se examina a situação de quem fala assim, vê-se que o ‘seu’ imaginário corresponde ao imaginário de um grupo no qual se encontra inserido [...]”; e o teórico prossegue falando da vinculação que leva à coletividade: “O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se

o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual. (MAFFESOLI, 2001).

Os locais de visibilidade dos memes atuais são redes sociais, canais de comunicação pública e que instiga a participação coletiva. Antes de tudo, o que se propaga nesses espaços é a ideia de liberdade; a sensação de que é possível criar, reproduzir, rir, dividir, opinar, difundir ideias. E no contexto da internet, com o apagamento das diferenças culturais e geográficas, a condição virótica dos memes encontra terreno fértil. A brevidade de veiculação torna viva a observação de Zygmunt Bauman sobre a modernidade líquida, uma vez que o dinamismo das redes sociais torna descartável e inútil o “velho” – que pode ser a manchete de ontem, a subcelebridade que já teve os quinze minutos de fama, a estreia do filme que ficou retrógrado, a cena da novela da semana passada, um trecho do vídeo viral que agora não se assiste mais, ou seja, existe a “obsolescência programada”. A rapidez na geração de conteúdo é proporcional à fugacidade de temas e o imediatismo das notícias. Portanto, a liquidez e sua volatilidade seriam características que vieram “desorganizar” todas as esferas da vida social como o amor, a cultura, o trabalho, e o mundo midiático herdaram a ausência das referências morais e políticas, anestesiadas pela produção e consumo de informações “líquidas”.

Michel Foucault ajuda a compor a análise de memes, não que o tenha feito análises sobre as redes sociais diretamente, mas quando nos lembra que as microsferas de poder parecem traduzir o sentimento do produtor/divulgador/consumidor de figurações memetizadas. A alternância dos papéis e o alcance da replicação promovem a sensação de poder, de subversão ao mundo oficial, ao modelo tradicional. Um meme, atualmente, é mais compartilhado que uma notícia média ou extensa das mídias tradicionais, o que desenha, de certa forma, o poder memético e o hábito da leitura dos receptores.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin afirma que a exteriorização modifica o conteúdo interno, uma vez que passa a ter definições singulares. A relação dialógica, entre o interior e o exterior, provoca mudanças: “É verdade que, exteriorizando-se, o conteúdo interior muda de aspecto, pois é obrigado a apropriar-se do material exterior, que dispõe de suas próprias regras, estranhas ao pensamento interior.” (BAKHTIN, 2004, p. 111) Michel Foucault ratifica tal abordagem. Em apresentação conferencista – “o que é um autor” –, o historiador observa: “pode dizer-se que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: só se refere a si própria, mas não se deixa porém aprisionar na forma da interioridade; identifica-se com a sua própria exterioridade manifesta.” Para Foucault, o autor é um instaurador de discursividade que será afetada mediante as relações suscitadas a partir do contato com a exterioridade. Isso ocorre com qualquer texto.

No caso do meme, quando vai para as mídias sociais, a replicação pode ser tão intensa que perde a autoria e vira não, apenas, veiculação coletiva, mas criação coletiva, uma vez que o download e a repostagem como anexo, inaugura um novo “criador”, desvinculando o post ao autor posterior. A cada novo compartilhamento podem surgir matizes diferentes. Nesse percurso autoria “original”, “exclusivista” se dilui ao exteriorizar-se e potencializa o efeito transformador quando atinge os meios da cibercultura pop, ambiente que vincula a cultura popular e o ciberespaço. Adiciona-se à amálgama desses dois elementos o conceito de democracia política e teremos a midiaticização do ativismo, segundo Maria Clara Aquino Bittencourt (2016).

Para a autora, o processo de criação e a circulação de um meme estão vinculados às práticas de sociabilidades, os quais se desdobram na cultura popular e são potencializadas pela cibercultura. A inscrição em tecnologias digitais de comunicação impulsiona as práticas ativistas. Além de facilitar

a organização dos grupos, a rede permite a comunicação global, com alcance maior que a mídia tradicional. Além disso, as interações em rede incitam os debates, o acesso, a troca e a difusão de informações, atravessando as delimitações sociais. Segundo Aquino Bittencourt, três elementos compõem a mídiatização: “o atravessamento de campos e esferas sociais, as interações e as apropriações.” E prossegue:

Quando se fala de mídiatização do ativismo é sobre a força que atividades midiáticas adquirem nas práticas diárias de movimentos sociais e coletivos que atuam reportando os fatos, e no peso da apropriação como determinante da reconfiguração comunicacional que resulta dessas atividades. No contexto mídiatizado em que movimentos em rede se apropriam de ferramentas de comunicação produzindo conteúdo, e fazendo essa produção circular através das redes, o relato dos fatos escapa ao controle da mídia de massa e suscita a reflexão sobre produção e circulação de narrativas realizadas por diferentes atores. (AQUINO BITTENCOURT, 2016, p. 107).

Enquanto a mídia tradicional produzia e distribuía o conteúdo, tendo profissionais escalados para as funções, as redes sociais descentralizam tanto a produção quanto a circulação. Os dispositivos móveis trazem em tempo real, muitas vezes, os fatos que estariam no dia seguinte em jornais impressos, há alguns anos. As redes cibernéticas consentem a alteração da posição passiva enquanto consumidor exclusivo de materiais midiáticos. Elas permitem produzir e divulgar informações, em diferentes formatos e discursos. Tanto é assim que as mídias tradicionais passaram a utilizar e são influenciadas diretamente em seus conteúdos, proporcionando a convergência entre os meios. Nas Figuras 3, 4, 5 e 6 são apresentados quatro memes que foram criados a partir do debate promovido pela Rede Globo e viralizaram no face-

book e no twitter após o candidato Jair Bolsonaro ter a mão flagrada com lembrete.

FIGURA 3, 4, 5 E 6 – MEMÓRIA AUXILIAR: MEMES DOS DEBATES E ENTREVISTAS DA CAMPANHA PRESIDENCIAL 2018.



FONTE: A Autora (2018).

É possível perceber a convergência entre os meios midiáticos. O debate na televisão gerou inúmeros memes que foram veiculados no ciberespaço, atravessando campos (da mídia) e esferas sociais gerando apropriações autorais e divulgadoras. Os atores sociais potencializam os sentidos produzindo, promovendo e consumindo textos. Embora o fluxo entre

produção e consumo pareçam “democráticos” há de se pensar os sujeitos envolvidos no processo parte do que alguns estudiosos chamam de “cultura popular”, normalmente entendida como variante dominada pela indústria cultural ou de massa. Ela serviria, portanto, para manobrar e alienar os sujeitos – o que permitiria a estabilidade do sistema capitalista.

Ainda que as redes sociais tenham maior alcance que a televisão, nos dias atuais, os debates televisivos ficaram entre os assuntos mais comentados no twitter, o que comprova, mais uma vez, a convergência dos meios de transmissão cultural. Tal como Adorno (1995) observou, a migração do veículo de divulgação não trouxe mudança quanto à alienação. Mesmo assistindo aos debates, tanto na Band quanto da Rede TV, os memes gerados são textos cômicos e não informações políticas com cunho formativo. Vejamos nas Figuras 7 e 8.

FIGURA 7 E 8 – MEMES NA CONVERGÊNCIA MIDIÁTICA: MEMES GERADOS A PARTIR DO CONTEÚDO TELEVISIVO.



FONTE: A Autora (2018).

Na Figura 7, é apontado um desfecho pessimista, o qual a intérprete em Libras estaria tentando traduzir: indiferente do resultado não se tem expectativas favoráveis. Ou



logias pessoais compartilhadas com os eleitores. A logomarca do *WhatsApp*<sup>4</sup> explicita uma das maiores estratégias empregada para replicar as ideias do candidato: a divulgação em massa por meio de empresas que disparavam as informações em listas de números de celulares para divulgar as notícias falsas. O escândalo, inclusive, acabou comprovando a existência ilegal do caixa dois<sup>5</sup> (recursos não declarados oficialmente). A faixa vermelha com o insígnia da suástica nazista e o bigode referem-se a Adolf Hitler, líder alemão de extrema direita responsável pelo maior genocídio do século XX. Com as ideias próximas as do nazismo, a figura de Bolsonaro denota os componentes morais e éticos preconceituosos propagados em entrevistas, postagem em plataformas digitais e discursos proferidos na câmara de deputados (cargo que exerceu durante 30 anos) junto a discussões com colegas de plenário, o que gera a caricatura Bolsonaro-Hitler. As mãos em posição simulacional de arma transformou-se em símbolo da campanha de Bolsonaro. Capitão da reserva do exército, o candidato mostrou-se favorável ao uso de armas por todos os “cidadãos de bem”, indo contra o estatuto de desarmamento que vigora no Brasil desde 2003. O horário – que não existe – no visor do celular é 19:64 e faz alusão ao ano do golpe militar que ocorreu no Brasil. A “foto” que está no perfil do “Bolsozap” é de um burro, o que traduziria o “grupo da família Brasil”. O fundo verde bandeira é referência a uma das cores utilizadas na campanha do candidato do PSL: verde e amarelo. Além dos símbolos imagéticos, o texto verbal reproduz cinco falas de Bolsonaro, acompanhadas da onomatopeia “kkk” – a simulação de uma “gargalhada” utilizada em conversações informais: “1. Os africanos que foram responsá-

---

4 É um aplicativo multiplataforma de mensagens instantâneas e chamadas de voz para *smartphones*. Além de mensagens de texto, os usuários podem enviar imagens, vídeos e documentos em PDF, além de fazer ligações grátis por meio de uma conexão com a internet.

5 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/empresarios-bancam-campanha-contra-o-pt-pelo-whatsapp.shtml>

veis pela escravidão”; “2. Não houve golpe militar em 1964”; “3. Uma das maiores causas da mortalidade infantil é a cárie dentária”; “4. A ditadura de Fidel em Cuba matou milhares”; “5. Ustra Vive”. As ideias veiculadas fizeram parte dos discursos do candidato e traduzem, de certa forma, o que a maioria de seus eleitores pensam e apoiam. A ignorância histórica é atravessada pelo moralismo e pelo conjunto ético de extrema direita a qual pretende “moralizar” a “inteligência coletiva” (LÉVY, 1999) do povo brasileiro, em uma tentativa de reelaborar o passado contestando as versões factuais e críticas, sem fontes críveis e a partir de olhares de profissionais sem credibilidade.

Adiante, na Figura 10, outro meme que apresentou as supostas mídias favoritas dos candidatos à presidência – Fernando Haddad e Jair Bolsonaro – e o candidato ao governo do estado de São Paulo – João Dória.

FIGURA 10 – POLÍTICOS E SUAS PLATAFORMAS DIGITAIS PREFERIDAS.<sup>6</sup>



FONTE: A Autora (2018).

Segundo a montagem de fotografias e logomarcas, Haddad prefere a Folha de São Paulo, Bolsonaro o *WhatsApp*–

6 O uso das plataformas digitais pelos políticos em campanha. O meme enfatiza o vazamento de vídeos do então candidato João Dória na plataforma XVideos, especializada na divulgação e compartilhamento de vídeos pornô.

pp e Dória o Xvídeos (plataforma de divulgação e compartilhamento de filmes pornográficos), isso porque, durante a campanha ao governo de São Paulo o midiático Dória teve vídeos íntimos expostos nessa plataforma. Quando o assunto sexo vem à tona existe a referência à linguagem carnavalesca, caracterizada por Mikhail Bakhtin “pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo, da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões.” (BAKHTIN, 1999, p. 10) A divulgação do vídeo de Dória mostra que a reputação moral do homem branco, heterossexual e, principalmente, um político – atividade que deveria ter conceito ilibado por ser representante do povo – não fez diferença aos eleitores brasileiros (paulistanos). A transferência do elevado, do espiritual, do ideal e do abstrato – as ideias políticas e propostas de governo foram rebaixadas ao “plano material e corporal”, sem nenhum efeito negativo. O rebaixamento é um traço marcante do realismo grotesco (BAKHTIN, 1999).

Muniz Sodré e Raquel Paiva, em *O império do grotesco*, pontuam que o uso do conceito de grotesco tem diferentes nuances. Antes associado ao disforme e ao onírico, o grotesco teve o sentido ampliado ao longo dos séculos.

De um substantivo com uso restrito à avaliação estética de obras-de-arte, torna-se adjetivo a serviço do gosto generalizado, capaz de qualificar – a partir da tensão entre o centro e a margem ou a partir de um equilíbrio precário das formas – figuras da vida social como discursos, roupas e comportamentos. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 30).

Bakhtin acentua que a maior parte da literatura contemporânea possui apenas destroços do realismo grotesco, “trata-se de imagens grotescas que perderam ou debilitaram seu polo positivo, sua relação com o universo em evolução.”

(BAKHTIN, 1999, p. 21) Se o realismo grotesco, por completo, possui dois pólos – o negativo e o positivo – esses destroços herdaram apenas o negativo. De fato, é o que foi observado em diversos memes que contemplam discursos de Jair Bolsonaro usados como plataforma eleitoral. As figuras 11 e 12 são emblemáticas do grotesco degenerado. O apelo ao baixo material e corporal não era para ser “concebido como o inferior absoluto, como um princípio que absorve e dá à luz, como um sepulcro e um seio corporais, com um campo semeado que começa a brotar.” (BAKHTIN, 1999, p. 24). O que se replica e divulga nas diferentes mídias são pequenos fragmentos do grotesco os quais Bakhtin denomina “grosserias contemporâneas”: “não há ambivalência; é mero insulto embora conservem ‘a recordação confusa da verdade carnavalesca.’” (BAKHTIN, 1999, p. 25) A “verdade carnavalesca” guarda em seu bojo o realismo grotesco com as duas efígies ambivalentes (o jano bifronte) – a negativa e a positiva. Como podemos observar nas Figuras 11 e 12, o que se replica são grosserias, ou, “destroços do grotesco”.

FIGURA 11 E 12 – A “MAMADEIRA DE PIROCA” E O “KIT-GAY”



FONTE: A Autora (2018).

Divulgada massivamente, sobretudo no aplicativo *WhatsApp*, a informação de que o candidato à presidência Fernando Haddad, do PT, distribuiu em creches de São Paulo, quando foi prefeito (2013–2016), mamadeiras que contenham o bico em formato do órgão sexual masculino, cujo um dos nomes populares seria “piroca”. Junto a esta *fake news*<sup>8</sup>, a notícia de que Haddad também teria formulado, durante o governo paulistano, um “kit gay” – materiais que estimulariam a homossexualidade – e foram entregues às crianças, estudantes do Ensino Fundamental Básico. Para dar credibilidade à falsa notícia, utilizaram uma montagem (Figura 12) com cenas de relações sexuais, beijos e carícias entre homossexuais, com a logomarca real do projeto “Escola sem homofobia” e a inscrição da ideia que norteou a *fake news* – “kit gay”. Dessa forma, a sensibilização da ideologia conservadora seria completa: causar repugnância e repúdio ao trabalho educacional realizado para conter a homofobia e casos de violência contra homossexuais. Em uma inversão de sentidos, viralização e replicação em massa, a plataforma da extrema direita angariou numerosos votos, dada a repercussão negativa que causou ao candidato do PT. A informação foi comentada e desmentida em diversas mídias, como no site da LUPA<sup>9</sup>, por exemplo, mas como o intuito era minar a candidatura do adversário político – destruindo o debate democrático – o que prevaleceu foi o polo negativo do grotesco. O fragmento grotesco transformou-se em grosseria, notícia falsa e argumento inverossímil. Tudo isto somado à ignorância e ao preconceito de diversas instituições – família, igreja, escolas, partidos políticos, meios midiáticos, personalidades influenciadoras de opinião. A mentira tão fortemente propalada acabou sendo

---

8 Em tradução livre, “notícia falsa”.

9 A LUPA é uma agência de *fact-checking* (checagem de fatos). Verificam a veracidade ou a falsidade das informações divulgadas em mídias sociais. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2018/08/30/verificamos-kit-gay/>

uma das principais angariadoras de votos junto àqueles que se autodenominam “cidadãos de bem”, que lutariam pela supremacia da família, do cristianismo, do teológico, do nacional-ufanista, dos valores “corretos” que indiquem e submetam à ordem e ao progresso.

As Figuras 13 e 15, também abordam os destroços do grotesco, trazendo a imagem e a palavra “cu” (uma das versões populares do órgão do aparelho digestório, o ânus). Na primeira figura ocorrem o rebaixamento e a degradação do princípio material e corporal. Segundo Bakhtin (1999, p. 19), “o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro.”, fica evidente a inversão do alto pelo baixo. A boca do candidato Bolsonaro é transformada em ânus, analogia que corresponde ao excremento verbalizado na ideia textual divulgada no meme. A suposta “fraquejada” – falta de virilidade – teria gerado uma mulher. Esse é um juízo de valor, tipicamente patriarcal, tradicional e machista, de que quem reproduz homens seria “forte”, “viril”, “intenso”, “completo” e quem produz mulheres seria “fraco”, “menos másculo”, “desvanecido”, “incompleto”. Conceito retrógrado, mas que teve intensa adesão em redes sociais. Contrários a tal consenso, os memes demonstram que a sátira e o cômico podem sabotar o preconceito da “fraquejada”, invertendo a boca pelo ânus e os “gays rindo do cu dele”. O meme 14 coloca o candidato do PSL como degeneração diabólica. Enquanto Hitler, Mussolini, Ustra e Pinochet – ditadores da Alemanha, Itália, Brasil (não foi presidente, mas um dos “heróis” de Bolsonaro devido aos feitos execráveis coordenados no período ditatorial) e Chile, respectivamente – seriam as criações fortes (portanto, os homens, na opinião do presidencialista), Bolsonaro seria a “fraquejada” (a versão fraca, feminina) do Diabo.

FIGURA 13, 14 E 15 – O BAIXO CORPORAL<sup>10</sup>



FONTE: A Autora (2018).

Para questionar os valores familiares defendidos com tanta veemência por Jair Bolsonaro, outros memes foram produzidos, como vemos na Figura 16. A agrega-se não apenas indagações sobre a posição heterossexual tradicional de Bolsonaro. O texto verbal recorre a uma série de informações adicionais sobre o passado e o futuro. O usuário do *twitter* “@\_o\_demo\_” se auto-intitula “Ministro das Relações inferiores”. Nessa imagem, em específico, as relações inferiores poderiam ser tanto o local imaginário destinado ao demo – o inferno –, quanto a menção ao baixo corporal e material: uma ligação homossexual entre o “Bozonaro no chuveirão brincando de pegar o sabonete” e o colega de banho. O fato pretérito do candidato, registrado em fotografia, revela alguém mais tolerante quanto à relação homoafetiva. O outro enunciado verbal instaura uma conexão entre o passado e o futuro. Recorda o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) – instituição de censura durante o Estado Novo Getulino e, depois, na ditadura – e anuncia o retorno dele na gestão futura de Bolsonaro. É o nome do arquivo que vincula o regresso do Dops: “Fotos pra Deletar Quando o Novo Dops for Instaurado”. O dever censurável já é esperado. O controle sobre o que dizer e o que mostrar é “pressentido”, dado o passado do capitão candidato e seus discursos em campanha eleitoral.

10 Ataques à sexualidade e aos gêneros.

Na Figura 17 expõe os três casamentos formais de Bolsonaro enquanto ele defende os valores da família. A ironia posta é que, segundo a tradição religiosa, o casamento deveria durar até a morte de um dos cônjuges, uma vez que seria indissolúvel pelos preceitos da igreja católica. Mas ele casou e se divorciou duas vezes. E estaria, conforme ele, no terceiro matrimônio. A mão sinalizando o número dois, é que ele já teria “chutado” duas mulheres. Ou seja, não respeitou os mandamentos bíblicos e morais de valorização da família. Casou três vezes, separou duas, e o meme aponta uma filha “fora do matrimônio” (o que não foi comprovado em nossa pesquisa).

A Figura 18 aponta o hipotético adversário do candidato do PSL: os seus próprios discursos “gravados” ou divulgados pela “porra do microfone que grava todas as merdas que eu vomito”. Temos, novamente, a degradação/rebaixamento do alto pelo baixo – a boca seria o ânus, uma vez que “vomita merda”. São os destroços do grotesco tornando-se parte da campanha eleitoral em 2018.

FIGURA 16, 17 e 18 – A VISÃO CONSERVADORA



FONTE: A Autora (2018).

A análise desse primeiro conjunto de imagens memeizadas revelou alguns aspectos das redes sociais, a maneira de fazer campanha política no Brasil e o imaginário dos brasileiros. Cabe, porém, desmistificar a homogeneização do que é “o brasileiro”, como se a coletividade amalgamasse em uma massa amorfa e genérica. Enquanto uma grande massa aceita pacificamente a ideologia dominante, acreditando ingenuamente no que é divulgado nos vários meios de comunicação, uma parcela significativa indaga, questiona, se opõe, contra argumenta, manifesta-se. A argumentação não vem, necessariamente, de maneira sisuda. Os memes políticos são exemplo da materialização do olhar sobre o cômico através das novas mídias e diluem as fronteiras entre o que era considerado engajamento (ações na rua: manifestações/protestos) e o que não era considerado ação engajada (ficar em casa). O ativismo pode, sim, ocorrer em redes sociais e as teorias contemporâneas entendem que a cultura popular é catalisadora de transformações nos meios de comunicação, eliminando as diferenças entre realidade e imagem, impondo o engajamento e indagando a ideologia dominante. Parte dos eleitores, acredito, são espectadores bestializados ou bilontras<sup>11</sup> como diria José Murilo Carvalho.

Os memes, portanto, configuram uma forma de participação política baseada em um gênero textual apropriado às redes sociais. Utilizando-se de sátira, comicidade, paródia, grotesco, entre outras características, os memes representam

---

11 *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*, é um estudo clássico da prática da cidadania no início da República, analisando o imaginário político do povo e sua prática política. A população logo descobriu que o novo regime, republicano, não havia trazido avanços à liberdade e à participação. A República não era para valer. O discurso bonito do Estado não condizia com a realidade. Quem percebia isso não era bestializado. “Bestializado era quem levasse a política a sério, era o que se prestasse a manipulação [...] Quem apenas assistia, como fazia o povo do Rio por ocasião das grandes transformações realizadas a sua revelia, estava longe de ser bestializado. Era bilontra [gozador, espertalhão].” (CARVALHO, 1997, p. 160).

formas de ativismo. Lembrando que os gêneros textuais são “formas verbais de ação social relativamente estáveis realizadas em textos situados em comunidades de práticas sociais e em domínio discursivos específicos.” (MARCHUSCHI, 2002 p. 25) o autor afirma que os gêneros textuais são maneiras de atuar socialmente, não são somente entidades linguísticas formalmente construídas. As construções ocorrem nos níveis escritos, orais, verbais e não-verbais, já que se referem a qualquer categoria do discurso, em seu sentido amplo.

## **A praça pública e as manifestações carnavalescas na contemporaneidade**

*Ao término do jogo, o rei e o peão  
voltam para a mesma caixa.  
(Provérbio italiano)*

O mundo digital e as relações vivenciadas no e para esse cenário tecnológico contemporâneo trouxeram novas angústias, desafios e reflexões. O conjunto ético ganha outros dilemas. Adentramos a cibercultura, definida por Pierre Lévy como o “conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço.” (Lévy, 1999, p. 17) Estes espaços cibernético e cultural – fruto das técnicas humanas – não são nem salvação e nem perdição, como lembra Lévy: “sempre ambivalentes, as técnicas projetam no mundo material nossas emoções, intenções e projetos. Os instrumentos que construímos nos dão poderes mas, coletivamente responsáveis, a escolha está em nossas mãos.” (LÉVY, 1999, p. 16-17) É justamente a coletividade partícipe do conceito de “manifestações carnavalescas”, especificada por Mikhail Bakhtin (1981; 1999), que se assemelha ao coletivo da cibercultura. A coletividade que adere às festividades sem colocar barreiras hierárquicas – sejam sociais, culturais, econômicas, etárias ou de gênero – tal qual

a inteligência coletiva do mundo “weberizado” que é global, com a sensação de estar sem divisões de nenhuma ordem.

A “praça pública” do mundo atual é o mundo WWW, o ciberespaço (LÉVY, 1999); as redes sociais são os “palcos públicos” que permitem alto grau de carnavalização. A tendência à homogeneização e ao apagamento das diferenças quando se adentra o mundo digital, leva à proposição de que a “universalidade cibernética” dilui, temporariamente, assim como a carnavalização, as fronteiras sociais e culturais, assegurando uma amálgama “totalizante”<sup>12</sup>.

Dois aspectos possibilitaram a relação entre a praça pública da Idade Média com as redes sociais contemporâneas – ampliando um pouco mais, a cibercultura e o ciberespaço: a universalidade que pressupõe ambas; e a dissolução, ainda que momentânea ou fugaz, da referencialidade cotidiana. O mundo virtual, tão pouco admite *status* ou divisões sócio-etárias – igualando a todos no princípio da igualdade utópica – assim como a festa popular em praça pública que não admite segregação. No momento da conexão, assim como na festa popular carnavalesca, esvai-se os aspectos que podem restringir as relações. “A festa era a segunda vida do povo, que penetrava no reino utópico da universalidade, da liberdade, igualdade e abundância.” (BAKHTIN, 1999, p. 08). Em relação à necessidade de ser universal, de conectar genericamente sem totalizar, Lévy aborda

[...] não há comunidade virtual sem interconexão, não há inteligência coletiva em grande escala sem virtualização ou desterritorialização das comunidades no ciberespaço. A interconexão que é uma inteligência coletiva em potencial. (LÉVY, 1999, p. 133).

---

12 Há de se ter cuidado com generalizações como universal; total; homogeneização; globalização – uma vez que tais ideias, na maioria das vezes, incluem-se em quadros amplos demais e demandam, por vezes, definições singulares e bem delimitadas.

A interconexão que ocorre no mundo virtual, é análoga à integração carnavalesca nas ruas e na praça pública. No momento de interação, desfaz-se os estatutos de diferenciações e comunga-se em uma rede universal de relações, de um sentido futuro possível. Mikhail Bakhtin afirma que “na praça pública do carnaval, o corpo do povo sente, antes de mais nada a sua *unidade* no tempo, a sua *duração ininterrupta* nele, a sua *imortalidade histórica relativa*.” A sequência, a uniformidade e a sensação de futuro persistente, por consequência, conduzem “o povo não a imagem estática da sua unidade [...], mas a *unidade e a continuidade do seu devir e do seu crescimento*. Assim, todas as imagens da festa popular fixam o momento do devir e do crescimento, da metamorfose inacabada, da morte-renovação (grifos do autor).” (BAKHTIN, 1999, p. 223). As propagandas, por exemplo, antes de mais nada, “prometem” o futuro – por vezes longínquo, outras vezes próximo – com a realização dos “sonhos”. Ao fomentar a realização dos desejos e necessidades, a publicidade projeta a possibilidade do devir. É a mídia tencionando anseios e a necessidade do devir. É a potencialização com projeção de futuro.

As transformações e o inacabamento, bem com a falta de totalização, são intrínsecas ao carnaval, à estética grotesca, às categorias e efeitos da linguagem carnavalesca. Lévy (1999, p. 133), por sua vez, pontua que não existe escopo externo, nem conteúdo particular que vem fechar ou totalizar o programa da cibercultura que “encontra-se por completo no processo inacabado, de desenvolvimento de comunidades virtuais e de intensificação de uma inteligência coletiva fractal, reproduzível em todas as escalas e diferente em toda parte”. Não há interesse e não há como restringir a expansão e multiplicação da cibercultura, uma vez que o processo assíduo de interconexão “ruma a uma comunicação interativa de todos com todos é em si mesmo um forte indício de que

a totalização não ocorrerá, que as fontes serão sempre mais heterogêneas, que os dispositivos mutagênicos e as linhas de fuga irão se multiplicar” (LÉVY, 1999, p. 133) A completude no inacabamento é o paradoxo da cibercultura. Não é apenas o conceito, mas é a representação dos *hiperlinks* que tornamos as leituras, as relações sociais, as pesquisas, o conhecimento.

Os conteúdos ciberculturais são mutantes e heterogêneos não permitindo o fechamento, antes expandem os “espaços” interculturais agregando técnicas e desejos bastante diversos, instaurando uma “conexão entre...”, ou seja, uma interconexão, que segundo o teórico “constitui a humanidade em um contínuo sem fronteiras, cava um meio informacional oceânico, mergulha os seres e as coisas no mesmo banho de comunicação interativa. A interconexão tece um universal por contato.” (LÉVY, 1999, p. 127) A conexão, a expansão, o inacabamento, a universalidade são as principais características da cibercultura, assim como dos ritos e formas carnavalescas. E aqui entram em cena um paradoxo: a presença e a ausência, o completo e o inacabado, os contrários não se repelem, mas se complementam.

Ao pensar uma comunicação via internet sabemos da ausência física entre os comunicadores. Embora possa se ver – em caso de chamada de vídeo –, escutar – por mensagens de voz, tocar a tela do dispositivo – seja celular, seja computador; a sensação do toque *a priori* não será humana. Configura-se, portanto, a ausência física/corporal ao sentido táctil. Ao mesmo tempo, milhares ou milhões de quilômetros de cabos, torres e sinais nos ligam fisicamente. Geograficamente distantes, mas telepresença ao toque dos dedos.

Nos festejos carnavalescos, porém, tem-se a presença física, a unidade dos corpos em um mesmo espaço. A linguagem familiar, a intimidade e o contato corporal são possíveis pela ausência – temporária – das regras e normas sociais. A diluição da identidade, por meio das máscaras e fantasias,

também contribui para ausentar sanções. A suspensão efêmera dos regulamentos permite a compleição material.

Em ambos os casos – carnaval e cibercultura – temos as *mésalliances*, ou aliança dos contrários – o paradoxo. Presença e ausência formando uma espécie de *simulacro* deleuzeano. A imagem virtual e a sensação carnavalesca (de ruptura dos códigos cotidianos) gerariam uma terceira via: “a cópia da cópia”. Nem mundo sem leis, sem camadas sociais definidas e hierarquizadas, nem presença digital com “corpo material ausente”. Formam-se interações imagéticas – a sensação de liberdade e familiaridade, nas festas populares; e a pseudo-presença nas conexões de Web. A pessoa não está “dividindo o mesmo espaço”, mas é possível ouvir, ver e interagir em tempo real. Cada vez mais o indivíduo é levado a um “dilúvio” de informações, conexões, links e dados. Como salienta Pierre Lévy:

A densidade dos links entre as informações aumenta vertiginosamente nos bancos de dados, nos hipertextos e nas redes. Os contatos transversais entre os indivíduos proliferam de forma anárquica. É o transbordamento caótico das informações, a inundação de dados, as águas tumultuosas e os turbilhões da comunicação, a cacofonia e o psitacismo ensurdecedor das mídias, a guerra das imagens, as propagandas e as contra-propagandas, a confusão dos espíritos. (LÉVY, 1999, p. 13).

As variadas festividades, os ritos e formas do tipo carnavalesco também pressupõe interações e “contatos transversais” sem regras e hierarquias. Porém, em escala pontual, somente quando os eventos estão em andamento, quando insufla vida às transgressões e ocorre o “transbordamento caótico” das sanções. Da mesma forma, o contato em redes sociais ou a cibercultura desconecta quando se desliga o dispositivo da rede. O paradoxo presença/ausência são temporários. O contato universal é efêmero. Ambos são “festas” que se trans-

ferem temporariamente para um mundo utópico de ilimitadas possibilidades de transgressões.

Contudo, alerta Umberto Eco (1989, p. 12), ainda que popular, sobretudo para os poucos afortunados “a teoria da transgressão [...] é falsa”<sup>13</sup>. Não existe violações infinitas, ou melhor, um mundo real sem regras, sem imposições limitadoras. Há inúmeras formas de poder que delimitam subjetividades, territorialidades e espaços. O estudioso argumenta que o poder – “qualquer poder político e social” – utilizou circos para acalmar as multidões e as ditaduras mais severas sempre censuravam as paródias e sátiras, mas não as palhaçadas. Utilizando o riso, subordinou multidões e expandiu as agruras, por vezes, nem percebidas por estarem interiorizadas. Ao trazer o espetáculo – que se destaca em relação ao cotidiano – é possível manipular e refrear a “liberdade carnavalesca”. Para Eco, não é possível a carnavalização real, uma vez que a mídia já espetaculariza, ridiculariza e utiliza o engraçado como forma de controle social. Ele pontua:

[...] porque hoje em dia os meios de comunicação de massa, que sem dúvidas são instrumentos de controle social (ainda quando não dependem de um argumento explícito) se baseiam principalmente no engraçado, no ridículo, ou seja, na carnavalização contínua da vida. Para apoiar o universo dos negócios, não existe melhor negócio que o espetáculo. Portanto, há algo que está ruim com essa teoria da carnavalização cósmica como a liberação global. Há um truque diabólico em apelar ao

---

13 Em *Língua Espanhola* “Esta teoría de la transgresión ha tenido muchas oportunidades para ser popular hoy en día, incluso entre los pocos afortunados. Suena muy aristocrático. Sólo hay una sospecha que contamina nuestro entusiasmo: desgraciadamente, la teoría es falsa.” (ECO, 1989, p. 12)

grande carnaval cósmico cômico. (ECO, 1989, p. 12).<sup>14</sup>

Eco defende que existe uma ideologia “hiperbakhtiana” transpondo para o real e para o contemporâneo o que era realizado no carnaval medieval. Argumenta que a manifestação carnavalesca concretizava a liberação e a subversão, mas que a “liberação real (grifos do autor)”, atualmente, é equivocada, uma vez que o que temos hoje é o humor e o riso e não o carnaval como no Medievo. Para o teórico, “o humor não pretende, como o carnaval, nos levar a ultrapassar nossos próprios limites. Nunca está fora dos limites, senão que mina os limites desde dentro. Não busca uma liberdade impossível, mas é um verdadeiro movimento de liberdade.” O humor reforça a lei e a faz implodir se ela estiver ultrapassada. Não concede a liberdade, antes submete às normativas cotidianas e lembra que se vive sob tutelas e normas.

O humor não nos promete liberação: ao contrário, nos adverte a impossibilidade de uma liberação global, recordando-nos a presença da uma lei que já não existe razão para obedecer. Ao fazê-lo, mina a lei. Nos faz sentir a moléstia de viver abaixo da lei, qualquer lei. (ECO, 1989, p. 19).

José Rivair Macedo defende a ideia de que a subversão foi se esvaindo ao longo dos séculos XV e XVI, pois os festejos carnavalescos perderam a espontaneidade e a autonomia, sendo absorvidos pelas autoridades eclesiásticas, famílias aristocráticas e as monarquias. “[...] o espetáculo tradicional, potencialmente subversivo e inquietante sob o ponto de vista social, ganhou limites precisos, não colocando em risco a

---

14 Em *Língua Espanhola* “[...] por qué hoy en día los medios masivos de comunicación, que sin duda son instrumentos de control social (aun cuando no dependen de un argumento explícito) se basan principalmente en lo chistoso, en lo ridículo, o sea, en la carnavalización continua de la vida. Para apoyar el universo de los negocios, no hay mejor negocio que el espectáculo. (ECO, 1989, p. 12).

hierarquia social nem mesmo no plano simbólico.” Boa parte dos gracejos e brincadeiras licenciosas foram confinadas ao ambiente doméstico. A absorção e a normatização dos espetáculos acabaram por restituir a ordem. Problemas familiares eram levados a público, com caráter satírico, e “julgados” pela população. Assim, “a instauração do ‘mundo às avessas’ possibilitado pelo espírito carnavalesco veio a servir para que, pela via do deboche, a ordem pudesse ser recolocada até mesmo os domínios da vida privada.” (MACEDO, 2000, p. 243)

Divergente à concepção de Eco e de Macedo, Robert Stam coloca que Bakhtin pensa o carnaval enquanto fenômeno concreto, como *locus* de inversão, no qual o duplo – ideologia e utopia – propõe o fim das dicotomias estéreis e dos paradigmas exauridos.

Consciente do jogo duplo da ideologia e da utopia, discerne e propõe, como resposta, um movimento duplo de fabulação celebratória e de crítica desmistificadora. Consciente do peso morto do sistema, vê aberturas para sua carnavalização. [...] as conceituações de Bakhtin sugerem a possibilidade de uma crítica cultural radical, aplicável ao cinema e aos meios de comunicação de massa [...]. (STAM, 1992, p. 101 - 102).

O crítico de cinema e literatura enfatiza a continuidade do espetáculo carnavalesco: “o carnaval não é somente uma prática social específica mas também uma espécie de ‘reserva’ geral e perene de formas populares e rituais festivos”. E acentua que o fenômeno carnavalesco apresenta inúmeras facetas, “é ao mesmo tempo textual, intertextual e contextual.” (STAM, 1992, p. 46) De fato, o criador dessa teoria, Bakhtin, historiciza os gêneros cômico-sério para comprovar os aspectos carnavalescos sobrevivem dentro, fora e entre textos, assim como pontua Stam. Para analisar as obras de François Rabelais, o teórico empreende o que chama de “reformulação

radical de todas as concepções artísticas e ideológicas [...] que permite iluminar a cultura cômica popular de vários milênios, da qual Rabelais foi o eminente porta-voz na literatura.” (BAKHTIN, 1999, p. 03) O mesmo o faz quando analisa as obras de Fiodor Dostoiévski, contextualizando e intertextualizando – dentro do que se poderia chamar de crítica genética – os vários textos do escritor conterrâneo. Bakhtin não faz uma análise estrutural, simplesmente. Os referenciais sócio-históricos de Rabelais e Dostoiévski possibilitariam suas obras e dentro destes referenciais estariam a visão carnavalesca de mundo e da literatura carnavalizada.

Segundo Augusto Ponzio (2008, p. 169), “o ‘carnavalesco’ ocupa um lugar primordial na análise que Bakhtin faz sobre a origem e as características do romance polifônico e sobre as relações entre a cultura popular cômica medieval e a literatura renascentista.” Ao examinar as obras em períodos históricos diferentes, Bakhtin pontua a prevalência dos conceitos de carnaval e da carnavalização da literatura. Norma Discini também acentua a conexão e a permanência que Bakhtin efetua. Conforme a estudiosa “o ‘fermento carnavalesco’ se mantém nos romances polifônicos de Dostoiévski, é o que comprava o estudioso. A praça pública estará transposta, sem degeneração, para a sala de visitas, já que a forma histórica da carnavalização ora considerada é outra.” (DISCINI, 2008, p. 76)

A cosmovisão carnavalesca, ou o “fermento carnavalesco”, é um elemento constitutivo do carnaval que se preservou “na literatura até os nossos dias” (Bakhtin, 1981, p. 97-98), bem como na linguagem, de maneira geral.

A linguagem – verbal e não-verbal – permite a manifestação carnavalesca quando propõe a dissolução temporária das hierarquias, contém a estética grotesca (o baixo corporal, a derrisão, o humor, o riso, as máscaras, a aliança dos contrários – *mèssaliance* –, o destronamento do “legítimo”)

em sua amálgama, permitindo a subversão do mundo oficial e a sensação de poder.

A cibercultura promoveu o deslocamento e a expansão da praça pública. As redes sociais, as propagandas, as séries midiáticas, canais de *Youtube*, permitem alternância dos papéis e replicação das postagens e criações culturais, esfacelando, ainda que provisoriamente, a centralização de produção e circulação.

No caso dos memes veiculados e amplamente divulgados na campanha presidencial nas eleições de 2018, é possível inferir que colaboraram com disseminação de *fake news*, desbancando a noção de verdade e à procura por ela. A replicação massiva com intuito de provocar reações negativas e rejeição aos candidatos rivais, difundiram preconceitos baseados em informações falsas, levando ao candidato misógino, armamentista, racista, preconceituoso. As redes cibernéticas assumiram papel predominante na campanha eleitoral, possibilitando participação intensa e mobilização que tomou paisagens reais das “praças públicas” (avenidas, praças, rodovias, calçadas e locais de ampla mobilização popular). Do espaço virtual ao espaço material, as vozes manifestas do carnavalesco, em contexto contemporâneo.

## Referências

ADORNO, Theodor Wolfgang. **Educação e emancipação**. (Tradução Wolfgang Leo Maar). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

AQUINO BITTENCOURT, Maria Clara. House of memes: midiatização. **Revista Geminis**. Ano 7, número 1, 2016. Disponível em: <http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/254>.

BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Tradução MICHEL LAHUD E YARA FRATESCHI VIEIRA. São Paulo: Hucitec, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. (Tradução Yara Frateschi Vieira). São Paulo: Hucitec, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo

- Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981.
- DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. Tradução de Geraldo Florsheim. 1ª edição. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Editora Itatiaia, 1979.
- DISCINI, N. Carnavalização. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2008.
- ECO, Umberto. **Los marcos de la 'liberdad' cómica**. Tradução Monica Mansour. In: ECO, U; IVANOV, V.V; RECTOR, M. Carnavall. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- GLEIK, James. **A informação**: uma história, uma teoria, uma enxurrada. Tradução Augusto Calil. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. (Trad. Carlos Irineu da Costa). São Paulo: Editora 34, 1999.
- MACEDO, José Rivair. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/ São Paulo: Editora Universidade UFRGS/Editora Unesp, 2000.
- MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade (entrevista). **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 1, n. 15, p. 74–82, ago. 2001.
- PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana**: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. Coordenação de tradução Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2008.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O Império do Grotesco**. Mauad, 2002.
- STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo, Editora Ática, 1992.
- STUTZ, Lúcia; CACILHO, Marco Antônio. “Material apostilado em análise: gêneros digitais no ensino de Língua Portuguesa”. **Revista Linha D'Água**, São Paulo/USP. Volume 28(1), 125–139. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/97026>



# 2

Identidade de gênero

# Ser e também ser eis a questão: uma análise discursiva da identidade de gênero no filme documentário *Laerte-se*

ISABELI BATISTA GREGIO<sup>1</sup>

JEFFERSON CAMPOS<sup>2</sup>

O filme documentário é um registro audiovisual que possibilita a representação e o desenvolvimento de importantes discussões que permeiam ou compõe diretamente nossa construção e desconstrução enquanto indivíduos e sociedade. Essas narrativas são criadas a partir de elementos da nossa cultura que dialogam diretamente com a realidade.

Nesse sentido, Melo (2002) compreende que a linguagem documental se arquiteta ao longo do seu processo de criação e, ainda que tenha um roteiro de produção preestabelecido, seu resultado se define com o desenvolvimento das filmagens, edições e montagens. Melo considera que tanto no documentário, como na reportagem documental, não estamos diante de um simples registro, mas de um percurso ativo de produção de valores, significados e conceitos.

No filme documentário, conforme afirma Penafria (1999), a perfectibilidade da narrativa conversa com a imperfectibilidade de personagens reais. É importante destacar que na narrativa documental as falas não são previamente escritas e ensaiadas, elas são geralmente imprevisíveis. Para a autora,

---

1 Bacharel em Jornalismo pelo Centro Universitário Metropolitano de Maringá (Unifamma). E-mail: Isabeli.gregio@hotmail.com.

2 Doutorando em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PLE//Uem-Capes). Docente no Centro Universitário Metropolitano de Maringá (Unifamma). E-mail: jefferson-gustavocampos@gmail.com.

um documentário é o “argumento encontrado”. Diante dessa perspectiva, é possível compreendê-lo como instrumento que representa, elabora e propaga distintos tipos de discursos e visões de mundo, os quais interferem nas formas de “ser” e “estar” dos sujeitos retratados, dialogando diretamente com o meio social em que é inserido e produzido.

Logo, para abarcarmos essas questões, é necessário apreender o gênero como uma prática discursiva, uma vez que o gênero se baseia em um processo estrutural dramático e narrativo. Mello (2018) ressalta que parte da construção discursiva do documentário é apresentar fatos, relatos e imagens que permitam, de algum modo, sustentar o seu papel de informar. Vale ponderar que um dos significados da palavra documentário no dicionário Aurélio é “tudo que documenta e comprova”. Assim, o gênero possui caráter informativo, didático ou de divulgação, bem como, valor de documento, que busca representar a realidade, ou seja, “ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico” (RAMOS, 2008, p. 22). Torna-se, assim, uma relevante produção que dialoga com a realidade histórico, social e cultural de determinada sociedade, considerada por Ramos (2008) de “não-ficcional”.

No entanto, é importante ponderar que as narrativas ficcionais também representam questões ligadas à realidade histórica. Deste modo, embora os gêneros ficcionais representem a realidade, Mello (2018) assevera que uma das distinções fundamentais entre a narrativa ficcional e a documental é que a segunda “[...] produz um efeito de verdade [...]” (MELLO, 2018, p. 53). Nichols (2005, p. 27) também considera íntima e profunda a ligação entre o documentário e a realidade. Para o autor, o gênero acrescenta uma nova dimensão a memória popular e a história social.

São inúmeras as características do filme documentário que contribuem para a criação dessa verossimilhança com

a realidade, entre elas os enquadramentos, planos e ângulos de filmagem são fundamentais para esse maior diálogo com a realidade. De acordo com Penafria (2001), é na construção desses elementos que percebemos o ponto de vista do documentarista, bem como dos intervenientes.

Posto isso, selecionamos como objeto de estudo o filme documentário “Laerte-se”, lançado em maio de 2017, sob a direção de Eliane Brum e co-direção de Lygia Barbosa da Silva, com 1h47min. Foi produzido pela Netflix, plataforma online de filmes e séries, sendo o primeiro documentário brasileiro produzido pela empresa e está disponível para mais de 190 países. Buscamos por meio dessa narrativa e, sobretudo dos discursos proferidos pela cartunista e chargista brasileira Laerte Coutinho, personagem principal da obra, refletir sobre a Identidade de Gênero e compreender como o documentário e os discursos construídos sobre o tema contribuem para pensarmos a Identidade de Gênero na contemporaneidade.

Nesse sentido, compreendemos que pelo fato do documentário abordar e retratar diferentes e novas perspectivas de mundo e modos de ser e estar e devido o jornalismo caminhar também nesse sentido, abordando, apresentando e trazendo discussões sobre a realidade, e que esses dois elementos, jornalismo e documentário são instrumentos e práticas que influenciam o real, entendemos que é de extrema importância trabalhar e discutir a Identidade de Gênero por meio da narrativa documental, na área jornalística.

Em síntese, o documentário “Laerte-se”, analisado nesse estudo, acompanha o cotidiano da cartunista, retratando alguns aspectos da sua vida pessoal e profissional, especialmente suas descobertas, indagações e transformações, com foco em seu processo de transição de gênero, que desde 2010, tornou-se público. A narrativa vai construir discursos, questionamentos e ações que são fundamentais para entendermos como a obra representa e problematiza esses

elementos da vida de Laerte, que por mais de 60 anos, foi identificada com o gênero masculino e depois de 3 filhos e 3 casamentos é apresentada a sociedade como mulher. Logo, os debates sobre a sexualidade, como o sexo biológico, a orientação sexual, a identidade de gênero e os transgêneros são basilares para examinarmos como esses elementos são construídos no decorrer da narrativa audiovisual.

O presente capítulo, que deriva de trabalho de conclusão homônimo, se divide em três tópicos. O primeiro aborda o gênero documentário. Nele discutimos sobre essa narrativa, suas características, como esse gênero possibilita pensarmos e discutirmos a realidade, como influencia o real e a relação e proximidade dessa narrativa audiovisual com a prática jornalística. O segundo tópico apresenta a definição de alguns conceitos, como gênero, Identidade de gênero, orientação sexual, sexo biológico, Teoria Queer, transgênero e transexualidade. E o terceiro tópico consiste na análise de algumas cenas do documentário “Laerte-se”, articulando e discutindo a construção de cada cena selecionada com as teorias abordadas e debatidas neste trabalho.

## **Documentário: instrumento de representação para pensar o real**

Os documentários são registros audiovisuais que podem proporcionar novas perspectivas para explorarmos e compreendermos questões e práticas presentes na realidade. Esse tipo de linguagem audiovisual engaja-se em nosso meio, pela forma de sua representação que pode ser realizada de três maneiras (NICHOLS, 2005).

Na primeira, as narrativas apresentadas por meio dessa produção promovem um retrato ou uma representação reconhecível do mundo e da realidade que, de acordo com o autor, ocorre devido a capacidade que o filme possui em

conjunto com seus aparatos, como o áudio, de registrar contextos e fatos com certa fidedignidade.

Dessa forma, segundo o autor, podemos observar uma série de elementos, como pessoas, lugares e objetos que poderíamos encontrar fora das telas e esse aspecto muitas vezes proporciona uma base para a crença de que ao vermos o que estava lá diante da câmera, deve então ser verdade. Por isso, a imagem com seu poder admirável não pode ser subestimada, apesar de possuir restrições. Nichols (2005) entende que uma imagem não consegue falar tudo o que buscamos saber acerca de um fato, elas podem ser modificadas durante ou depois do acontecimento, por meio de ferramentas convencionais e digitais.

O documentário possibilita ir ao encontro de ideias, histórias, argumentos, questionamentos ou definições que propiciam observar o mundo sob uma nova ótica. Nichols (2005) considera que o poder da imagem de reproduzir os traços do que está frente da câmera nos empenha a crer que essa imagem seja a própria realidade representada, no mesmo compasso em que a história ou o argumento sobre ela exhibe uma forma diferente de ver essa realidade.

Em segundo lugar, o gênero documental compõe ou representa os interesses das outras pessoas. Nichols (2005) faz uma alusão ao conceito de democracia para exemplificar a construção de um filme documentário. Dessa forma, o autor compreende que os documentaristas diversas vezes adotam o papel de representantes do público, falando em favor dos interesses de outras pessoas, sejam elas sujeitos tema de suas narrativas ou de instituições e agências que apoiam sua produção.

Em terceiro lugar, Nichols (2005) interpreta que os documentários têm a capacidade de representar o mundo da mesma maneira que um advogado representa os interesses dos seus clientes, por exemplo, colocando frente a nós a defesa de uma perspectiva ou uma interpretação das provas.

Assim, o gênero não “defende” simplesmente os outros, representando cada um de forma que eles próprios não poderiam, mas interfere ativamente, afirmando sobre a natureza de um determinado assunto, para conquistar a aceitação ou influenciar as opiniões de seus espectadores.

Mozdzenski (2019) considera que o documentário ao defender uma causa, manifestar uma ideia ou crença, ou transmitir uma opinião, busca convencer ou persuadir seu público, seja pela força de sua argumentação e ponto de vista ou pelo atrativo e poder de sua voz. Para isso, os documentaristas se dedicam em produzir discursivamente o efeito de real, conceito segundo o qual se assemelha ao de “efeito de verdade” discutido por Patrick Charaudeau (2010, p. 49), para quem

O efeito de verdade não existe, pois, fora de um dispositivo enunciativo de influência psicossocial, no qual cada um dos parceiros da troca verbal tenta fazer com que o outro dê sua adesão a seu universo de pensamento e de verdade. O que está em causa aqui não é tanto a busca de uma verdade em si, mas a busca de “credibilidade”, isto é, aquilo que determina o “direito à palavra” dos seres que comunicam, e as condições de validade da palavra emitida.

Para Periago (2016), o documentário está ligado com a sensação de veracidade que essa linguagem edificou, a ideia é que o conteúdo que está sendo apresentado tem origem realista por causa do registro obtido por meio da imagem e do som. Logo, Nichols (2005, p. 28) observa que a tradição do documentário possui raízes fortíssimas na capacidade que ele tem de nos transmitir uma impressão de autenticidade.

Os documentários buscam convencer pela força de seu argumento, perspectiva e pelo encanto ou poder de sua voz. Nichols (2005) afirma que essa voz é uma forma específica de expressar ideias, opiniões e pontos de vista. Do mesmo modo que a trama, o argumento pode ser exibido de modo distinto.

Assim, a voz se refere ao estilo pelo qual a lógica, o assunto ou a perspectiva são transmitidos.

Na ficção, o estilo deriva principalmente da tradução que o diretor faz da história para a forma visual, dando a essa manifestação visual da trama um estilo distinto de sua contrapartida escrita na forma de roteiro, romance, peça ou biografia. No documentário, o estilo deriva parcialmente da tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também de seu envolvimento direto no tema do filme. Ou seja, o estilo da ficção transmite um mundo imaginário e distinto, ao passo que o estilo ou a voz do documentário revelam uma forma distinta de envolvimento no mundo histórico (NICHOLS, 2005, p. 74).

Ao representar o mundo sob uma ótica particular e peculiar, o documentarista realiza isso com uma voz que é composta de outras vozes. De acordo com Melo (2002), como em outras narrativas acerca da realidade, o gênero descreve e interpreta o mundo da experiência coletiva. Para a autora, esse é o aspecto central que aproxima o documentário da prática jornalística. “As informações obtidas por meio do documentário ou da reportagem são tomadas como ‘lugar de revelação’ e de acesso à verdade sobre determinado fato, lugar ou pessoa” (MELO, 2002, p. 28). Na perspectiva de Foucault (2008), é a confirmação de que os discursos constroem os objetos de que falam. Diferente de outro gênero fílmico, como o de ficção, por exemplo, em que jogamos o jogo de faz de contas proposto por quem o dirige, sem questionar a legitimidade ou autenticidade.

Desse modo, conhecer e sentir a pulsação da vida do outro e dos fatos do mundo é uma das características centrais na narrativa documental. “É, sem dúvida, um modo de incentivar um conhecimento aprofundado sobre a nossa própria

existência” (PENAFRIA, 2001, p. 09). É estar pronto para acolher, de acordo com Foucault (2008), o discurso na instância mesma de sua irrupção ou de seu reaparecimento na história.

O documentário, bem como o discurso que emerge da narrativa da personagem Laerte, sob a ótica de Gomes (2013), vai desestabilizar e subverter toda a fixidez, reforçando o estar na fronteira, o ambíguo, o que é indefinido, “o que é uma estratégia política que incomoda a hegemonia, pois denuncia a evidente artificialidade das estruturas narrativas e discursivas hegemônicas de poder” (GOMES, 2013, p. 181).

Vale destacar que outras narrativas documentais que abordam a temática de identidade de gênero no Brasil, segundo Zóia e Monteiro (2016), é “Questão de Gênero” de 2013, do diretor Rodrigo Najjar. Conhecido no Brasil e ganhador de vários prêmios “De gravata e unha vermelha” de 2015, é um outro documentário que trata dessa questão. Os autores também destacam o curta “Retratos”, lançado em 2010, com direção de Leo Tabosa e Rafael Negrão, que retrata a realidade de seis personagens travestis que moram no Estado de Pernambuco. Outro curta lançado no Brasil em 2009, que Zóia e Monteiro (2016) mencionam é o filme “Quem será Katlyn?”. O curta representa o processo de transformação identitária da personagem Katlyn, uma travesti que conta sua história de superações e quebras de padrões para poder se assumir como sempre se sentiu.

Percebemos a relevância que a temática vem adquirindo na narrativa documental no Brasil, desde o início da última década. No entanto, a filmografia sobre o assunto ainda não é extensa, portanto, ainda existe muito a ser feito, porque esses filmes são fundamentais como instrumentos de conhecimento para o público em geral, para que entendam questões relacionadas à sexualidade e a Identidade de Gênero.

## **A construção de um caminho: discutindo conceitos**

O documentário “Laerte-se” é um importante instrumento para pensarmos a sexualidade e a Identidade de Gênero em nossa sociedade. Logo, os aspectos e questões que envolvem a sexualidade, o gênero e o sexo estão fortemente presentes no cotidiano da narrativa e em nossa realidade. Nesse sentido, consideramos que para debater a Identidade de Gênero, sob a perspectiva do filme documentário é necessário antes pensar e discutir sobre alguns conceitos sobre os quais nos deteremos a seguir.

Wolff e Saldanha (2015) compreendem esses dois aspectos como fenômenos diferentes que se relacionam intimamente. O gênero, sob a perspectiva dos autores, os quais baseiam-se nos preceitos de Scott (1990), consiste em aspectos culturais, históricos e sociais de classificação dos sujeitos a partir da diversidade percebida entre os sexos, categorizando as pessoas como femininas ou masculinas (cisgêneros), transgêneros (trans-homem, trans-mulher) ou não binárias, e que se relaciona, também, com a “expressão” ou “papel” sexual, que quer dizer, como as pessoas performatizam ou representam seu gênero. A categoria gênero, de acordo com Joan Scott:

[...] tem duas partes e diversas subpartes. Elas são ligadas entre si, mas deveriam ser distinguidas na análise. O núcleo essencial da definição repousa sobre a relação fundamental entre duas proposições: o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder (SCOTT, 1990, p.86).

Nesse viés, podemos considerar que quando falamos em gênero estamos tratando de um elemento que faz parte, segundo Wolff e Saldanha (2015), das relações sociais, bem

como classe, raça, geração e algumas outras divisões. Consiste em uma construção, e não em algo que venha da natureza, pré-determinado quando a pessoa nasce. O gênero está associado, de acordo com os autores, à cultura, à história e à forma social. Por isso, os aspectos que são considerados femininos, masculinos ou mesmo neutros, dependem de cada cultura, sociedade e do tempo histórico, logo podem ser mudados, transformados, repensados.

Louro (1997, p. 77) refere-se ao gênero como “modo como as diferenças sexuais são compreendidas numa dada sociedade, num determinado grupo, em determinado contexto”. Isso significa que não é propriamente a diferença sexual, de homens e mulheres, que delimita as questões de gênero, mas, segundo Sayão (2006), as formas como ela são representadas na cultura por meio dos modos de falar, pensar ou nas práticas acerca do assunto.

Outro ponto que é preciso considerar ao tratar sobre gênero é que não há “um gênero masculino” por si só, ou um “feminino”, mas uma estrutura que segundo Wolff e Saldanha (2015) chama de sistema relacional de classificação social e cultural, em que certos comportamentos e características, vestimentas, modos e práticas, são consideradas femininas, masculinas ou neutras, dependendo de onde e quando estamos nos referindo. Para os autores, é preciso ter em mente que o gênero é poder e hierarquia. As sociedades constituem lugares sociais que são demarcados em termos de gênero, classe, raça, geração e religião, por exemplo.

A respeito a Identidade de Gênero, Grossi (1998) considera que se remete ao sentimento individual de ser menino ou menina. No decorrer de nossas vidas desenvolvemos uma percepção de quem somos também nesse aspecto. Definir-se por ser homem ou mulher faz parte de um processo cultural, pois nascemos com um sexo biológico masculino ou feminino, para além do qual transformamo-nos homens e mulheres.

De acordo com Stoller (1993, p. 28) a identidade de gênero tem relação “à mescla de masculinidade e feminilidade em um indivíduo, significando que tanto a masculinidade como a feminilidade são encontradas em todas as pessoas, mas em formas e graus diferentes”. Para esse autor a masculinidade ou a feminilidade não são naturalmente apresentadas ao sujeito por determinações biológicas, mas são características conquistadas culturalmente por cada pessoa.

Acerca da sexualidade ou orientação sexual, Wolff e Saldanha (2015) interpretam que esse fator condiz com às práticas sexuais das pessoas, seja orientada para uma prática heterossexual, ou seja, com pessoas do sexo oposto, homossexual, para pessoas do mesmo sexo, bissexuais, para ambos, para pessoas trans<sup>3</sup>, omni/pansexuais<sup>4</sup>, pessoas que sentem atração por trans, ou assexuais<sup>5</sup>, ou seja, para nenhum. Essa autora e esse autor também citam que gênero e sexualidade podem se cruzar de formas variadas.

A sexualidade humana é composta pelo desejo e prazer, afeto e prática, agenciamento interno e externo. Para eles o que se destaca em meio a esses fatores é a rigidez com que tentamos encaixar os comportamentos sexuais. São duas esferas em constante conflito: a interna e a externa, o reconhecimento subjetivo e o reconhecimento social. Esses embates nos levam à questão da organização política das demais esferas sociais de um ser humano, bem como e a luta por equidade (WOLFF; SALDANHA 2015).

---

3 De acordo com Jesus (2012) são pessoas que não se identificam, em intensidades diferentes, com práticas e/ou papéis esperados do gênero que lhes foi determinado no seu nascimento.

4 Ambos os termos fazem referência a pessoas que são atraídas emocionalmente, romanticamente e/ou sexualmente por pessoas de todos os gêneros e sexos.

5 Orientação sexual que se refere a uma pessoa que não sente atração sexual ou desejo de sexualidade em parceria.

Ao tratar da questão biológica do sexo humano, os autores explicam que seres humanos são considerados como fêmeas, machos, intersexuais<sup>6</sup> ou transexuais, uma categoria que excede somente as questões biológicas apresentadas por “naturais”. O macho, segundo os autores, é considerado quem possui o pênis, a fêmea, a vagina, a/a/x intersexual ou transexual, da transformação entre um e outro, ou os dois.

Wolff e Saldanha (2015) ressaltam que nós, seres humanos, para nos encaixarmos nas categorias sociais, nos adaptamos de discursos que indicam e afirmam o que consiste ser macho, fêmea, intersexual e transexual, porém, em todos esses casos, esses discursos são violentos e atuam como dispositivos de encaixe, caixas em que os corpos precisam caber, consideram os autores. Essa, de acordo com os pesquisadores, foi uma das principais questões para a teoria Queer buscar reconhecer os elementos que normalizam os corpos, criando corpos normais e anormais.

Para a teoria Queer, é necessário questionar os pressupostos de “normalidade” das pessoas, interpretados pela ótica pós-estruturalista como provisórios, circunstanciais e cindidos. Queer “pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário”, afirma Louro (2004, p. 38). Usado como sinônimo de diferente dos demais, Wolff e Saldanha (2015) afirmam que opção de Queer para chamar uma nova proposta teórica evidenciava o compromisso em desenvolver uma análise da normalização de identidades que, naquele período, tinha seu foco na sexualidade.

---

6 Pessoa cujo corpo varia do padrão de masculino ou feminino culturalmente estabelecido, no que se refere a configurações dos cromossomos, localização dos órgãos genitais (testículos que não desceram, pênis demasiado pequeno ou clitóris muito grande, final da uretra deslocado da ponta do pênis, vagina ausente), coexistência de tecidos testiculares e de ovários. A intersexualidade se refere a um conjunto amplo de variações dos corpos tidos como masculinos e femininos, que engloba, conforme a denominação médica, hermafroditas verdadeiros e pseudo-hermafroditas (JESUS, p. 25, 2012).

Adentrando questões acerca da identidade de gênero e sua representação no documentário é necessário abordar sobre a transexualidade e transgênero, questões manifestadas no documentário pela personagem Laerte. Na perspectiva de Jesus (2012), transgênero é “conceito “guarda-chuva” que abrange o grupo diversificado de pessoas que não se identificam, em graus diferentes, com comportamentos e/ou papéis esperados do gênero que lhes foi determinado quando de seu nascimento” (JESUS, 2012, p. 25).

Para Villela, Gomes e Veloso (2006), o termo transgênero refere-se a pessoas que estão além do gênero masculino e feminino, por incorporarem no corpo, no comportamento e nas posturas diante do mundo, aspectos referentes ao outro sexo. O termo transgênero tem sido utilizado enquanto categoria que engloba transexuais e travestis. [...] em transgêneros o que está posto em questão não é exatamente a sua identidade sexual, e sim a sua identidade de gênero” (VILLELA; GOMES; VELOSO, 2016, p. 74).

A categoria transgênero, para Wolff e Saldanha (2015), não está relacionada diretamente a atos sexuais, de modo que, de acordo com os autores supracitados, transgêneros podem se reconhecer como homossexuais, heterossexuais, bissexuais ou omni/pansexuais, ou seja, pessoas que sentem atração por pessoas trans.

Com relação a transexualidade, Jesus (2012) compreende-a como uma questão de identidade. A autora explica que não é uma doença mental, nem perversão sexual, nem é uma doença debilitante ou contagiosa, não tem nada a ver com orientação sexual e não é uma escolha ou um capricho. Segundo a pesquisadora, as mulheres transexuais adotam nome, características físicas e comportamentos femininos, querem e precisam ser tratadas como quaisquer outras mulheres. Assim também é para os homens transexuais, eles adotam nome, características físicas e comportamentos mas-

culinos, querem e precisam ser tratados como quaisquer outros homens. Em suma, de acordo com a perspectiva de Jesus (2012, p. 16) “ao contrário do que se costuma pensar, o que determina a identidade de gênero transexual é a forma como as pessoas se identificam, e não um procedimento cirúrgico”.

### **“Por que estou sendo alvo dessa câmera?”**

“Laerte-se” é um registro documental em que a fala (discurso verbal), os gestos e expressões (não verbal), se unem com as legendas e GC7 (escrita) e com imagens e animações (visual) para a criação de um diálogo entre documentarista, personagem e espectador. A combinação dessas imagens ou sons formam uma linguagem que alcança o espectador através de uma discursividade baseada nas percepções sensoriais auditiva e visual e que se misturam por meio de códigos para passarem uma mensagem específica.

É desse modo que se constrói o filme documentário “Laerte-se”, uma narrativa que une esses componentes para retratar um tema que também mescla diversos elementos: a identidade de gênero, presente em nossa realidade é captada pelas lentes das diretoras. Nesse sentido, analisamos a narrativa documental e destacamos algumas sequências que demonstram como são construídas e retratadas essas discussões.

Vale ressaltar que a narrativa audiovisual se desenvolve a partir de diálogos realizados pela diretora com Laerte, nos quais observamos a personalidade da protagonista, seus desejos, suas angústias e dilemas. Assim sendo, a primeira sequência selecionada é o diálogo de Laerte com a jornalista Eliane Brum, que ocorre a partir do 6 min. e 46 seg. até 8 min. e 45 seg. Nessa cena Laerte explica como foi e é para a sua mãe lidar com sua transição de gênero. Vale destacar que em toda a narrativa filmica existem passagens que a personagem fala sobre sua mãe, demonstrando carinho, mas, sobretudo os dilemas e conflitos da relação entre mãe e filha.

“Até ali, a publicação na revista Bravo!<sup>8</sup>, quando a coisa veio a público, eu estava satisfeita. Mantendo a minha vida clandestina. Mais conformada do que satisfeita, né?”. Ao falar sobre esse período, Laerte afirma que sua mãe reagiu de uma forma bem típica, com humor, mantendo as relações amorosas e afetuosas e depois colocando as objeções. “Cuidado, você pode ser atacada, você pode ser hostilizada, você pode ser agredida. Agredido, que é como ela fala”. Há um ponto que Laerte enfatiza com relação a sua mãe, que se refere à questão biológica e a preocupação teórica:

Ela é uma bióloga. A concepção de vida que ela tem é biologia ditando a lógica. Então, ela, acho que não entende muito o modo como eu vejo ou como a questão de gênero é vista hoje. Ela entende assim, tá, ok, a pessoa se sente isso, mas não é de verdade. (SILVA; BRUM, 2017).

No momento em que Laerte expõe esses argumentos são apresentados alguns vídeos em que aparecem sua mãe e logo em seguida ela é enquadrada da cintura para cima, como mostra no segundo fragmento das figuras 1 e 2. Laerte está enquadrada em um plano médio que, segundo Periago (2016), consiste em um plano que a personagem passa a destacar-se e o ambiente ocupa um espaço menos importante, em segundo plano. Neste enquadramento a fonte que está passando a informação se aproxima do espectador, no caso a cartunista, e chama a sua atenção para uma conversa mais íntima.

---

8 Laerte está se remetendo ao ano de 2010, quando a revista Bravo! fez uma matéria falando sobre o assunto.

FIGURA 1 e 2 – CENAS DO DOCUMENTÁRIO “LAERTE-SE”<sup>9</sup>



FONTE: Captura dos Autores (2020).

Nessa sequência também observamos imagens da sua mãe. Essa sobreposição de imagens antigas de Laerte e sua mãe tem a finalidade de contextualizar o espectador, revelando visualmente aspectos e características da vida da personagem.

9 Documentário “Laerte-se com direção: Barbosa, Ligia; Brum, Eliane, 2017. Fragmentos extraídos de 7 min. e 2 seg. até 7 min. e 13 seg.

**FIGURA 3 e 4** - CENAS DO DOCUMENTÁRIO “LAERTE-SE”<sup>10</sup>



FONTE: Captura dos Autores (2020).

O discurso sobre gênero que sua mãe apresenta, como a própria personagem diz, é diferente da sua perspectiva e da ótica que consiste na construção do gênero. Gênero não vem da natureza e não é pré-determinado quando a pessoa nasce, mas é construído a partir de aspectos culturais, históricos e sociais, conforme afirma Wolff e Saldanha (2015).

Outras duas sequências que nos chamam a atenção são retratadas em 8 min. e 48 seg. até 09 min. e 51 seg. e uma outra em 30:21 até 30:40. Ambas as cenas abordam questões sobre o que é ser mulher. Na primeira, Laerte diz o que sua mãe considera ser mulher. Indagada sobre esse assunto a

---

10 Fragmentos extraídos de 8 min. e 1 seg. até 8 min e 12 seg.

cartunista diz que para a sua mãe ser mulher é parir. “Foi a grande realização dela”. Ainda na primeira cena, Eliane Brum pergunta sobre como Laerte acredita que mãe a veja. “Acho que ela me vê em primeiro lugar como um filho que ela teve.

Nessa sequência até o minuto 9 e 43 segundos, são apresentados vídeos em que aparecem crianças e mulheres brincando, enquanto Laerte fala o que é ser mulher para a sua mãe e como Laerte acha que ela a vê. Essas imagens apresentadas nesse momento do documentário é uma forma de ilustrar a realização da mãe da personagem, visto que é um momento animado, de brincadeiras e de lembranças de algo bom.

FIGURA 5, 6 e 7 - CENAS DO DOCUMENTÁRIO “LAERTE-SE”<sup>11</sup>.



FONTE: Captura dos Autores (2020).

A junção do vídeo com a fala de Laerte permite observarmos que as lembranças pessoais de cada personagem somadas, geram referências sobre os fatos ocorridos, conforme observa Periago (2016). Esse movimento, dentro da narrativa e proposta documental visa transmitir a “verdade”.

Logo, assim como as lembranças mostram que Laerte foi um menino, sua fala aliada a outras imagens mostra que hoje é uma mulher. E podemos confirmar esse pressuposto quando observamos a segunda sequência, na qual ela responde o que é ser e o que é se sentir mulher. “O que é ser mulher?” Laerte responde que tem aprendido que é possível ser mulher com a sua genitália, ainda masculina. Para ela, mulher é algo que ela sente, se sente. “É algo que eu venho

11 Fragmentos extraídos de 8min e 48seg até 9 min e 18 seg.

me sentindo cada vez mais”. A cena é composta em um plano conjunto<sup>12</sup>, cujo enquadramento apresenta Laerte e Eliane Brum, e evidencia a postura de Laerte, com a perna cruzada, suas vestimentas e gestos.

**FIGURA 8** - CENAS DO DOCUMENTÁRIO “LAERTE-SE”<sup>13</sup>.



FONTE: Captura dos Autores (2020).

As discussões que Laerte traz nessas duas cenas, sobre ser um filho e depois de um certo tempo ser uma filha, nos faz refletir sobre a construção de sua Identidade de Gênero. A elaboração dessas cenas aliadas ao discurso da personagem nos confirma que se reconhecer é uma prática que exercemos no decorrer de toda a nossa vida, em qualquer idade e fase, e que cada um tem o seu momento para sentir o que se sente com relação a identificação da nossa identidade, ou melhor, esse tempo é individual, cada um tem a sua hora.

Outro ponto importante que a personagem nos apresenta é que se sentir mulher vai além do sexo biológico, que determinou e determina diversos aspectos sociais, como comportamentos, roupas e gestos. Mas a questão da iden-

---

12 Este é um plano que permite ao espectador concentrar a atenção separadamente em cada personagem e nos elementos que compõem o ambiente. [...] Dessa forma, diversas características como vestimentas, gestos, expressões, aparências e, de certa forma, uma primeira distinção sobre o perfil ou perfis das personagens, podem formar o enunciado desse enquadramento (PERIAGO, 2016, p. 40).

13 Fragmento extraído em 30 min. e 41 seg.

tidade de gênero apresenta um novo leque de possibilidade. Nas palavras de Laerte: “Eu tenho aprendido que é possível ser mulher com a minha genitália, sim”. Logo, o corpo precisa ser pensado.

Nesse sentido, o filme faz referência ao corpo e sua relação com a identidade de gênero da personagem. Do 29 min. e 24 seg., até 30 min. e 09 seg., Laerte aborda sobre como é possível ser uma mulher além dos aspectos físicos e biológicos do seu corpo. É possível perceber um conflito constante entre ela com seu corpo. Ao ser indagada sobre o tema, ela diz que de jeito nenhum devemos deixar o corpo de lado, mas que ser uma mulher não pode se resumir apenas ao seu corpo. Essa questão na visão de Laerte é central, porém, não pode ser o norte central, senão acabamos aceitando a biologia como uma única indicação. “Teu útero é o teu destino, esse tipo de coisa. E não é assim”.

Nesta cena, figura 9, notamos Laerte em um primeiro plano, aproximando-a do espectador, trazendo-a para perto de um assunto que precisa e exige ser abordado de perto, pois é uma questão intensa. Lidar com o corpo e com as questões que envolvem a identidade de gênero exige pensar sobre a identificação com esse fator e também como cada indivíduo se sente com relação ao próprio corpo.

Esse debate, além de nos possibilitar pensar como nos identificamos com nós mesmos e todas as questões que nos envolvem, nos permite ultrapassar barreiras e mostrar que as experiências que temos ao longo da vida podem ir além do nosso corpo e do nosso sexo biológico. Ter consciência disso é essencial, pois rompe padrões e desfaz a ideia de que o natural é que o gênero atribuído ao nascer seja aquele com o qual os sujeitos se identificam. A diversidade de experiências humanas acerca de como se identificar a partir de seu corpo mostra que essa ideia é falsa, “especialmente com relação às

pessoas trans, que mostram ser possível haver homens com vagina e mulheres com pênis” (JESUS, 2012, p. 11).

**FIGURA 9** - CENAS DO DOCUMENTÁRIO “LAERTE-SE”<sup>14</sup>.



FONTE: Captura dos Autores (2020).

Ainda sobre aspectos envolvendo o corpo, entre 35 min. e 45 seg. até 36 min. e 37 seg., a narrativa apresenta Laerte se questionando sobre colocar ou não silicone. “O que quer dizer exatamente sobre ter esse implante no meu corpo? [...] Por que eu preciso de um peito?”.

Essas questões também surgem entre 50 min. e 40 seg. até 51 min. e 44 seg. Neste momento Laerte fala que está se debatendo com 4 verbos: querer, poder, precisar e o dever. “Eu não preciso, eu existo sem peito. Agora eu quero. Mas recentemente eu posso, eu tenho meios para isso. Muito bem. E o devo? O devo é uma questão muito perturbadora, porque ela diz respeito ao olhar dos outros”. Acrescentar algo é o desejo de Laerte, como no caso, colocar próteses de silicone. Na figura 10, observamos uma consulta da personagem com um cirurgião plástico.

---

14 Fragmento extraído em 29 min. e 33 seg.

FIGURA 10 – CENAS DO DOCUMENTÁRIO “LAERTE-SE”<sup>15</sup>.



FONTE: Captura dos Autores (2020).

Entretanto, nos 39 min. e 35 seg. a 40 min. e 12 seg., Eliane Brum a questiona sobre a retirada de alguma parte do corpo e a cartunista menciona que talvez removeria os testículos. “Eu tenho um certo desconforto com a minha bolsa escrotal. [...] É algo que eu não gosto muito de usar e nem de me deparar com. O pênis nem tanto”, relata Laerte Coutinho.

Nessas três cenas<sup>16</sup> percebemos como o corpo é uma questão importante, uma vez que não podemos pensar a identidade de gênero e a sexualidade apenas a partir dele e tendo-o como única questão a se considerar. Quando o documentário apresenta essas discussões e diante do discurso e considerações da Laerte, vemos que do mesmo modo é possível existir homens com vagina e mulheres com pênis, como ser uma mulher sem peitos.

Destacamos, também, a sequência final do documentário que começa em 1h 35min e 03 seg. Laerte está sendo enquadrada<sup>17</sup> pintando uma modelo transgênero, no decorrer

15 Fragmento extraído em 35 min. e 17 seg.

17 Laerte aparece enquadrada em um plano conjunto, no qual observamos sua interação com o ambiente e sua relação com a outra personagem da cena.

da sequência ela afirma que: “A gente está sempre em processos de mudança”. Podemos concluir que para Laerte mudar é um processo contínuo em sua vida.

A personagem, de forma extremamente simbólica, também se despe de suas vestimentas e se apresenta para as lentes como esse corpo, que pode muitas vezes pode ser tido como “estranho”, mas que não busca se enquadrar em padrões socialmente construídos. Seu corpo nu representa esse “ser” e “estar” em constante transformação.

**FIGURA 11** - CENAS DO DOCUMENTÁRIO “LAERTE-SE”<sup>18</sup>.



FONTE: Captura dos Autores (2020).

Unir a fala de Laerte à teoria Queer possibilita compreendermos que as relações de gênero historicamente precisam ser desconstruídas. Uma vez que “a transgeneridade é uma quebra na ordem interna dessa associação direta (WOLFF; SALDANHA, 2015, p. 41).

No movimento Queer, segundo Zóia e Montenegro (2016), o estranho possui uma força política e surge da opressão que esses corpos são submetidos constantemente. O movimento não se fixou apenas aos gays e lésbicas, mas ganhou força ao apoiar tudo o que sai das normas sociais. O alvo

---

18 Fragmento extraído em 1h 19 min. e 57 seg.

dessa teoria é subverter uma ordem sexual preestabelecida, questionando a existência limitante do homem e da mulher e das dicotomias homossexuais e heterossexuais, masculino e feminino.

Por fim, existe um elemento que nos chama a atenção e que vale ser destacado, pois nos é apresentado antes mesmo de assistirmos o documentário e que vai se revelando durante a narrativa: o título “Laerte-se”.

FIGURA 12 - CARTAZ DO FILME DOCUMENTÁRIO “LAERTE-SE”.



FONTE: Netflix (2017).

Comprendemos que por meio da representação da narrativa a partícula “se”, presente no título, torna-se verbo, libertar-se. E, assim conduz a um movimento contínuo de pensar e repensar sobre nós, sobre como nos identificamos e nesse movimento se voltamos para nós, voltamos diferentes, não porque achamos respostas definitivas, mas porque encontramos outros questionamentos que nos possibilitam no-

vas perspectivas e práticas. “O imperativo propõe que, assim como a personagem, quem assiste não tenha medo de expor suas vontades, libertar-se de amarras antigas, por mais que pareça tarde demais” (GUIDOTTI, 2017, p. 127).

O documentário não vem para definir ou fixar uma ideia, toda sua narrativa está pautada no conceito de (des) construção e esse aspecto é amplamente retratado a partir e através da personagem Laerte Coutinho em seus múltiplos questionamentos, seja sobre o seu corpo, seu trabalho, sua família enquanto avô, filho e filha ou como mulher. Laerte-se é uma alusão ao questionar-se, ao transformar-se e ao descobrir-se constantemente.

## **Considerações finais**

Diante dessas considerações compreendemos que trabalhar com a narrativa fílmica documental enquanto fonte de pesquisa, bem com debater sobre seus discursos construídos acerca da Identidade de Gênero é um desafio, visto que é uma fonte que transita representações e perspectivas, experiências e discursos que permitem reflexões e diálogos com a realidade, englobando diversas áreas e temáticas presentes na realidade.

Gomes (2013, p. 175) entende a relevância dessas fontes para discutir tais questões. Para a autora, as práticas e linguagens midiáticas têm desempenhado uma função relevante frente a essa discussão, visto que realizam um trabalho para além de uma mediação com relação a vida social e as práticas dos sujeitos. Ela considera que as práticas da mídia de modo dialético intermedeiam a composição e as ações sociais, colocando, de forma atravessada, contestada e, até mesmo, cristalizada, as várias dimensões da vida social e suas eventuais práticas sociais em xeque.

Ao propormos analisar um filme documentário que problematiza discussões relacionadas à Identidade de Gênero,

por meio de um conjunto que é composto por sua narrativa e pelo discurso de uma personagem real presente na composição desse material, foi necessário adentrar em discussões que permeiam o tema, visto que essa representação dialoga intimamente com elementos que compõe a nossa sociedade na atualidade, seja a partir dos modos de “ser” e “estar” dos sujeito ou como cada indivíduo se identifica e se reconhece diante do seu gênero e como nos relacionamos com a nossa sexualidade.

Frente a essas indagações, as considerações de Gomes (2013, p.176) vem balizar que na contemporaneidade, as teses a respeito da identidade e da identidade de gêneros estão no centro dos debates da teoria social e da prática política. Novos grupos e os movimentos sociais estão, através de políticas afirmativas, desenvolvendo novas formas de sociabilidade, bem como problematizando as formações identitárias.

Assim, para compreender a Identidade de Gênero por meio dos discursos de Laerte proferidos na narrativa documental é preciso entender que a construção desses aspectos é histórica, pois esse campo da sexualidade passou a questionar e ultrapassar os limites e paradigmas estabelecidos na sociedade, para que novas discussões e inéditas perspectivas sobre o que conhecemos como Identidade de Gênero fossem desenvolvida, abrindo espaço para pensarmos as diversas características e problemáticas que compõem o tema e que são retratadas e evidenciadas no decorrer da narrativa fílmica.

A personagem reflete e nos faz pensar sobre a abertura da vida social, do conflito, da contestação e de uma possível crise. Ao afirmar que não está especificamente em um determinado lugar, Laerte assume, segundo a autora, uma posição histórica e específica de identidades em trânsito, fluidas e híbridas. “Laerte problematiza então a ‘suposta certeza’ do nosso lugar de pertencimento; que pode, portanto, ser compreendida como um projeto, isto é, como algo a ser desenvolvido, construído” (GOMES, 2013, p. 181).

Nesse sentido, o processo de construção, bem como o de discussão e compreensão desse significado, fica nítido em “Laerte-se”, pois nessa narrativa a Identidade de Gênero vem à tona sendo representada por uma mulher transgênero, que a todo momento coloca em xeque a dicotomia “homem e mulher”, questionando as práticas de ambos os gêneros, mostrando que a forma como nos identificamos vai muito além do sexo biológico. Laerte, por meio da sua fala desmonta a anatomia e a estética, ultrapassa a pele, questiona o corpo, e por vezes volta em si para pensar mais uma vez sobre toda sua construção.

O modo como é desenvolvido “Laerte-se” e a fala da cartunista problematiza e permite-nos apreender questões que envolvem a construção e a desconstrução desse tema em nossa sociedade, mostrando que a Identidade de Gênero pulsa incessantemente, nos impulsionando a todo momento a descobrir quem somos, em um movimento fluido e constante. O discurso da Laerte é peça principal e em conjunto com todo o processo narrativo do documentário, mostra que estamos e somos sujeitos políticos em constante transformação.

Documentário e personagem não apresentam a Identidade de Gênero com um desfecho, colocando um ponto final no assunto, mas narram com vírgulas, acrescentam, abrem caminhos, possibilidades, mostram como ela é uma descoberta constante, diversa e não tem um roteiro definido. Assim, a construção do documentário possibilita discutir sobre a Identidade de Gênero e observar que a representação e o discurso da personagem é central nesse processo, pois suscita discussões e reflexões necessárias, corroborando para pensar as práticas que envolvem a constituição dos modos de ser e estar e a identificação dos sujeitos diante do seu gênero, em suas diferentes formas e variados contextos.

## Referências

- CHARAUDEAU, P. **Discurso das mídias**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GOMES, Maria Carmen Aires. Corpo em Trânsito: Problematizando as Questões de Gênero em Narrativas Jornalísticas. **Gláuks**, vol.14, n.1, p.1-17, 2014. Disponível em: <<http://www.locus.ufv.br/bitstream/handle/123456789/13396/document.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 19 jun. 2019.
- GOMES, Maria Carmen Aires. “Eu não me sinto fora do eixo, fora do tom, fora de nada”: analisando as construções identitárias no discurso midiático. **Cadernos Discursivos**, Catalão, vol.1, n. 1, p. 174-188, 2013. Disponível em: <[https://cadis-letras.catalao.ufg.br/up/595/o/Maria\\_Carmen\\_Aires\\_Gomes.pdf](https://cadis-letras.catalao.ufg.br/up/595/o/Maria_Carmen_Aires_Gomes.pdf)>. Acesso em: 19 jun. 2019.
- GROSSI, Miriam Pillar. **Identidade de gênero e sexualidade**. Antropologia em 1ª mão, Florianópolis, UFSC/PPGAS, 1998.
- GUIDOTTI, Flávia Garcia. **Escrever com imagens**: a narrativa na produção cinematográfica da jornalista Eliane Brum. 2017. 173p. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. Brasília, 2012. Disponível em: <<http://www.diversidadesexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2019.
- JESUS, Jaqueline Gomes de (org.). **Transfeminismo**: teorias & práticas. Rio de Janeiro: Metanoia, 2014.
- LAERTE-SE (2017). Direção: Lygia Barbosa da Silvia e Eliane Brum. Distribuição: Netflix. Disponível em: <<https://www.netflix.com/br/title/80142223>>. Acesso em: 21 abril 2019.
- LOURO, Guacira. Gênero e magistério: identidade, história e representação. In: CATTANI, Denise et al. (Org.). **Docência, memória e gênero**. Estudos sobre formação. São Paulo: Escrituras, 1997.
- LOURO, Guacira Lopes. **O corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MELLO, Fernanda Cerqueira de. **A mulher e o amor**: uma análise discursiva do documentário cativas: presas pelo coração. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/8147>>. Acesso em: 13 nov. 2019.
- MELO, Cristina Teixeira Vieira de. O documentário como gênero audiovisual. **Comunicação & Informação**, vol. 5, n. 1/2, p. 25-40, 2002. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/ci/article/view/24168/14059>>. Acesso em: 19 jun. 2019.
- MELO, Cristina; GOMES, Isaltina; MORAIS, Wilma. **O documentário jornalístico**,

**gênero essencialmente autoral.** Anais INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação. Campo Grande, 2001.

MOZDZENSKI, Leonardo. A publicidade-documentário e a construção discursiva do efeito de real em prol da causa LGBTQ. **Revista Ícone**, v. 17, n. 2, p. 107 – 124, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/viewFile/238965/pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2019.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia.** Lisboa: Editora Cosmos, 1999.

PENAFRIA, Manuela. **O ponto de vista no filme documentário.** Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, 2001. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2019.

PERIAGO, Francisco Redondo. **A análise discursiva no documentário ônibus 174.** 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/3052>>. Acesso em: 13 nov. 2019

RAMOS, F. P. **Afinal... o que é documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008.

SAYÃO, Deborah Thomé. A construção de identidade e papéis de gênero na infância: articulando temas para pensar o trabalho pedagógico da educação física infantil. **Pensar a Prática**, v. 5, p. 1-14, 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/feff/article/view/43/39>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v.15, n.2, p.5-22, 1990. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/issue/view/Issue/3059/325>>. Acesso em: 20 jun 2019.

STOLLER, Robert. **Masculinidade e feminilidade** (apresentações de gênero). Porto Alegre: Artmed, 1993.

VILLELA, Wilza Vieira; GOMES DOS SANTOS, Claudete; VELOSO, José Carlos. Sobre transgêneros: produzindo corpos e subjetividades. **Saúde Coletiva**, vol. 3, n. 11, p. 73-78, Editorial Bolina: São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/842/84212137003.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2019.

WOLFF, Cristina Scheibe; SALDANHA, Rafael Araújo. Gênero, sexo, sexualidades – categorias do debate contemporâneo. **Revista Retratos da Escola**, Brasília, v. 9, n. 16, p. 29-46, 2015. Disponível em: <<http://retratosdaescola.emnuvens.com.br/rde/article/view/482/595>>. Acesso em: 22 jun 2019.

ZÓIA, Caio César Gomes; MONTEIRO, Pedro Ricardo de Camargo. **A delícia de ser o que é.** Identidade sexual e Identidade de gênero. Um perfil das vivências identitárias mais populares na nossa sociedade. 2016, 59 p. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal de Juiz de Fora – Faculdade de Comunicação Social da UFJF, Juiz de Fora. Disponível em: <[http://www.ufjf.br/facom/files/2016/06/anteprojeto\\_facom\\_ufjfSUBGENEROS1.pdf](http://www.ufjf.br/facom/files/2016/06/anteprojeto_facom_ufjfSUBGENEROS1.pdf)>. Acesso em: 13 out. 2019.



3

Cura gay?

## Cura Gay? (I)legitimidade de fé, crença e salvação.

DENIKID ARAÚJO ALBINO <sup>1</sup>

Pensar o conceito de homossexualidade implica, como primeira tarefa, refletir sobre como esse termo tem sido compreendido ao longo do tempo nos diferentes domínios do saber, e qual a influência destas mudanças na constituição da identidade homoafetiva ao longo da história.

Muitas são as experiências frustradas que se inscrevem na relação gays/sociedade, dadas as agressões, ameaças e outras formas de violência que mostram a intolerância, à frustração e o medo que esses sujeitos enfrentam cotidianamente.

Por possuir um histórico extremamente conturbado e por estarem cada vez mais presentes na sociedade, às indagações sobre esse tema, produzem e fazem circular discursos em torno de dúvidas, deslocamentos e (re)construções.

O sujeito que hoje se entende como homoafetivo possui uma história marcada por mudanças acentuadas, já que ora era visto como pecador, ora como enfermo, ora como delinquente, ora como transgressor e/ou como promíscuo. Todo esse histórico levou a uma construção de uma imagem social do gay – que contemporaneamente tem-se mostrado contraditória e preconceituosa.

Tomado pelos questionamentos acima e respaldado pelos estudos do texto, bem como por sua constituição dialógica e polifônica, buscar-se-á neste trabalho, entender a relação entre língua(gem), história e indivíduos/gays na constituição/legitimação do discurso de autoridade, na representação do

---

<sup>1</sup> Doutorando em letras (PLE - UEM). Diretor de Escola Pública. Coordenador do Curso de Pedagogia (UNIVALE). E-mail: denikidprofessor@gmail.com

poder legislativo, bem como, a desmistificação da cura da homossexualidade através do poder da fé e da religião.

## **Texto e discurso: relações dialógicas constitutivas**

Partindo do pressuposto de que os estudos do/sobre o texto, enquanto uma unidade constitutiva/emancipada de várias vozes, que nos possibilita questionar a concepção do mesmo como um sistema que possui um exterior, objetivamos analisar como os sujeitos se colocam em funcionamento na construção dialógica do texto, em um processo comunicativo uniforme onde sentidos são codificados e decodificados.

É da ideia deste diálogo entre texto, sujeitos e história que, tomaremos mais substancialmente os estudos desenvolvidos por MIKHAIL BAKHTIN (1986, 1992, 1999, 2008) sobre dialogismo e polifonia, além das contribuições de BARROS (2003), BRAIT (2012), (BRONCKART (1999), FIORIN (2006), KOCH (2003), LAJOLO e ZILBERMAN (2009) e MARCUSCHI (2008), sobre leitura e heterogeneidade constitutiva dos textos.

Bakhtin (1986) traz à constituição textual o princípio do dialogismo, em que locutor e interlocutor, fazem-se ouvir. Esta característica essencial da linguagem, constitutiva da enunciação, desloca o sujeito do epicentro da constituição dos sentidos, (re)colocando-o numa dialógica constituída por diferentes vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico.

A linguagem permeia todo o universo constituinte do sujeito, quer seja no cotidiano do trabalho, quer seja na constituição de uma obra literária, poética, midiática, etc. Para Bakhtin, (1992, p. 282), “[...] a língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua”.

Assim, Bakhtin defende a ideia de que a linguagem está vinculada à noção de dialogia, fundamentada na concepção

de uma teoria que confere à linguagem uma natureza social, que não existe fora do contexto da enunciação, e o diálogo é concebido como produto da relação de alteridade entre locutor e interlocutor, visto que o sentido ocorre pelo reconhecimento do outro.

É uma relação dialógica, pois não existe fora da relação com o outro. Para o autor, o texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto), é um contato dialógico entre textos.

O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato dialógico entre textos... Por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas (BAKHTIN, 1986, p. 162).

Para Barros (2003, p. 6), os textos “são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir”.

Desse modo, a relação entre locutor e interlocutor, seja procedente de situação oral ou escrita, tem caráter de reciprocidade, de constituição dos sentidos historicamente e ideologicamente construídos.

### **Pensando as vozes possíveis...**

É em Bakhtin também que nos remeteremos ao termo polifonia. O termo polifonia é essencialmente originário da música. É usado para designar um tipo de composição musical em que várias vozes, ou várias melodias, sobrepõem-se em simultâneo.

Bakhtin estendeu o conceito de polifonia para a linguagem sugerindo que o que se coloca em jogo é uma mul-

tiplicidade de vozes ideologicamente distintas, que, ora se aproximam, ora se distanciam. Assim, para Bakhtin, a polifonia é parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo texto é formado por diversos discursos.

Para além da noção dialógica (constitutiva de todo discurso), Bakhtin, desenvolve a teoria polifônica, tomando-a como efeito constitutivo de vozes presente nos discursos. O autor traz a luz esta teoria polifônica em contrapartida à crítica que faz da obra poética de Dostoiévski, em oposição aos textos monofônicos, que procuram esconder os diálogos que os constituem.

A multiplicidades de vozes possíveis nos romances e/ou poemas dadas aos personagens por Dostoiévski, representavam uma pluralidade de discursos, de tomadas de autoria, uma “multiplicidade de vozes e de consciências independentes” (BAKHTIN, 2008, p. 2).

Para Barros (2003, p. 6):

[...] o diálogo é condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, segundo as estratégias discursivas acionadas. No primeiro caso, o dos textos polifônicos, as vozes se mostram; no segundo, o dos monofônicos, elas se ocultam sob a aparência de uma única voz. Monofonia e polifonia de um discurso são, dessa forma, efeitos de sentido decorrentes de procedimentos discursivos que se utilizam em textos, por definição, dialógicos. Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir. (BARROS, 2003, p. 6).

## **Cura Gay em pauta.**

Desde de 1990, a Organização Mundial da Saúde (OMS) se posicionou contra a questão de a homossexualidade ser considerada uma doença, não a considerando como condição patológica, mas uma variação natural da sexualidade humana. Neste mesmo entendimento, em 1999, o Conselho Federal de Psicologia (CFP), publicou uma resolução, que proibiu os profissionais de participarem de terapia para alterar a orientação sexual.

Em 2011, o deputado federal João Campos (PSDB-GO) protocolou na Câmara dos Deputados um Projeto de Decreto Legislativo que propunha suprimir a resolução do CFP referente ao assunto. No projeto do parlamentar (PDC 234/11), ele propunha que fosse suspenso a aplicação do parágrafo único do art. 3º e o art. 4º, que estabelecia normas de atuação para os psicólogos em relação à questão da orientação sexual.

O projeto de lei determinava assim, o fim da proibição, pelo Conselho Federal de Psicologia, de tratamentos que se propõem a reverter a homossexualidade. O projeto tronou-se polêmico, tanto pelo seu teor conservador, quanto pelo fato de o Presidente da comissão de Direitos Humanos ser o Deputado Marco Feliciano (PSC-SP), envolvido em questões de processos judiciais e homofobia. Na época, Marcos Feliciano (presidente da Comissão dos Direitos Humanos da Câmara) respondia a dois processos: um por estelionato e outro por homofobia.

Os trechos de artigos do Conselho Federal de Psicologia, criticados pela Comissão de Direitos humanos, tinham o seguinte teor quanto ao atendimento feito por psicólogos: “não colaborarão com eventos e serviços que propõem tratamento e cura das homossexualidades” e “os psicólogos não se pronunciarão, tampouco participarão de pronunciamentos públicos, nos meios de comunicação de massa, de modo a reforçar os

preconceitos sociais existentes em relação aos homossexuais como portadores de qualquer desordem psíquica”.

Na justificativa do projeto, o Deputado João Campos escreveu que o Conselho Federal de Psicologia extrapolou seu poder de regulamentação da profissão de psicólogo na medida em que restringiu a atuação do profissional e o direito do paciente de receber orientação qualificada mediante interesse próprio.

Ao longo do processo de votação do projeto, centenas de pessoas se reuniram em Brasília e em outras cidades do país para protestar contra sua aprovação. A Pressão dos movimentos sociais contra o Projeto e de deputados de outros partidos, levaram o deputado João Campos a solicitar o arquivamento do Projeto de Lei.

Dentre tantos movimentos, que surgiram em resposta a “cura gay” (apelido dado ao projeto), analisaremos o vídeo “Cura”<sup>2</sup>, uma produção relacionada à questão da homossexualidade e ao projeto de “cura gay” de um canal de humor Porta dos Fundos no YouTube, tomando este gênero respaldados nas ideias de Bronckart (1999, p. 103) em que “a apropriação dos gêneros textuais é um mecanismo fundamental de socialização, de inserção prática nas atividades humanas”.

## **Cura Gay em Porta dos Fundos**

O Porta dos fundos é um coletivo de humor criado por cinco amigos que têm se destacado na *internet*. Em oito anos de existência, o grupo conta com mais de 16 milhões de assinantes, se tornando um dos maiores fenômenos da *internet* brasileira e um dos maiores canais do mundo.

Nosso objeto de análise – vídeo “Cura” – fora publicado no canal Porta dos Fundos no YouTube em 9 de setembro de 2013. Com o intuito de brincar com o projeto de Cura gay, Porta dos Fundos resolve desmascarar a ideia de que ser gay é

estar doente. Produz um vídeo envolvendo um fato religioso, no qual o ator Rafael Infante interpreta Jesus em uma sessão de cura. Participa da cena, Marcus Marjella, com características afeminadas, pedindo para que seja curado de um “fogo que o consome”. Mas parece que “Jesus” não consegue e a partir daí há uma sucessão textual repleta de estereótipos que são confrontados e colocados em evidência.

O vídeo mostra um dos momentos em que Jesus está reunido com seus discípulos em um local a céu aberto realizando um dos seus milagres (ressurreição de Lázaro). Em seguida, a entrada do personagem Sandrinho, que sem dizer precisamente qual milagre quer que Jesus realize, diz que veio “para ser testada” e alega sofrer de um “fogo que o corrói por dentro”.

Após essa troca de falas, Jesus concorda em curar Sandrinho, fecha os olhos e ergue as mãos em direção ao personagem. Depois, Jesus diz que Sandrinho estava curado e todos se espantam quando o personagem diz: “estou ótima”.

Sandrinho sai de cena. Todos olham para Jesus com olhares de dúvida e de reprovação. Sem entender o porquê de tais olhares, exclama: “O quê, gente? Gastrite”.

O desfecho inesperado do vídeo e a fala do personagem Sandrinho, constituem o objeto de análise deste trabalho, considerando como se dá esta construção, e de que forma a heterogeneidade do vídeo se apresenta/constitui.

O objeto de discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes

pontos de vista, visões de mundo, tendências  
(BAKHTIN, 1992, p.319).

Acreditamos ser oportuno discussões sobre a linguagem que compõe o vídeo, uma vez “a riqueza e a diversidade dos gêneros são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana[...]” (BAKHTIN, 1992, p. 262) e a dinamicidade e a “autonomia” da construção desta linguagem midiaticizada marca deslocamentos/apagamentos do real no cenário (em cena).

### **To ótima... Tá aí... Estou cem por centa.**

Para situar o leitor e para percurso de análise, traremos a transcrição do vídeo “Cura” na íntegra e depois nos debruçaremos especificamente na fala de um dos personagens (Sandrinho), para pensar e analisar efeitos discursivos no confronto ideológico de ser gay e de buscar a cura.

Transcrição do vídeo “Cura” – trecho:

– Ó! No um. Cinco, quatro, três, dois... Lázaro, levante e anda! – diz Jesus. Lázaro abre seus olhos e levanta-se, exclamando:

– Eita!

– Ó! – exclamam os presentes, aplaudindo. Lázaro desce da pedra em que estava deitado e segue para o grupo. Jesus então comenta:

– Não é assim tão complicado. Próximo!

Um homem da plateia, que ao final saberemos que se chama Sandrinho, vem até o profeta, espalhafatoso, e diz:

– Sou eu, Senhor! Sou eu... Desculpa, tá cheio de pedra aqui – e rindo, nervoso, pergunta – tudo bem?

– Tudo ótimo – respondeu Jesus, sorrindo e com um olhar de curiosidade. O homem, ainda rindo-se, diz:

– Então... É isso...

– O que? – questiona Jesus, confuso. Sandrinho responde, de forma teatral, gesticulando irrequieto:

– É isso, eu ouvi falar... ouvi falar dessas coisas do milagre, das coisas que você tá fazendo, a cura. No meu bairro só se fala nisso... – e mexendo no cabelo, completa – Aí eu vim aqui, ser testada!

Numa expressão congelada, entre sorriso e espanto, Jesus pergunta:

– Mas o que você tem?

– Eu tenho um fogo! Incontrolável! Dentro de mim, me queimando por dentro, que eu não aguento mais! Eu não aguento mais, senhor, preciso de ajuda – responde Sandrinho, de maneira dramática, chorosa. Jesus, ainda confuso, diz:

– Desculpa, eu acho que eu ainda não entendi o que você quer...

Chorando de maneira quase forçada, Sandrinho explica:

– Preciso que o senhor me livre desse mal, dessa maldição que me corrói... eu não aguento mais...

– É... Ta! Eu vou tentar ajudar... a te ajudar! – Jesus concorda, sorrindo. Sandrinho, tentando segurar suas emoções:

– Hum...

– Ansioso, né?! – comenta Jesus, elevando o braço esquerdo em direção ao peito do homem. Ele respira fundo e se concentra. O homem, aparentemente mais calmo, mas sem conseguir ficar em silêncio, descontrair:

– Nossa! Linda a sua bata! Comprou aqui em Jerusalém mesmo?

– Só um instantinho... – diz Jesus.

Sandrinho, interessado, insiste:

– É linho?

– Algodão. Vamos respirar? – responde Jesus, simpático, porém levemente impaciente com a interrupção. O homem, contudo, sustenta o diálogo:

– Cem por cento, algodão egípcio, setecentos fios, adoro! Tem um amigo meu que vende, numa vendinha lá no Egito, na Aristides Espínola, esquina com o rio Nilo! Se você quiser, ele te dá um desconto – conclui. Jesus, compreensivo, o interrompe:

– Vamos ficar calmo? Você é ansioso, né?! Você tem coisas boas na sua personalidade, fica calmo!

– Desculpa – diz o homem, envergonhado. Sorridente, Jesus pede, mais uma vez:

– Vamos concentrar...

Sandrinho novamente o interrompe, animado:

– Nossa! Seu cabelo é maravilhoso, Jesus! Babado, heim?! Você usa o que? Babosa? Ou aquele óleo do Marrocos que tá todo mundo usando? Sou super entendido! Eu sei de tudo!

– Amigo, olha só... – começa Jesus, mas Sandrinho atravessa sua fala, com uma voz aguda:

– Sandrinho! Me chama de Sandrinho?!

– Sandrinho, olha só, presta atenção. Eu preciso me concentrar, pra te ajudar – diz didaticamente Jesus, tentando novamente trazê-lo à atitude necessária ao milagre. Sandrinho concorda, gesticulando afirmativamente:

– É!

– Vamos prestar atenção nisso? – Jesus pergunta, sorrindo. Sandrinho, novamente envergonhado, porém risonho, diz:

– Desculpa, desculpa...

– Vamos ficar calminho? – questiona Jesus. Sandrinho responde, humildemente:

– Vamos.

Jesus, então, assume uma postura de educador:

– Você também precisa se concen...?

– ...trair – completa Sandrinho. Jesus continua a brincadeira:

– Porque eu tô querendo ajudar o cole...?

– ...guinha – conclui o homem. Jesus finaliza, sorrindo:

– Isso. Vamos lá?

Novamente, Jesus ergue sua mão em direção ao peito de Sandrinho. A plateia assiste silenciosa. Sandrinho, mais calmo, aguarda. Alguns segundos depois, Jesus completa o procedimento:

– Foi!

Com uma expressão de incredulidade, Sandrinho se volta para o grupo de pessoas e, dramático, diz:

– Gente?! Tô ótima! Taí! Tô cem “porcenta”! Não tô acreditando, Jesus!

As pessoas se olham, em dúvida. Sandrinho cumprimenta Jesus, beijando-o no rosto, em cumplicidade:

– Obrigada por tudo, viu?! – e brinca – Tem que pagar alguma coisa? Não vá me chamar de caloteira depois não, heim?! Fazê a louca!

Sandrinho se retira, rindo. Todos se voltam para Jesus, que retruca o olhar de estranhamento, risonho:

– Que, gente? Gastrite!

A quebra de expectativa, momento em que se encaminha o telespectador para um desfecho (no caso, a cura da homossexualidade), acaba sendo o inesperado nesta produção (a constatação de que o problema é uma gastrite). A constatação de Jesus Cristo, de que a gastrite é a maldição que ele tem, que o corrói, é posta em jogo com o intuito de desestabilizar

juílgamentos que se faz pelas aparências, trejeitos e atitudes estereotipadas do gay na sociedade.

Em cada época, em cada círculo social, em cada micromundo familiar, de amigos e conhecidos, de colegas, em que o homem cresce e vive, sempre existem enunciados investidos de autoridade que dão o tom, como as obras da arte, ciência, jornalismo político, nas quais as pessoas se baseiam, as quais elas citam, imitam, seguem. [...] Eis porque a experiência discursiva individual de qualquer pessoa se forma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros. (BAKHTIN, 1992, p. 294).

A constituição da fala do personagem Sandrinho, traz estas características como forma de dar ênfase ao universo socialmente constituído do gay.

O gay cabeleireiro: – Nossa! Seu cabelo é maravilhoso, Jesus! Babado, heim?! Você usa o que? Babosa? Ou aquele óleo do Marrocos que tá todo mundo usando? Sou super entendido! Eu sei de tudo!

O gay que entende de moda: – Nossa! Linda a sua bata! Comprou aqui em Jerusalém mesmo?

– Só um instantinho... – diz Jesus.

Sandrinho, interessado, insiste:

– É linho?

– Algodão. Vamos respirar? – responde Jesus, simpático, porém levemente impaciente com a interrupção.

O homem, contudo, sustenta o diálogo:

– Cem por cento, algodão egípcio, setecentos fios, adoro!

A conversa entre Jesus e Sandrinho, coloca em movimento o deslocamento dos efeitos de naturalização e estabilização dos discursos sobre homossexualidade ser doença ou

não. Dessa forma, temos neste diálogo um espaço polêmico das maneiras de ler. Para Bakhtin (1992, p. 121), “a enunciação enquanto tal é um puro produto da interação social, quer se trate de um ato de fala determinado pela situação imediata ou pelo contexto mais amplo que constitui o conjunto das condições de vida de uma determinada comunidade linguística”.

Temos então, na composição textual transcrita do vídeo, elementos que representam/caracterizam e colocam em evidência o estereótipo do que é ser gay já presente na sociedade. Tanto o vocabulário usado, quanto os trejeitos postos em cena, reafirmam estes sujeitos enquanto exímios profissionais do ramo da estética e do vestuário. Segundo Brait, (2012, p. 22), “é que é necessário considerar tanto a materialidade linguística, aquilo que pode ser considerado interno ao texto/ discurso/ enunciado, como a exterioridade, o extralinguístico incluído na complexidade do discurso, das relações dialógicas [...]”. Estes dizeres, com grande carga humorística colaboram para a construção do pensamento do espectador, levando-o a concluir que o problema do rapaz em ser gay, nada tem a ver com doença.

O título do vídeo em si – “Cura” –, leva o telespectador a concluir prematuramente que o término do vídeo seria outro, numa relação de que alguém é doente e busca a cura, e que encontrará esta cura. Entendemos que o significado da palavra “Cura”, enquanto um signo com carga semântica bastante forte, acaba contribuindo para estes julgamentos. “A própria consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material em signos” (BAKHTIN, 1986, p. 33).

Esse lugar de julgador do telespectador, irrompe e fica em suspenso com a revelação de que a doença física é gastrite, momento em que os criadores do vídeo atingem o público “na mosca”. O que fica em suspenso são as interpretações dos sujeitos/telespectadores que permitem o riso, o estranhamento,

a culpa, a refutação. Essas derivas são “centros-consciências não reduzidos a um denominador ideológico” (BAKHTIN, 2008, p. 12). O milagre (a cura) da gastrite no vídeo coloca em contraponto o Projeto de lei, pois os Milagres de Jesus são de natureza física (voltar a andar, enxergar, ressuscitar) e não de concepção moral, política e religiosa.

A fala “Eu sei de tudo!” e “Adoro!” exercem relação de ambiguidade entre ser gay e ser curado, é uma relação de fala e constituição entre sujeito e sentido. Conforme Bakhtin (1992, p. 312), “o que se ouve soar na palavra é o eco do gênero em sua totalidade”. Este processo não se dá de maneira uniforme, sem desvios ou contradições, pelo contrário, o tornar-se sujeito é um percurso constitutivamente falho, disperso, um caminho aberto ao equívoco.

Pensando os efeitos polifônicos, os sentidos não estão na língua nem nos sujeitos, é na/pela história que estes dizeres atualizam os sentidos. Em “Tô cem por cento”, por exemplo, esta relação deve ser analisada, seguindo os rastros dos processos ideológicos que determinam os sentidos, (língua, imagem, som) e a história, considerando a perspectiva de completude da linguagem e dos sujeitos, relacionando o dito ao não-dito, à exterioridade/historicidade que o atravessa no processo de produção de sentidos.

A palavra de dupla tonalidade permitiu ao povo que ria, e que não tinha o menor interesse em que se estabilizassem o regime existente e o quadro do mundo dominante (impostos pela verdade oficial), captar o todo do mundo em devir, a alegre relatividade de todas essas verdades limitadas de classe, o estado de não-acabamento constante do mundo, a fusão permanente da mentira e da verdade, do mal e do bem, das trevas e da claridade, da maldade e da gentileza, da morte e da vida. (BAKHTIN, 1999, p. 380).

A fala do personagem desregula os discursos institucionais e coloca em subversão sócio e historicamente os ditos sobre a construção da homossexualidade como doença, como pré-construído. Sandrinho fala de um espaço de legitimação que permite se significar para além de sentidos pré-construídos/estabilizados, assim como problematizar o que seja ou não, em seu funcionamento, o homossexualismo e o que se pode/permite dizer acerca da cura.

Logo, este arquivo sofre certa desregulação pelos gestos de interpretação e leitura. Segundo Lajolo e Zilberman (2009, p. 21), “a leitura intromete-se nos discursos da oralidade, recupera a vitalidade da escrita e concretiza o propósito da ação verbal e das demais linguagens, ao absorver e confirmar a informação”.

Não se trata, porém, de uma leitura analítica propriamente dita, mas de uma leitura que não desvenda o sentido verdadeiro da enunciação, pelo contrário, há um trabalho de hipóteses nos processos discursivos, analisando como se constroem certas evidências de sentidos, trazendo à tona outros sentidos, que são mobilizados e/ou apagados pelo sujeito leitor/espectador. “O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se refrata. O que determina esta refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica [...]” (BAKHTIN, 1999, p. 46).

O que fica em aberto para constituição do sentido é o gesto que o analista e/ou leitor mobiliza na relação teoria-prática. Sentido este, feito de (des)encontros, pela historicidade, pela (re)produção de conceitos e sobre o que pode ser enunciado ou sobre o que é enunciável em momentos diferentes, constituindo estes dizeres como campo de (des)articulações que sobrepõem o que é ser gay e não estar doente.

Na compreensão influenciam condições textuais, pragmáticas, cognitivas, interesses e ou-

tros fatores, tais como conhecimentos do leitor, gênero e forma de textualização. Por isso a compreensão de texto é uma questão complexa que envolve não apenas fenômenos linguísticos, mas também antropológicos, psicológicos e factuais (MARCUSCHI, 2008, p. 249).

A duplicidade da posição-sujeito-Sandrinho durante o vídeo é o que tomamos como efeito discursivo que leva a (des) legitimação da homossexualidade através da oração ou dos escritos da bíblia. Este personagem está clivado pela busca da cura e pela salvação. Clivado pela premissa de que está doente. Este jogo de duplicidade é composto também por efeitos cômicos, que mostram práticas cotidianas e corriqueiras de um gay, não caracterizado como um comportamento doentio.

Pela teoria polifônica, um texto está atrelado a outros textos antes dele, que vão se imbricando, produzindo discursos novos a partir do embate, da contradição e/ou do equívoco. No caso do vídeo “Cura”, podemos considerar que esta produção coloca em desestabilização um imaginário social historicamente construído sobre o gay (não se esquecendo de citar, que se trata de um espaço cinematográfico-ficcional, marcado por outros mecanismos midiáticos, como: foco, texto, imagens, sons, música, efeitos especiais, sonoplastia, etc., deslocando sentidos) enquanto acometido por uma doença, desconstruindo formulações historicamente normatizadas, produzindo o novo.

O jogo ideológico que se estabelece entre negação/aceitação na (re)constituição deste sujeito em cena, demanda que levantemos hipóteses sobre as relações que a fala deste personagem produz com o real. Neste movimento, entendemos que o gay, assim apresentado como o Sandrinho, se apresenta cotidianamente em seu caráter humano, e que movimentos/crenças que o tomam nessa (in)completude (negação do gay), não os reconhece, entendendo que devem ser tratados (medicados) para que possam se livrar (curar) da doença.

A busca de Sandrinho pela cura, bem como os sentidos/efeitos de condenação/libertação postos em funcionamento no seu discurso, colocam em suspenso a salvação pela religião, historicamente estabilizada pelo viés religioso e institucional. A estrutura e o funcionamento do discurso no vídeo, provocam o telespectador a observar regularidades no funcionamento discursivo que desmistificam a cura da homossexualidade pelos efeitos dos sentidos do verbal e não-verbal, imbricados e (re) produzidos pelo sujeito Sandrinho.

Além da função de entretenimento, o vídeo “Cura”, joga com o simulacro do real e da encenação, numa teia enunciativa em que processos discursivos verbais e cinematográficos deslocam/guam sentidos. O interesse em analisar como estes processos textuais (verbais e não-verbais) se constituem, contribuem para a construção/instauração da polêmica/aceitação/refutação de posições-sujeitos-gay e a suposta cura dos mesmos.

## **Considerações finais**

Discussões entre sujeitos instituídos em campos específicos do saber partem da premissa de que os mesmos estão suscetíveis a discursos que os descaracterizem e/ou suprimam seus direitos. O embate ideológico será sempre um terreno fértil, “classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. Consequentemente, em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios. O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes.” (BAKHTIN, 1986, p. 46).

Partir do pressuposto da homossexualidade enquanto doença/pecado fez do projeto apelidado de Cura Gay uma polêmica com forte impacto social – já que vai na contramão de algumas conquistas sociais – justificam as inquietações que surgem sobre esta legitimação social, aqui postas em análise e (re)teorizadas.

Considerando que, apesar de possíveis coincidências com a realidade, o vídeo recria cinematograficamente, possíveis efeitos de sentidos. Nesta perspectiva, as vozes presentes no vídeo, marcam uma (des)ordem do olhar e uma (des)ordem nos discursos políticos e religiosos.

A ordem no social, que revela o status e a autoridade do personagem Jesus Cristo, capaz de governar a si e aos outros, é colocada à prova e está ligada e aberta aos sentidos outros, evocando um lugar para o indivíduo/gay, que tomado também pela fé, se reconhece enquanto ovelha do rebanho, mas que ao mesmo tempo não se vê e/ou não se reconhece como ovelha perdida, muito pelo contrário, é no diálogo entre Jesus Cristo e Sandrinho, que o que se representa socialmente o gay, fica em evidência.

Pensando o texto em Koch (2003, p. 46), como “um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior”, o jogo de sentido vai sendo construindo ao se colocar frente a frente um líder religioso cristão e um personagem homossexual (considerado e condenado por alguns pastores e demais cristãos como não representativo do dogma bíblico da heteronormatividade). Sentidos estes que não se fecham e não se efetivam numa crítica ao cristianismo em si, mas que incidem sobre como às relações entre esses se dão na contemporaneidade.

Desta forma, a hipótese que se colocou em análise se dá pela apresentação e caracterização do sujeito-gay-Sandrinho, como sujeito político, através da relação entre o que seria do real, posto em cena, buscando identificar as singularidades e repetições evidenciadas na ordem do vídeo e na sucessão de enunciados, marcas que evidenciam este sujeito presente na sociedade, sujeito pensante, ativo, não doente. Desse modo, Fiorin define que “o nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos que semiotizam o mundo” (FIORIN, 2006, p. 167).

O que fica em suspenso entre o buscar a cura e o “estar curada”, “estar cem por cento”, é a legitimidade dos discursos religiosos/políticos, a legitimidade dos discursos de condenação/reparação do sujeito-doente-gay, além do questionamento das garantias discursivas que possibilitam ao sujeito considerar-se legítimo, salvo e sadio.

Esta (i)legitimidade fica à deriva, pois “o sentido não está nem no texto nem no leitor nem no autor, e sim numa complexa relação interativa entre os três e surge como efeito de uma negociação.” (MARCUSCHI, 2008, p. 248).

Para (não) concluir: se os sentidos não estão prontos e evidentes, e se ao mesmo tempo se abrem para novos gestos de interpretação, não se pretendeu em nenhum momento buscar um único sentido, mas um (dos) sentido(s) entre os possíveis, pois, a língua é suscetível de equívocos e falhas, já que estamos pensando os enunciados não apenas como objeto linguístico, mas também como um arcabouço teórico – entrelaçado.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.
- \_\_\_\_\_. O discurso de Dostoiévski. In: \_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4.ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense-Universitária, 2008.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Dialogismo, polifonia e enunciação**. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. 2. ed. São Paulo: Ed. da Edusp, 2003.
- BRAIT, B. (Org.). **Texto ou discurso?** São Paulo: Contexto, 2012.
- BRONCKART, J. P. **Atividade de linguagem, textos e discursos**: por um interacionismo sócio-discursivo. Tradução de MACHADO, A. R. & CUNHA, P. São Paulo: EDUC, 1999.

FIORIN, J. L. **Interdiscursividade e intertextualidade**. In: BRAIT, B. (org.). Bakhtin: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

KOCH, Ingedore Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. 6ª ed. São Paulo: Contexto, 2003.

LAJOLO, Marisa. ZILBERMAN, Regina. **Das tábuas da lei à tela do computador: a leitura em seus discursos**. 1ª. Ed. - São Paulo: Ática, 2009.

MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. 3.ed. São Paulo: Editora Parábola, 2008.



# 4

Resistência indígena

# Filmar o genocídio: imagens de luta e resistência indígena em *Martírio*<sup>1</sup>

IAGO PORFÍRIO<sup>2</sup>

MIGUEL BENAVIDES<sup>3</sup>

## Artifícios da visibilidade

Submetidos a um processo de genocídio ao longo da história, os povos indígenas, nas suas diferenças culturais, resistem ao massacre à sua cultura e às variadas formas despoticas de violência e violações de direitos. Esse contexto representa as vísceras das formas da vida contemporânea submetida ao poder da morte, de que nos fala Achille Mbembe (2018), a partir de uma política que decide quem “pode viver e quem deve morrer”, configurando o que o autor descreve como a necropolítica. Juntam-se a essa história de resistência e violência, os povos tradicionais, como indígenas e quilombolas, comunidades periféricas e minorias sociais. As tensões entre o Estado e as sociedades indígenas têm se intensificado, sobretudo com “as recentes mudanças políticas introduzidas na vida do povo brasileiro”, como nos lembra Ailton Krenak (2019), em referência ao cenário que se constituiu com o golpe parlamentar em 2016 e, recentemente, o contexto após as eleições de 2018.

---

1 Parte das discussões feita neste capítulo, foram consubstanciadas a partir dos debates gerados na disciplina “Políticas da Imagem”, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem) da UFMG, ministrada pelo Professor Dr. André Brasil, em 2020/2.

2 Mestre em Comunicação e Jornalista, formado pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: iagoporfiriojr@gmail.com.

*Martírio* (2016), de Vicente Carelli, em codireção com Tatiana Almeida e Ernesto de Carvalho, a despeito de trazer as origens do genocídio dos povos indígenas em Mato Grosso do Sul, em movimento que sugere um diálogo com o passado histórico e o momento presente, coloca em primeiro plano, e em corpo-a-corpo com a morte, as condições e embates de lutas travadas pelos indígenas Guarani e Kaiowá na resistência para reivindicar seu direito à vida e seu *tekohá* (terra sagrada), frente às ações genocidas e às dificuldades de sobrevivência. Carelli nos dá a ver a história do massacre indígena, gerando em nós, espectadores incautos, o desconforto pelas imagens – de arquivo e do presente.

O filme dá espaço ao lugar de fala para que as vozes entoam nas imagens e, na relação entre quem filma e é filmado, os sujeitos filmados compartilham as experiências da filmagem, dando-lhes a possibilidade de também atuar como realizadores. Esse gesto remete à proposta adotada em uma segunda fase do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), com a capacitação cinematográfica dos indígenas para que estes realizem seus próprios filmes.

Surgido em 1986, tendo como idealizador Carelli, o projeto nasce com o objetivo de produzir as imagens das opressões que os povos indígenas sofriam, registrando também suas tradições culturais e identitárias. O projeto surge dentro das atividades da ONG Centro de Trabalho Indigenista, como um experimento realizado entre os índios Nambiquara, em uma ação de filmá-los e assistir coletivamente o material filmado, uma proposta, como diz Carelli (2017), de “devolver as imagens e torná-las acessíveis para eles”. A partir de 1997, com a realização da primeira oficina audiovisual na aldeia Xavante de Sangradouro, a câmera passa da mão dos coordenadores do projeto para as mãos dos indígenas, para usar uma expressão de Clárisse Alvarenga (2004). Conforme ressalta Alvarenga (2004), a metodologia do projeto passou

por uma série de modificações, até chegar em sua atual estrutural de formar produtores indígenas, como resultado das oficinas com os coordenadores do Vídeo nas Aldeias.

A proposta definidora do VNA, sobretudo em sua segunda fase, está na experiência fenomenológica das imagens e na relação estabelecida entre quem filma e é filmado, o que revela a estratégia do projeto e a dimensão performativa de seus filmes, ao “filmar e ver coletivamente as imagens”, segundo André Brasil (2016a, p. 132). O artifício das visibilidades está em ver com a imagem e através dela, que permite direcionar o olhar ao que está no extracampo, o espaço cinematográfico não visível. Essa observação nos é cara pois demonstra, a miúdo, a dimensão da visibilidade na mediação com o invisível na imagem.

No debate em torno de *Martírio*, o invisível compreende a inspiração fenomenológica atravessada por uma “dimensão cosmológica”, que, nesta perspectiva, “trata-se menos de ver o invisível do que de ver por meio do invisível”, na esteira de Brasil (2016a, p. 144). Dito de outro modo, a “não-visibilidade empírica” indica para imagens “não-representacionais” dos espíritos, no dizer de Viveiros de Castro (2006), presentes em práticas como o xamanismo. Emprestando o conceito de Viveiros de Castro (2006, p. 325), a imagem, cuja definição é a sua visibilidade, “é o correlativo objetivo necessário de um olhar, uma exterioridade que se põe como alvo da mirada intencional”, uma visada que não corresponde aos espíritos xamânicos *xapiripë* que interagem com os xamãs dos Yanomami – objeto de estudo do autor para uma “ontologia dos espíritos na Amazônia indígena” –, pois são “imagens interiores”, não acessíveis à visão empírica e, nessa perspectiva, “as culturas ameríndias, de fato, manifestam um forte viés visual todo próprio, que pouco tem a ver com o tão vilipendiado visualismo ou oclocentrismo ocidental” (VIVEIRO DE CASTRO, 2006, p. 330).

Essa não visibilidade pode ser atribuída à condição cosmopolítica dos guarani-kaiowá filmados por Carelli e sua equipe: a espiritualidade e a política reativam práticas marginalizadas “pelo mundo moderno-capitalista”, tais como a magia e a feitiçaria, dando à cosmologia indígena “um sentido de resistência política”, diante de um cenário de perseguições e opressões, conforme aponta Renato Sztutman (2018). Interessa-nos, nesse sentido, refletir neste texto as imagens de luta em *Martírio*, também no plano não visível, no cotejo a uma prática cosmopolítica, onde a política é vinculada a uma dimensão espiritual.

Nas palavras de Brasil (2018), a “matéria” do filme de Carelli é a história endereçada ao presente, como uma necessidade ontológica de dá a ver uma fatia de um país brutal, em imagens violentas a partir das quais somos compelidos ao desconforto, em parte gerado pelo nosso desconhecimento, em parte porque agem diretamente sobre nós “à margem de toda a mediação da linguagem”, como nos chama atenção Marie-José Mondzain (2009), deixando-nos responsável de acessar o invisível no visível, ainda na esteira da autora.

Outro ponto que interessa-nos estudar em *Martírio* é que, no filme, estamos diante de uma cosmopolítica, termo cunhado como uma “proposição” que como conceito pela filósofa da ciência Isabelle Stengers, que revela a presença do “cosmos” na política, significando uma prática de resistência (SZTUTMAN, 2018) e um esforço do “exercício diplomático” na busca por uma paz “possível” (STENGENS, 2018). Na incitação cosmopolítica, que esboça a relação entre xamanismo e política, os índios rezam, cantam e dançam com o *mbaraká* contra as ações de violência na busca por essa paz “possível” e por relações diplomáticas: “Vou amolecer o seu coração e o seu corpo. Minha reza vai espantar o mal que está lhe dominando”, como cantam numa das cenas do filme. Como atesta Carelli (2017, p. 240), o filme busca “por um lado, uma imer-

são no mundo espiritual, na cosmologia guarani e kaiowá e, por outro lado, o mundo do capital, do agronegócio”. *Martírio* põe-se entre os *mbaraká* e as armas de fogo, para narrar as histórias de luta e violência a que os povos indígenas são submetidos e, de igual modo, intervir na história a partir de um passado que expõe suas agruras no presente.

As imagens do filme de Carelli, em seu gesto de alteridade, permitem-nos entrever a relação mediadora das disputas políticas que remontam os processos de luta: se, por um lado, as imagens reivindicam um espaço a despeito da simples visualidade – pois nela operam o não visível, o dizível e o indizível (RANCIÈRE, 2012a), por outro, sugerem uma “potência poética” de um “levante”, na esteira de Georges Didi-Huberman (2017), sustentado por uma cosmopolítica. Didi-Huberman nos oferece elementos para uma exploração conceitual das imagens como forma de luta, desdobradas e sugeridas em *Martírio* no sentido derridiano: imagens antes padecidas de um mal de arquivo, ou então, conforme nota Jacques Derrida (2001), de uma recusa por “um desejo da memória”, contidas em um arquivo que Carelli abre de maneira que “história e memória sejam entendidas, interrogadas nas imagens”, segundo Didi-Huberman (2012, p. 213).

## Entre os *mbaraká* e as armas de fogo

As imagens iniciais de *Martírio* mostram um ritual indígena no cair da tarde, em planos que alternam entre os *mbaraká* (chocalhos)<sup>4</sup> nas mãos dos rezadores e seus rostos, concentrados como a invocar seus ancestrais, deuses ou mortos, ao passo que cantam e dançam. Trata-se do Jerokyguasu, a reza guarani-kaiowá, segundo nos informa a narração em voz *off*, onde os rezadores consultam os espíritos para darem rumo às discussões políticas do dia seguinte, sendo também

---

4 Para ver-se sendo tocado, indicamos o documentário *Mbaraká: A Palavra que Age*, realizado por Spensy Pimentel (2011).

uma forma de foro da política ameríndia. Carelli explica o que o levou a Mato Grosso do Sul, em 1988, para acompanhar os encontros políticos de lideranças indígenas e filmar, durante dez anos e “às surdas”, determinadas reuniões. A conversa nos aparece sem tradução e, não obstante de nosso desconhecimento da língua falada, a palavra “capitalismo”, dita por um dos indígenas, nos dá o tom da conversa, fazendo-nos supor tratar-se da retomada de suas terras, o que é, em seguida, confirmado pela voz *off*.

Esses encontros fazem parte de um movimento de mobilização política surgido nos anos 80 em Mato Grosso do Sul e que, conforme Spensy (2012, p. 235), “se destaca no cenário de redemocratização do país”. O movimento, composto por grupos indígenas Kaiowá e Guarani, se organizam hoje no que ficou conhecido como Aty Guasu, onde evento e movimento se fundem para discutir os violentos despejos aos quais esses povos são submetidos, cujo objetivo central das reuniões é a retomada de suas terras, do seu *tekohá*, segundo o autor.

Carelli, que havia suspenso as filmagens para dedicar-se à formação de cineastas indígenas, retorna quinze anos depois ao Mato Grosso do Sul, epicentro dos conflitos – entre fazendeiros e indígena – não mais desconhecidos pelo Brasil e sustentados por alianças do poder público com o agronegócio. Das imagens da reza Jerokyguasu a um corte seco com cenas em *traveling*, que nos mostram terras cobertas por plantações de soja. Para compreender as dimensões e origens da prática cosmopolítica dos guarani-kaiowá e seus movimentos de luta e resistência pelo seu *tekohá*, o cineasta recorre ao passado e à história do massacre e genocídio a que foram e são submetidas as sociedades indígenas. Cenas de um acampamento à beira da estrada são intercaladas a um plano geral de plantação de soja, enquanto, em voz *off*, Carelli fala sobre a maneira como a mídia trata os povos indígenas, momento em que coloca vozes de jornalistas referindo-se a eles como invasores

e, em seguida, cenas da então senadora Kátia Abreu em uma sessão no Senado Federal, revogando, em um discurso cínico, paz aos produtores e gerenciadores do agronegócio.

FIGURA 1 - INDÍGENAS GUARANI-KAIOWÁ DURANTE A REZA JEROKYGUASU: EM SUAS MÃOS, OS MBARAKÁ.



FONTE: fotograma do filme *Martírio* (2020).

É diante deste cenário que *Martírio* parte para gerar a “imagem intolerável”, de que nos fala Rancière (2012b), ou o intolerável nas imagens, de modo a provocar indignação e desconforto no espectador. Nesse sentido, o filme de Carelli está, no limite, ao que nos lembra a luta dos camponeses perseguidos pelos latifundiários no interior do país, em *Cabra Marcado Para Morrer*, de Eduardo Coutinho (1984), ou a história da barbárie dos campos de concentração da Alemanha nazista, em *Shoah*, de Claude Lanzmann (1985). Os filmes de Coutinho e Lanzmann, cada qual a sua maneira, nos levam, ao lado de *Martírio*, para um contexto de extermínio, o qual não é possível suportar, dada a intolerável e insustentável realidade que as imagens instauram.

Carelli narra o filme em voz *off*, para, de um lado, dar espaço aos corpos que testemunham o processo de extermínio – do qual são também vítimas – e, por outro, produzir o insuportável com a imagem visível e com a palavra narrada, de modo a confrontar dois tipos de representação com “prova e testemunho”, como a partir do que diz Rancière (2012b) a respeito de *Shoah*.

A voz do cineasta, com as imagens como documentos de arquivo e os testemunhos dos indígenas, apresenta-nos a intolerável realidade do massacre de seus povos, o horror da imagem visível, tal como em *Shoah*. Rancière (2012b), na esteira da retórica e poética clássicas, considera que a voz – nesse caso, a voz de Carelli – está no “processo de construção da imagem”, fazendo-nos “ver” o que o cineasta e sua equipe viram. É a voz sem corpo<sup>5</sup> do cineasta, que procura, pelo corpo e testemunhos dos indígenas, transcender o visível e dar uma equivalência entre invisível, o “visível e a palavra, o dito e o não dito”, no jogo complexo que é a imagem, segundo Rancière (2012b, p. 92). Em *Martírio*, isto ocorre quando os mortos, os espíritos ou os deuses ocupam o espaço do invisível nas imagens ao longo do filme, evocados pelos sobreviventes do horror e do martírio em decorrência da luta pelas retomadas de suas terras.

Para estabelecer um dissenso à imagem da senadora que outrora rogava por “paz” aos gestores do agronegócio, somos apresentados a uma indígena que canta, dança e reza e, em seguida, um corte seco nos revela se tratar de imagens de arquivo, exibidas em vídeo para um grupo de indígenas, que assiste reunido ao redor da tela de projeção, na aldeia de Jaguapiré, no município de Tucuru, em Mato Grosso do Sul. As imagens, feitas em 1988, fazem parte do material reunido para o filme, contendo também matérias de telejornais locais como provas dos despejos violentos sofridos entre os anos

---

5 Usamos, aqui, a expressão de Mary Ann Doane (1983) a propósito da voz *off*.

1980 e 1990. Assistindo àquelas imagens, passados 25 anos de seus acontecimentos, os indígenas reagem com choro e indignação: “Pensei que nunca mais ia escutar a voz do meu irmão”, fala uma indígena. Partimos do conceito exposto por Rancière (1996) quanto à configuração do dissenso nas imagens, em *Martírio*, esse dissenso produz “uma perturbação do sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível, contável” (Rancière, 1996, p. 372), na dimensão do sensível e no conflito que constituem o “mundo em comum”.

**FIGURA 2 - MARTÍRIO: RETOMAR AS IMAGENS, RETOMAR A HISTÓRIA - VER COM A IMAGEM E ATRAVÉS DELA.**



FONTE: fotograma do filme *Martírio* (2020)

A partir dessas cenas iniciais, que imprimem ao filme o intolerável que nos consumirá no transcorrer de suas imagens, Carelli retoma a história de luta dos povos indígenas pelo reconhecimento de seu *tekohá* e o desfecho que marca a condição em que vivem e que subverte suas formas de vida pelo processo de genocídio. Este é o estatuto da imagem política e estratégia de representação em *Martírio*, que a montagem instaura e reivindica pela voz *off*, testemunhos, provas visuais e documentos de arquivo, de modo também a produ-

zir o efeito político dos aspectos do visível e não visível das imagens e redistribuir o seu intolerável (RANCIÈRE, 2012b).

Esta justaposição da história encontra abrigo na cosmopolítica como forma de enfrentar o problema a que os povos passam, pois Carelli se preocupa com o que os indígenas, sobreviventes de um longo massacre, têm a dizer, por isso o movimento dialético que o filme estabelece, entre narrar e intervir na história, como já observou Brasil (2016). No aspecto cosmopolítico, a primeira coisa a considerar é o conteúdo político das imagens em *Martírio*, que remonta uma dimensão política “como forma de experiência” ou formas de visibilidade, na esteira de Rancière (2005). A politicidade das imagens no filme é valorizada pelo efeito que elas produzem no cotejo com a relação que estabelecem com os modos de vida, com a existência social e política dos indígenas. Dessa maneira, somos levados, no dizer de Didi-Huberman (2011), ao “aparecer político” dos povos.

Um segundo ponto a considerar, é que essa aparição cosmopolítica guarani se impõe na tela na medida em que se revela uma temporalidade das imagens, segundo Nicole Brenez (2017), quando as imagens são retomadas para construir uma nova narrativa histórica em contraponto à oficial ou aquelas nas quais os povos foram apagados. Na tarefa de explicar a história e as circunstâncias em que as terras desses povos foram saqueadas, Carelli dá um tom didático às imagens, para remontar ao período colonial, imperial e republicano para narrar os casos de agressão e exploração das sociedades indígenas, nos convocando a pensar o contexto presente em que determinados povos vivem, encurralados em beiras de estradas como forma de resistirem até a morte aos desmandos de políticos, latifundiários e à malemolência do estado em demarcar suas terras. Como revelou, em sua pesquisa, Alceu Luís Castilho (2012), a respeito de como os políticos dominaram o território brasileiro nos últimos anos, que 31 políticos eleitos

entre 2008 e 2010 são proprietários de 3,3 milhões de hectares, sendo mais de 10 mil hectares para cada.

Ao abrir o arquivo das imagens com as lutas políticas, o cineasta narra a história que é “feita de desterros, de reencontros e de retomadas (BRASIL, 2016b, p. 147), ao mesmo tempo em que nela intervém vinculando-a ao presente. *Martírio* revisita histórias de luta e resistência dos povos indígenas em um processo histórico que retoma, não de forma linear, a Guerra do Paraguai, as organizações de políticos latifundiários, a bancada ruralista, como na criação de uma espécie de leilão, cinicamente intitulado “leilão da resistência”, com fins de arrecadar fundos para a contratação de pistoleiros, com a consequência que nos é apresentada com os casos de assassinatos de lideranças indígenas, acentuando a “desigualdade de forças” nos conflitos e movimentos pelas demarcações de terra, conforme destaca Carelli, na origem das mais diversas violações de direitos humanos.

*Martírio* se firma nesta politicidade das imagens, que implica uma cosmopolítica da qual é inseparável na medida em que medeia o debate político das lutas dos povos indígenas. O que interessa a Carelli não é somente uma quitação de dívida com os Kaiowá-Guarani em função das imagens feitas entre 1988 e 1998, até então guardadas, como sugere Spensy Pimentel (2017), mas também dar visibilidade, com gesto de denúncia, à situação dos indígenas em Mato Grosso do Sul que, pela defesa dos modos de pertencimento ao seu território e formas de vida, sofrem na pele o martírio e perseguições violentas. O cineasta não pretende falar por aqueles que foram e são invisibilizados, mas dar espaço de fala a eles e filmar “com”, compartilhando em certa medida a filmagem, entregando-lhes a câmera que assume uma forma de escudo durante a disputa política no momento em que ocorre na temporalidade da cena, no dizer de Brenez (2017).

FIGURA 3 - O PODER DA PALAVRA NO CANTO-REZA GUARANI-KAIOWÁ.



FONTE: fotograma do filme *Martírio* (2020).

No cotejo a essa descrição histórica, ou, nas palavras do cineasta, “perversidade histórica”, Carelli inscreve a cosmopolítica guarani-kaiowá na retomada das imagens, sejam elas feitas no passado ou no presente, de modo a dar a ver a resistência dos indígenas na luta em também “reativar os vínculos com a terra”, como nos auxilia Sztutman (2018) nesta perspectiva. O sentido da retomada no filme reside na manutenção das práticas mágicas e xamânicas dos guarani-kaiowá, que, na combinação da espiritualidade e da política, revelam-nos uma “forte relação entre reativar a magia e retomar a terra” (SZTUTMAN, 2018, p. 356).

Para recorrer à luta política pela retomada de suas formas de vida inserida numa dimensão cosmológica, os indígenas se colocam nas imagens ao lado do *mbaraká* como instrumento que, para além de acompanhar os rituais de cantos e rezas, os guia como “próteses visuais”, para emprestar uma expressão de Viveiros de Castro (2006), que parece guiar as de-

cisões frente aos inimigos, de maneira tal a se colocar como um amparo às balas que saem das armas de fogo do agronegócio<sup>6</sup>.

**FIGURA 4 - INVOCAR OS ESPÍRITOS PARA GUIAREM AS AÇÕES POLÍTICAS**



FONTE: fotograma do filme *Martírio* (2020)

### ***Apyka'i*: levantes contra o genocídio**

O acampamento guarani-kaiowá *Apyka'i*, localizado às margens da BR-463, distante a 4 Km da cidade de Dourados, em Mato Grosso do Sul, e liderado pela cacica Damiana Cavanha, é um “caso extremo de resistência”, segundo nos informa o cineasta. A cacica Damiana entra em cena e assume a potência das imagens no momento mesmo em que são feitas.

---

6 Para citar como exemplo, destacamos uma passagem do filme *Mbaraká: A Palavra que Age*, que inscreve essa relação entre a palavra, a imagem e o *mbaraká*, sendo este um instrumento também de transmissão de saberes tradicionais dos povos indígenas: “É o nosso canto e o som de nossos *mbaraká* que seguram as armas dos brancos”, fala Valmir, do Acampamento Guaviry.

Sua aparição, que não parece combinada para uma ordenação narrativa, relaciona-se a uma causalidade pela presença da equipe de filmagem, manifesta a transação entre o xamanismo e a política, impelindo e reivindicando seus modos de vida e *tekohá*.

Damiana, no contar de seus mortos, fala das pequenas plantações contra a grande soja do agronegócio, dos filhos, neto e marido assassinados de maneira violenta, entre atropelamentos e envenenamento provocados pelos próprios fazendeiros. A cacica canta, enquanto movimento seu *mbaraká*, e narra os seus os mortos, enterrados em um cemitério improvisado perto de onde estão acampados, há mais de 12 anos, e para onde somos levados pela câmera, que se mantém a uma certa distância ao acompanhar Damiana e sua família, entre planos abertos e fechados.

A força política da aparição da cacica, na esteira de Didi-Huberman (2011), aparece-nos enquanto movimento na imagem em seu processo de criação, com o corpo que desvela as suas vivências, ao mesmo tempo em que reivindica seus modos de vida impelida por uma ação performática. Por ora, devemos chamar a atenção para uma questão complexa, que não pode ser esgotada neste texto, em *Martírio*: a imagem no campo do domínio religioso e político, em favor de uma cosmopolítica, o que nos compele a refletir a tensão entre o visível e o invisível na imagem, como proposto por Mondzain (2009). Para pensar essas imagens, em sua dimensão política e cosmológica, é preciso, não em uma reverberação de suas convenções estéticas, atentar para os discursos com quais se relacionam, pois, para voltar a Didi-Huberman (2011), as imagens devem ser pensadas na relação com a palavra ou com os discursos com os quais aparecem. Nesse sentido, podemos pensar que a força política das imagens está também na aparição dos discursos, e, no caso particular, na reivindicação de voz e visibilidade em Damiana.

Nesse momento, somos convocados a pensar que o cinema de Carelli é um “filmar com”, reflexão que está em estreito diálogo com o trabalho de Brasil (2016b). Essa formulação de filmagem com os guarani-kaiowá, abarca, em outros termos e em seu processo, aspectos políticos e ritualísticos para filmar o genocídio e o etnocídio, este último no sentido dado por Pierre Clastres (2004 [1980]), como sendo a “destruição sistemática dos modos de vida e pensamento”, e de suas culturas. “Em suma, o genocídio assassina os povos em seu corpo, o etnocídio os mata em seu espírito”, esclarece Clastres (2004 [1980], p. 56).

Para Clastres (2004 [1980]), uma reflexão sobre o etnocídio deve passar por uma análise do Estado, pois essa prática é “o modo normal” de sua existência. O espaço não nos permite alargar essa discussão com a atenção que ela merece, mas o próprio filme retoma esse debate ao narrar e intervir na história, como já dito, sobretudo ao dedicar um tempo à história da criação, em 1910, do SPI (Serviço de Proteção ao Índio) que surge, conforme destaca Rubens Valente (2017), “como um orgulho da parte da oficialidade brasileira ligada ao positivismo e foi dirigido em vários momentos de sua história por militares” (VALENTE, 2017, p. 24). Afora as atividades violentas do SPI, que viriam à tona com denúncias de genocídio, estupro, improbidades e ineficiência por parte de seus servidores, resultando na criação da Funai (Fundação Nacional do Índio), em 1967, o órgão é marcado na história pelo farto massacre cometido contra os povos indígenas e

pela exploração da mão de obra indígena e de suas terras<sup>7</sup>, afastando-os de seus costumes, modos de vida tradicionais e de suas práticas e saberes xamânicos.

Os Guarani e Kaiowá vivem esgarçados com o apoio do Estado em Mato Grosso do Sul, e, a despeito desse cenário, o “transe religioso” parece inspirar “a vida para além de todas as dificuldades”, como destaca Carelli. Nesse sentido, a cosmopolítica dos guarani-kaiowá, especificamente em *Apyka’i*, é uma prática de resistência diante de um cenário e cotidiano de massacres e violências. Segundo Spensy (2012), as atividades xamânicas estão associadas a saúde individual e coletiva no ambiente, e as condições sanitárias podem ser consideradas negativas, entre as quais destacam-se epidemias, ataques de fazendeiros e da polícia, suicídio, mortes, violência e miséria.

Conforme nos mostra *Martírio*, lutas históricas de resistência para reconstrução e retomada de seus espaços e modos de vida ainda fazem parte do cotidiano dos povos indígenas. Suas plantações, suas casas de reza ou seus acampamentos de barracos e lonas à beira de estradas são a conjuntura dessa luta pelo bem viver.

---

7 Conforme apurou Valente (2017) em sua pesquisa sobre as violações de direitos humanos cometidos contra os povos indígenas durante a ditadura militar, em 2014 a relatório final da Comissão Nacional da Verdade (CNV), criada pela presidenta Dilma Rousseff, dedicou um capítulo para tratar da situação dos indígenas, onde estima-se que 8.350 indígenas, entre crianças e adultos, foram mortos entre 1946 e 1988, durante o violento período da ditadura militar, com a anuência e omissão do poder público. Em 2013, ressurgiu o Relatório Figueiredo, até então escamoteado da população brasileira, que, em suas mais de 7 mil páginas, revelou a realidade devastadora a que os povos indígenas eram submetidos durante o SPI.

**FIGURA 5 E 6 - A FORÇA DA PALAVRA ATRAVÉS DO MBARAKÁ:  
CACICA DAMIANA NO TEKIBÁ APIKAI'I**



FONTE: fotograma do filme *Martírio* (2020)

Nesse aspecto, é importante interrogar a aparição da cacica Damiana, que nos permite o encontro com as imagens de luta que ardem pela memória e pela dor, como propõe Didi-Huberman (2012), colocando em tensão a história retomada, narrada e filmada, onde reside a politicidade das imagens em *Martírio*. Damiana se aproxima da concepção da chefia clastreana, visto que sua figura se reveste de potencialidade xamânica e poder político que, por meios místicos e rituais, procura manter a harmonia de seu grupo – tomamos como referência os pressupostos da “filosofia da chefia indígena” de que nos

fala Pierre Clastres (2003 [1962]) –, ainda que sob constante ameaça no contexto de morte iminente. Cabe a cacica proteger o seu acampamento e os corpos de seus entes que ali estão enterrados, ao mesmo tempo que articula a luta pela retomada de seu território.

“Vamos todos pra lá, rezando pelo caminho”, convida Damiana, com *mbaraká* nas mãos, para o local onde estão enterrados seus parentes. Ali, morreram seus dois filhos, “assassinados pelos capangas da usina”, como enfatiza<sup>8</sup>; sua tia, morta por envenenamento; seu neto, atropelado, seu marido, pai e avô. O corpo de Damiana e, por sua vez, de seus mortos, não sairá de *Apyka’i*, como ela mesma afirma. Nesse sentido, o corpo político dos guarani-kaiowá – onde também estão inscritos os seus saberes – está na perspectiva de luta e sobrevivência frente ao genocídio, promovido por aqueles que agenciam a morte, detém o poder de matar ou decidem quais corpos devem morrer, na esteira das reflexões de Mbembe (2018). Para melhor compreender este contexto, basta voltarmos para a realidade a que os povos indígenas estão diante das ações fascistas e genocidas do atual governo. “O que vemos nesse homem [atual presidente do Brasil, 2019–20] é o exercício da necropolítica, uma decisão de morte” (KRENAK, 2020, p. 6).

A figura de Damiana é a de uma liderança político-religiosa, que conduz sua comunidade no campo religioso, momento em que convoca para a reza no seio cósmico, e político, para um certo controle do caos, ou da violência, no sentido de proteger *Apyka’i* de possíveis invasões e ataques. A palavra, em *Martírio*, atribui à imagem e ao seu processo

---

8 A Usina a que se refere a cacica é a São Fernando. Fundada em 2009 e pertencente ao Grupo Bertin, considerado um dos maiores exportadores de carnes das Américas, e à Agropecuária JB, esta do Grupo Bumlai, está em processo de falência desde 2017, e se estende também pelas terras da Fazenda Serrada para plantação de cana, lugar requerido como território pelos guarani kaiowá.

uma relação de poder, no sentido de que quem fala no filme são os indígenas, no plano visível, na mediação com os espíritos e a sabedoria xamânica, em sua dimensão invisível. O entrever das imagens, na perspectiva clastreana, subverte o domínio de uma vida ameaçada pelo “estatuto da linguagem”: a história narrada acompanha as imagens, na medida mesmo em que estas constituem o seu visível pelas histórias que os povos contam e agem sobre os fatos narrados. Ao mesclar o visível e o invisível nas imagens, Carelli nos provoca, entre outras questões, para a politicidade dessas imagens na ação de “filmar com”, colocando-se, como acrescenta Brasil (2016b) a essa nossa reflexão, “ao lado daqueles que sofrem, aprendendo com eles como retirar do sofrimento a força para permanecer na terra e lutar por ela” (BRASIL, 2016b, p. 157). Por ora, cabe-nos a pergunta: como filmar o genocídio?

### **Para entrever as imagens de luta**

Retomar as imagens dos guarani-kaiowá é reencontrar a resistência na fusão com as práticas cosmológicas e políticas. Esta retomada emerge, no plano visível, ao filmar o inimigo, e, no plano invisível, a ação dos espíritos e dos deuses que, a partir das práticas xamânicas, são indicados a também “amolecer o coração” desse inimigo, que é dado a ele “se mostrar como queira, na sua própria *mise-en-scène*, e mostrá-la para que, desvelada, ela se torne explícita”, como sugere Comolli (2008, p. 333). É o gesto de filmar o inimigo e confrontá-lo no campo da disputa que Carelli toma para si, tal como o fez em *Corumbiara* (2009), no esforço de revelar a existência de indígenas isolados do Igarapé Omerê, no sul de Rondônia, e a história do massacre cometido por fazendeiros da região.

Guardadas as devidas leituras de *Corumbiara* (2009) e *Martírio* (2016), afora o tempo de produção – o primeiro levou 20 anos para ser filmado e finalizado –, no filme sobre os guarani-kaiowá, o corpo-a-corpo com inimigo se dá no

plano visível e invisível da imagem, como nos chama atenção Brasil (2016), em diferentes momentos: nas imagens de TV, nos discursos de políticos, como do então governador de Mato Grosso do Sul, André Puccinelli (MDB), sendo enfático ao dizer que dará ao fazendeiro “o direito de se defender com armas”; do discurso do fazendeiro e seu advogado, que são entrevistados oportunamente com a proteção policial; a empresa de segurança contratada pelos fazendeiros que é reaberta com outro nome para ludibriar a justiça que determinou o seu fechamento, ou até mesmo no leilão organizado por latifundiários e políticos na arrecadação de fundos para a contratação de milícias contra os indígenas, isto na dimensão visível. No invisível, podemos citar como exemplo as usinas, plantações de soja, ações de despejo promovidas pelo Estado, como no caso de Emília Romero que teve sua casa destruída pelo trator, ou da expulsão de Damiana de *Apyka'i*, nos depoimentos de tortura, como no caso de Bonifácio que ficou três anos preso em regime de trabalho forçado, em Minas Gerais, durante o regime militar. Dessa maneira, podemos concluir ao lado do que destaca Mondzain (2009, p. 30), de que “o invisível, na imagem, é da ordem da palavra”.

Em *Martírio*, o visível e o invisível da imagem estão em constante relação entre si, com a mediação da palavra e, em certa medida, a intervenção de Carelli no processo de filmagem, quando intervêm na história ao remontar determinados períodos, e nas imagens, ao entrar em campo. O emprego do domínio religioso resvala nas ações políticas em movimentos de luta para retomada de seus territórios, práticas empregadas no campo de negociações na produção da imagem, entre filmar, ser filmado e ver as imagens, como forma de reencontro com o outro – como a indígena que se emociona ao rever o irmão nas filmagens: uma questão complexa que, portanto, não pode ser esgotada neste texto.

## Referências

ALVARENGA, Clarisse. **Vídeo e experimentação social**: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, SP, 2004.

BRASIL, André. **Ver por meio do invisível**: o cinema como tradução xamânica. *Novos Estudos CEBRAP (Impresso)*, v. 3, p. 125–146, 2016 (a).

\_\_\_\_\_. **Retomada**: teses sobre o conceito de história. In: Carla Italiano; Glaura Cardoso; Junia Torres. (Org.). *Catálogo do forumdoc.bh 2016*. Ied. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016 (b), v., p. 145–161.

\_\_\_\_\_. **Rumo a Terra do Povo do Raio**: retomada das imagens, retomada pelas imagens em Martírio e Ava Yvy Vera. In: XXVII Encontro da Compós – Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2018, Belo Horizonte. *Anais do XXVII Encontro da Compós*. Brasília: Compós, 2018. v. 1. p. 1–16.

BRENEZ, Nicole. **Contra-ataques**. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

CASTILHO, Alceu Luís. **Partido da terra**: como os políticos conquistam o território brasileiro. São Paulo: Contexto, 2012.

CARELLI, Vicent. Entrevista a BRASIL, André; CÉSAR, Amaranta; LEANDRO, A.; MESQUITA, C. . **Nomear o genocídio: sobre Martírio, com Vincent Carelli**. *REVISTA ECO-PÓS (ONLINE)*, v. 20, p. 232–257, 2017.

CARELLI, Vicente; ALMEIDA, Tatiana; CARVALHO, Ernesto de. **Martírio**. 2016, 2h 42min.

CLASTRES, Pierre. **Troca e poder**: filosofia da chefia indígena. In: *A sociedade contra o Estado: Pesquisas de Antropologia Política*. Tradução Theo Santiago. São Paulo, Cosac Naify, 2003 [1962].

\_\_\_\_\_. **Do etnocídio**. In: *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Cosac Naify, 2004 [1980].

\_\_\_\_\_. **A questão do poder nas sociedades primitivas**. In: *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Cosac Naify, 2004 [1980].

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução, Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural**. In: SILVA, R. (org.). *A república por vir: arte, política e pensamento para o século XXI*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.

\_\_\_\_\_. **Quando as imagens tocam o real**. Belo Horizonte: *Revista Pós*, v. 2, n. 4, p. 204 – 219, nov. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/>

revistapos/article/view/15454>. Acesso em 20 de mai. de 2020.

\_\_\_\_. **Imagens e sons como forma de luta** Tradução: Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco, 2017. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/12580\_IMAGENS+E+SONS+COMO+FORMA+DE+LUTA+ENSAIO+DE+GEORGES+DIDIHUBERMAN>. Acesso em 15 de mai. de 2020.

DOANE, Mary. A. **A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço**. Tradução: Luciano Figueiredo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

KRENACK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

\_\_\_\_. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1, 2018. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>. Acesso em 20 de mai. de 2020.

MONDZAIN, Marie-José. **A violenta história das imagens**. In: *A imagem pode matar?* Lisboa, veja, 2009.

PIMENTEL, Spensy; CUNHA, Edgar Teodoro da; PUZZO, Gianni. **Mbaraká: a palavra que age filme**. 2011, 27 min.

PIMENTEL, Spensy. **Elementos para uma teoria política kaiowá e guarani**. Tese. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. FFLCH/USP, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-28022013-094259/pt-br.php>. Acesso em 23 de jul. de 2020.

\_\_\_\_. **Martírio: quando os Kaiowá e Guarani fizeram contato**. Resenha. *Revista de Antropologia*, v. 60, p. 329-335, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/141657>. Acesso em 15 de jul. de 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. In: *O destino das imagens*. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012 (a).

\_\_\_\_. **A imagem intolerável**. In: *O espectador emancipado*. Tradução: Ivone C Benedetti. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012 (b).

\_\_\_\_. **Da partilha do sensível e das relações que estabelece entre política e estética**. In: *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_. **Dissenso**. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

STENGERS, Isabelle. **A proposição cosmopolítica**. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. (69), 2018, p. 442-464. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/145663>. Acesso em 20 de jun. de 2020.

SZTUTMAN, Renato. **Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers**. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. 2018, n.69, pp.338-360. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0020-38742018000100338&script=sci\_abstract&tlng=pt>. Acesso em 20 de jun. 2020.

VALENTE, Rubens. **Os fuzis e as flechas**: história de sangue e resistência indígena na ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A floresta de cristal notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos**. Cadernos de campo, São Paulo, n. 14/15, p. 1-382, 2006. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/eventos/viveiros-floresta>>. Acesso em 8 de jun. de 2020.



5

Língua materna

# Reflexões sobre ensino–aprendizagem de língua materna e variação linguística

JOSENILDO BARBOSA FREIRE<sup>1</sup>

O ensino e a variação linguística são temas de extrema relevância social. É tanto, que, desde sua origem, essas abordagens estão presentes no escopo da Teoria da Variação Linguística (TVL, doravante).

Há um número crescente de estudos, nos últimos anos, que têm investigado tanto a variação linguística como um objeto de pesquisa quanto um objeto de ensino–aprendizagem. Mas, que ainda é suficientemente baixo, considerando a complexidade que inerentemente envolve esses dois campos de pesquisa.

Portanto, o presente trabalho visa refletir sobre as relações entre o ensino de língua materna e a existência da variação linguística como um fato gramatical das línguas naturais, à luz da TVL (LABOV, 1963, 1966, 2008[1972]; FARACO, 2015; FARACO; ZILLES, 2017; dentre outros). Nossa discussão se voltará para a realização de três fenômenos sociolinguísticos do português do Brasil: o primeiro, coletado por meio de entrevistas sociolinguísticas, portanto, oriundo de dados de fala, refere-se à variação dos segmentos /λ/ ~ [λ, l, j, Ø] e /l/ ~ [w, l, j, Ø], este em posição de coda silábica; e o segundo e o terceiro, vêm da descrição e da análise de textos escritos, produzidos por alunos dos anos finais do Ensino Fundamental, da rede pública de ensino, dizem respeito ao comportamento

---

1 Doutor em Linguística, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística (PROLING)/UFPB, professor de Língua Portuguesa da rede pública de ensino no RN (SEEC-RN), membro do Grupo de Pesquisa Contato Linguístico (UFPB). E-mail: josenildo.bfreire@hotmail.com.

variacionista do uso da primeira pessoa do plural e o comportamento do -r final, todos esses trabalhos realizados por Freire (2019) e Freire e Oliveira (2019).

Essas pesquisas demonstram que a variação linguística é uma realidade permanente e incontornável da língua; seja na modalidade oral, ou na modalidade escrita, as línguas comportam processos e fenômenos de variação linguística. Assim, assumimos que a língua se adapta aos contextos de produção e uso, conforme os discursos que são produzidos no uso real da língua e ao condicionamento de fatores internos e externos diversos.

O ensino, por sua vez, precisa adotar (ou trabalhar) necessariamente com a noção de normas linguísticas. Isso mesmo, no plural: *normas linguísticas*. Contudo, geralmente, o que ocorre é a adoção da norma denominada de padrão, *culta*: expressão que, por si só, já provocaria uma série de reflexões. O ensino por meio de *normas linguísticas* possibilita a escola sair de uma visão de variação linguística como fato folclórico, por exemplo, ligada à fala do personagem Chico Bento ou, ainda, relacionada à prosódia de uma variedade regional: por exemplo, o sotaque nordestino. O desafio imposto é priorizar a variação seja ela no nível lexical ou gramatical como fatos constitutivos da língua.

O capítulo está organizado da seguinte forma: na seção “Teoria da Variação Linguística: origem, caracterização e definição da teoria”, fazemos uma breve síntese da TVL, explicando os conceitos mais relevantes para o trabalho, tais como: o de variante linguística, comunidade de fala e regra variável, por exemplo; na seção “Variação Linguística e documentos oficiais”, retomamos o PCN de Língua Portuguesa (BRASIL, 1998) e a BNCC (BRASIL, 2018) como fontes do “discurso oficial” das temáticas aqui abordadas; na seção “Uns exemplos: fenômenos variáveis”, especificando a realização de fenômenos sociolinguísticos, discutimos e refletimos sobre essas práticas socio-

dialetais e como o ensino pode incorporá-las; finalmente, na última seção, apresentamos as considerações finais.

## **TVL: origem, caracterização e definição da teoria**

A abordagem envolvendo os estudos variacionistas está inserida no amplo paradigma funcionalista de descrição e análise linguística (CASTILHO, 2012), o qual, diferentemente da perspectiva formalista, assume em um dos seus postulados que as estruturas linguísticas não são objetos autônomos.

A visão funcional de estudo linguístico, segundo Castilho (2012, p. 19), reconhece que:

A língua é um instrumento de interação social, cujo correlato psicológico é a competência comunicativa, isto é, a capacidade de manter a interação por meio da linguagem. Segue-se que as descrições das expressões linguísticas devem proporcionar pontos de contacto com seu funcionamento em dadas situações [...].

Por sua vez, Pezzati (2005, p. 166) assinala que, “[...] a desconsideração da teoria gerativa por questões discursivas provocou na linguística uma reação generalizada que desencadeou o surgimento de várias tendências [...]”. E dentro desse contexto está TVL.

De acordo com Mollica (2004, p. 9), a TVL “[...] estuda a língua em uso no seio das comunidades de fala, voltando sua atenção para o tipo de investigação que correlaciona aspectos linguísticos e sociais”. Neste sentido, para a TVL, a variação é um processo estruturado (MARTELOTTA, 2011).

Assim, para Cezario e Votre (2008), a tarefa do pesquisador em TVL deve:

O sociolinguista se interessa por todas as manifestações verbais nas diferentes variedades de uma língua. Um de seus objetivos é enten-

der quais são os principais fatores que *motivam* a variação linguística, e qual a importância de cada um desses fatores na configuração do quadro que se apresenta variável. O estudo procura verificar o grau de estabilidade de um fenômeno, se está em seu início, ou se completou uma trajetória que aponta para mudança (CEZARIO; VOTRE, 2008, p. 141, destaque dos autores).

O grande impulso para consolidação dos estudos sob a perspectiva da TVL se deu com as pesquisas sociolinguísticas realizadas pelo linguista norte-americano W. Labov, que, ainda na década de 1960 realizou estudos que enfocam a abordagem da linguagem no contexto social. Assim, investigou a centralização dos ditongos (ay) e (aw) e apagamento do (r) no inglês vernacular falado, respectivamente –, em duas comunidades de fala, Martha's Vineyard e Nova York, evidenciando que o uso desses dois processos está, também, condicionado por restrições de natureza social.

Desde então, os estudos linguísticos passaram a entender que os usos sociolinguísticos são condicionados por restrições não apenas linguísticas<sup>2</sup> – ou seja, de natureza interna do sistema linguístico –, mas sobretudo por fatores sociais, tais como o nível de escolaridade dos falantes, a idade, o sexo, o gênero, o local de origem, por exemplo. Desse modo, os usos linguísticos constituem, na terminologia laboviana, uma regra variável.

Além da noção de regra variável, categorias analíticas como variante linguística e comunidade de fala ganharam maior significação no contexto epistemológico da VLT, sendo associadas à definição de significado social da variação linguística. Passemos a discutir mais detidamente essas categorias de análise sociolinguística.

---

2 Contudo, desde os trabalhos de Schuchardt (HORA, 2004), portanto, no cenário de estudos pré-saussurianos, já se admitia a variabilidade cultural e o condicionamento linguístico.

A concepção de regra variável opõe-se ao longo caminho central percorrido pela teoria linguística e contradiz o paradigma de categoricidade que ainda há em algumas abordagens linguísticas.

De acordo com Hora (2004, p. 21):

O uso da regra variável permite ao variacionista extrair as regularidades e tendências dos dados, podendo, através dela, determinar como a seleção de uma estrutura linguística é influenciada pelas configurações específicas dos fatores que caracterizam o contexto em que ela ocorre.

Já Monteiro (2000, p. 58) por sua vez, adverte que a noção de regras variáveis na língua, “[...] aplicam-se sempre quando duas ou mais formas estão em concorrência num mesmo contexto e a escolha de uma depende de uma série de fatores, tanto de ordem interna ou estrutural como de ordem externa ou social”.

Neste sentido, o comportamento variável dos segmentos laterais palatal e alveolar, como nas ocorrências: [pa<sup>h</sup>la ~ pa<sup>l</sup>la], [mu<sup>h</sup>ler ~ mu<sup>l</sup>ler], [ve<sup>h</sup>lice ~ ve<sup>l</sup>lice] e [a<sup>h</sup>parelo ~ a<sup>l</sup>parejo]; o uso da variação da primeira pessoa do plural, conforme os exemplos a seguir: “... nós gostamos muito...”, “... que  $\emptyset$  podemos...”, “... a gente foi...”, dentre outras; e o apagamento do -r final de palavras, como em: canta[r] ~ canta[ $\emptyset$ ], no português do Brasil (doravante, PB), constitui, nos termos da TVL, uma regra variável, conforme descrevemos neste trabalho.

Outra noção central do arcabouço da TVL é o conceito de comunidade de fala. De acordo com Labov (1972 apud WIEDEMER, 2008a, p. 23):

A comunidade de fala não é definida por nenhum acordo/contrato no uso de elementos de língua, mas pela participação em um jogo de normas compartilhadas; tais normas podem ser observadas em tipos claros de com-

portamentos avaliativos e pela uniformidade de modelos abstratos dos padrões de variação que são invariáveis em relação aos níveis particulares de uso.

Percebemos que para Labov a noção de comunidade fala está diretamente ligada com “normas compartilhadas” e com “avaliação sociolinguística”, que, interferem nas escolhas dos falantes quanto ao uso de que variante linguística utilizar.

Os falantes vão escolhendo do repertório sociolinguístico que sua comunidade de fala compartilha usos da língua, isto é, variantes linguísticas, sob a influência de fatores internos e externos. A língua, mesmo que possa ser compreendida como um sistema, ela necessariamente permite usos alternados de formas: o que a constitui uma forma de identificação linguística.

Para Tarallo (1985, p. 8), a definição de variantes linguísticas diz respeito a “[...] diversas maneiras de se dizer a mesma coisa em um mesmo contexto, e com o mesmo valor de verdade. A um conjunto de variantes dá-se o nome de variável linguística”.

Assim, em relação aos nossos exemplos, a variação que ocorre em [paɫa ~ paɫa], [muɫer ~ muɫer], [veɫice ~ veɫice] e [aparelo ~ aparejo], ou entre “nós” x “a gente”, ou, ainda em canta[r] ~ canta[Ø], em cada ocorrência há uma variante linguística.

O conceito de variante linguística demanda, por um lado, que se reconheça que toda variante exibe plenitude formal e suficiente potencial semiótico, isto é, qualquer variante tem estrutura gramatical e diz o que é para ser dito; por outro, não está associada, em hipótese alguma, ao sinal de baixo desempenho cognitivo ou a marca de inferioridade.

Há uma estreita relação nos estudos da TVL e ensino, que, permite ao ensino de língua materna o desenvolvimento de práticas pedagógicas mais produtivas: passando pela noção

de variação linguística como processo permanente e incontornável das línguas, que ocorre em uma dada comunidade de fala e exibe-se em formas de variantes linguísticas. O ensino de língua materna já passou por significativas transformações, sobretudo desde a década de 1980, mas ainda são necessárias outras mudanças, conforme postularemos neste trabalho.

Desde a década de 1980, o ensino de língua materna vem passando por alterações significativas. Ainda em 1984, Geraldi (1984) lança a obra *O texto em sala de aula*, um marco das novas práticas de ensino-aprendizagem; já em 1997-1998, ocorre o lançamento dos PCN (BRASIL, 1997a, 1998), incorporando parte das ideias de Geraldi (1984), a concepção interacionista de linguagem e algumas contribuições oriundas de Bakhtin/O Círculo, e constitui um divisor de águas; e, em 2018, em um contexto de turbulências políticas, ocorre o lançamento da BNCC (BRASIL, 2018), inovando com a abordagem de ensino pautada pela divisão de competências e habilidades. Esses documentos possibilitam a entrada/discussão, senão a reflexão, das práticas variacionistas no ensino, o que passamos a abordar na seção seguinte.

## **TVL e documentos oficiais: PCN E BNCC<sup>3</sup>**

### **Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1997a, 1998)**

Inicialmente, abordamos aspectos relacionados com os PCN (BRASIL, 1997a, 1998), e em seguida, tratamos da BNCC (BRASIL, 2018).

---

3 A LDB N<sup>o</sup> 9394/1996 também assegura que o ensino contemple a transdisciplinaridade e o caráter social do uso linguístico (OLIVEIRA; WILSON, 2015, p. 81), contudo, como o referido documento é de abrangência ampla do que o ensino específico de Língua Portuguesa, optamos, neste trabalho, por não o retomar de forma pormenorizada.

Nos PCN (BRASIL, 1997a, 1998), a apresentação da área de Língua Portuguesa é concebida numa visão interdisciplinar, envolvendo a natureza da linguagem, objetivos e conteúdos, texto oral/escrito e gramática na perspectiva de uma possível interface entre esses campos. Assim, a área de Língua Portuguesa é vista numa perspectiva em mudança. Isso já é muito positivo, pois já evidencia a dinamicidade que há e/ou que pode ocorrer no ensino.

A premissa básica subjacente aos PCN (BRASIL, 1997a, 1998), de Língua Portuguesa, é a de que para o ensino e aprendizagem de Língua Portuguesa na escola, é necessário haver a articulação de três variáveis: **o aluno, a língua e o ensino**, que podem ser substituídas pelos termos: sujeito, objeto e método.

Nos PCN, os conteúdos previstos possuem eixos organizadores, que são como os expostos no quadro 1:

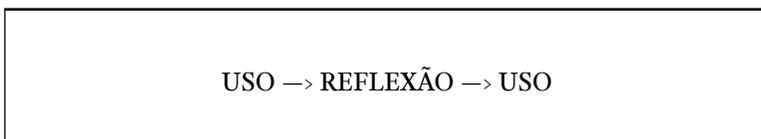
**QUADRO 1 – EIXOS ORGANIZADORES DOS CONTEÚDOS ESCOLARES NOS PCN**

LÍNGUA ORAL (usos e formas)	LÍNGUA ESCRITA (usos e formas)
<b>ANÁLISE E REFLEXÃO DA LÍNGUA</b>	

FONTE: adaptado de BRASIL (1998).

Além disso, há outro eixo que acompanha a todo instante a prática pedagógica e traz importantes implicações para o ensino, não só de variação linguística, mas de todos os outros componentes do ensino, é o eixo 2:

## QUADRO 2 – EIXO 2 DO ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA NO PCN



FONTE: adaptado de BRASIL (1998).

Nos termos de Oliveira e Wilson (2015, p. 81–85, os PCN valorizam o português além de instrumento de acesso e apropriação de bens culturais, a participação ativa no mundo letrado, resolução e superação de problemas, análise e reflexão sobre a língua, prática de revisão textual, atividades significativas com práticas de pontuação textual, o caráter histórico-cultural da expressão linguística, o trabalho com gêneros escritos e orais, dentre outros.

Ainda percebemos, que, os PCN (BRASIL, 1997a, 1998) indicam diversos caminhos pedagógicos possíveis ao ensino de língua materna, sobretudo, ao assumirem contribuições de perspectivas teóricas diversas, como da Análise do Discurso, Linguística Textual e Sociolinguística, dentre outras; e ao apontar que é possível realizar um trabalho pedagógico em torno da língua sem assumir exclusivamente a perspectiva tradicional de ensino-aprendizagem de língua.

### **Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2018)**

A BNCC (BRASIL, 2018)<sup>4</sup>, mesmo sendo um documento ainda recente, também, tende a impactar mudanças no ensino de Língua Portuguesa. Contudo, a discussão ainda é necessária. Em relação à variação linguística, podemos reconhecer a adoção de uma abordagem sócio-interacional de

---

4 A publicação da BNCC (BRASIL, 2018) ocorre dentro de um cenário político bastante complexo, vivido pelo país, sobretudo, após a interrupção de um governo democrático.

linguagem/língua, que, necessariamente passa pelo viés dos usos sociais da linguagem.

Essa possível mudança de postura pode ser vista, pelo menos, nas competências específicas de Língua Portuguesa para o Ensino Fundamental, que, formam um total de 10 (dez) capacidades.

Especificamente, no que diz respeito ao tema aqui abordado, de forma explícita, as competências de número 1, 4 e 5, segundo a BNCC (BRASIL, 2018, p. 87), estabelece:

1. “Compreender a língua como fenômeno cultural, histórico, social, variável, heterogêneo e sensível aos contextos de uso, reconhecendo-a como meio de construção de identidades de seus usuários e da comunidade a que pertencem.

4. Compreender o fenômeno da variação linguística, demonstrando atitude respeitosa diante de variedades linguísticas e rejeitando preconceitos linguísticos.

5. Empregar, nas interações sociais, a variedade e o estilo de linguagem adequados à situação comunicativa, ao(s) interlocutor(es) e ao gênero do discurso/gênero textual”.

Percebemos, por um lado, que, a noção de língua assumida pelo referido documento contempla a definição de língua como forma de identificação social via usos linguísticos alternativos; por outro, sendo assim, possibilita que ação pedagógica do professor possa dar conta de usos variáveis da língua.

Já em relação às habilidades propostas pela BNCC (BRASIL, 2018), no que diz respeito à variação linguística, é apresentada como objeto de conhecimento de todos os campos de atuação das práticas de linguagem adotados pelo documento (campo jornalístico-midiático, de atuação na vida pública, das práticas de estudo e pesquisa e artístico-literá-

rio, os quais se desdobram em leitura, produção de textos, oralidade e análise linguística/semiótica).

Assim, especificamente, em Análise linguística/semiótica<sup>5</sup>, o documento estabelece como habilidades específicas para o ensino de língua portuguesa: “(EF69LP55) Reconhecer as variedades da língua falada, o conceito de norma-padrão e o de preconceito linguístico” e “(EF69LP56) Fazer uso consciente e reflexivo de regras e normas da norma-padrão em situações de fala e escrita nas quais ela deve ser usada” (BRASIL, 2018, p. 161)”. E, “(EF09LP12) Identificar estrangeirismos, caracterizando-os segundo a conservação, ou não, de sua forma gráfica de origem, avaliando a pertinência, ou não, de seu uso” (BRASIL, 2018, p. 191)”.

As duas primeiras habilidades (EF69LP55 e EF69LP56) são propostas para o Ensino Fundamental, isto é, para todos os anos finais; enquanto, que, a habilidade de número EF09LP12 é direcionada especificamente para o 9º Ano do Ensino Fundamental.

O documento ainda não é o desejável, mas, constitui um passo inicial que pode fomentar novas discussões, que, reverberaram sobre as práticas de ensino-aprendizagem de língua materna. E, sinaliza positiva e explicitamente no que se que refere à variação linguística como um objeto de conhecimento.

A BNCC (BRASIL, 2018) apresenta algumas diferenças em relação ao PCN (BRASIL, 1997a, 1998). Por exemplo, nos aspectos referentes à natureza, podemos reconhecer que a BNCC é de natureza impositiva, constitui de fato uma base, um alicerce; enquanto, que, os PCN são parametrizadores da ação pedagógica, assim, remetem a epistemologias diferentes.

Na próxima seção, apresentamos os fenômenos variáveis analisados neste estudo.

---

5 Neste item análise linguística/semiótica, também, reconhecemos um avanço da BNCC em relação ao PCN, que, postula apenas a categoria análise linguística.

## Uns exemplos: fenômenos variáveis

### *Variação fonético-fonológica*

O estudo envolvendo a variação dos segmentos laterais palatal e alveolar se deu no dialeto paraibano. O corpus é constituído por entrevistas sociolinguísticas de 36 falantes da cidade de Jacaraú (Paraíba) e foi estratificado socialmente com relação ao sexo, à faixa etária e anos de escolarização dos falantes. Uma vez submetidos os dados ao Goldvarb X (SANKOFF; TAGLIAMONTE; SMITH, 2005), foram registradas 1.463 ocorrências, sendo que 976 são de aplicação da variante lateral palatal /ɲ/, o que dá um total de 66,7% de aplicações, contra as 487 não aplicações restantes, respectivamente, 33,3%. O gráfico 1 exibe esses resultados.

GRÁFICO 1 – DISTRIBUIÇÃO TOTAL DAS VARIANTES LINGUÍSTICAS NO DIALETO JACARAUENSE



FONTE: FREIRE (2019).

Esse estudo indicou que a variação de /ɲ/, na comunidade de fala investigada, é resultante do condicionamento dos seguintes fatores, por ordem de relevância: sexo (falantes do sexo feminino); escolaridade (falantes de 1 a 8 anos ou mais de 8 anos de escolaridade); faixa etária (falantes mais jovens, entre 15-25 anos); contexto fonológico seguinte (vogal labial);

contexto fonológico precedente (vogal coronal); e número de sílabas do vocábulo (palavras com três sílabas).

O outro fenômeno fonético-fonológico analisado envolveu a variável /l/, em posição pós-vocálica. Após a submissão das ocorrências ao Goldvarb X (SANKOFF; TAGLIAMONTE; SMITH, 2005), obteve-se o resultado exibido na tabela 1.

**TABELA 1** – DISTRIBUIÇÃO GERAL DE /l/ PÓS-VOCÁLICO NO CORPUS PESQUISADO.

Variantes	Total/Percentual	Exemplos
[w]	1464/77.8%	fa[w]ta, tota[w]mente, leg[w].
[Ø]	396/21.1%	qua[Ø], cu[Ø]tura, ju[Ø]gar
[r]	10/0.5%	“ba[r]cão, vo[r]ltei, a[r]moço.
[ɹ]	10/0.5%	“Mil;” mi[ɹ].
[j]	1/0.1%	“Balcão”; ba[j]cão.

FONTE: FREIRE (2019).

Essa pesquisa evidenciou que o uso de /l/ pós-vocálico é um processo variável, condicionado pelo nível de escolaridade dos informantes (falantes analfabetos, 1 a 3 anos de escolaridade), contexto fonológico precedente (favorecimento da vogal dorsal); contexto fonológico seguinte (favorecimento das consoantes nasal labial e oclusiva dental desvozeada); tonicidade (favorecimento da sílaba tônica); classe de palavra dos vocábulos (maior probabilidade em verbos de que em nomes) e número de sílabas dos vocábulos (preferência quantitativa por itens dissílabos da amostra investigada).

### *Variação morfossintática*

A investigação da variação da primeira pessoa do plural se deu em textos produzidos por alunos dos anos finais do Ensino Fundamental. O corpus foi constituído de 115 textos

narrativos, especificamente pertencentes ao gênero textual/discursivo relato pessoal, produzidos por alunos de duas escolas da rede pública de ensino, sendo uma da esfera municipal e outra da esfera estadual, ambas situadas na zona urbana, de duas cidades do interior do Estado do Rio Grande do Norte, respectivamente, Montanhas e Pedro Velho.

Após a submissão dos dados ao Goldvarb X (SANKOFF; TAGLIAMONTE; SMITH, 2005), obtive-se 682 ocorrências das variantes encontradas. Os percentuais e variantes linguísticas estão exibidas na tabela 2.

**TABELA 2 – DISTRIBUIÇÃO DAS VARIANTES NO CORPUS ANALISADA.**

Variantes	Frequência/percentual	Exemplos
Sujeito não explícito	414/682 = 60.7%	Viajamos!
Pronome de 1 <sup>o</sup> pessoa + verbo correspondente no plural	87/682 = 12.8%	Nós fomos!
Expressão pronominal “a gente” + verbo no singular	76/682 = 11.1%	A gente jogou.
Sintagma nominal + eu + verbo correspondente no plural	42/682 = 6.2%	Meus amigos e eu fomos...
Pronome de 1 <sup>o</sup> pessoa + apagamento de morfema modo-temporal -mos	40/682 = 5.9%	Nós estudaϕ
Expressão pronominal “a gente” + verbo correspondente no plural	15/682 = 2.2%	A gente saímos!
Pronome de 1 <sup>o</sup> pessoa + apagamento de morfema de plural -s	8/682 = 1.2%	Nós pulamoϕ

FONTE: FREIRE (2019).

Essa investigação demonstrou que quatro variáveis constituem fontes de condicionamento sociolinguístico, duas sociais e duas linguísticas, do uso da concordância verbal da primeira pessoa do plural nos textos analisados. Isto é, a variante considerada padrão é favorecida nos textos produzidos por alunos do 8º ano escolar, em detrimento dos outros anos de escolaridade e, que, os alunos oriundos da escola municipal, tendem a realizar mais a variante “pronome de 1ª pessoa (nós) + verbo correspondente no plural” do que os alunos pertencentes à rede estadual; já em relação às variáveis linguísticas, constatamos que o fator proparoxítono favorece o uso do pronome nós acompanhado do verbo correspondente no plural em detrimento do fator paroxítono; e, que ocorre um há maior favorecimento da ocorrência da concordância verbal da 1ª pessoa plural ao se usar a variante “pronome de 1ª pessoa (nós) + verbo correspondente no plural”, quando se tem o emprego de uma forma verbal no tempo presente.

Esse fenômeno sociolinguístico se reveste de grande importância não só pelo seu valor descritivo e analítico, mas, sobretudo, quando consideramos os trabalhos de Lopes (2004) e Tesch (2011), que tomam a variação de a gente estuda/nós estudamos como casos de mudança linguística em curso no PB e não só como eventos de variação linguística.

O terceiro estudo envolveu o processo de variação sobre como ocorre o processo do apagamento do segmento /r/ em final de palavras, como em: canta[r] ~ canta[Ø]. O corpus analisado nesta pesquisa é constituído por uma amostra de 83 (oitenta e três) gêneros textuais, produzidos por alunos do Ensino Fundamental 7º ao 9º Ano, e pertencentes a sequências textuais diferentes.

Após a submissão dos dados ao programa estatístico obteve-se os seguintes resultados fornecidos pelo Goldvarb X (SANKOFF; TAGLIAMONTE; SMITH, 2005) e exibidos na tabela 3.

**TABELA 3 – DISTRIBUIÇÃO GERAL DAS OCORRÊNCIAS ENCONTRADAS NO CORPUS.**

Variantes	Ocorrências	Percentual
[r]	410	87.6%
[Ø]	58	12.4%
Total	468	100%

FONTE: FREIRE (2019).

A investigação variacionista do apagamento do -r em final de vocábulo revelou que o condicionamento sociolinguístico ocorre por meio das seguintes variáveis: ano/nível de escolaridade dos alunos, classe de palavra e tipologia textual. Verificamos que há maior favorecimento da forma padrão – com uso de “r” – nos textos produzidos pelos alunos do 9º Ano, em detrimento dos alunos do 8º e 7º Anos; a variante [r] também é favorecida quando ocorre em itens lexicais classificados como nomes e não como verbos e, seu uso é favorecido matematicamente quando sua ocorrência se dá em textos pertencentes à tipologia argumentativa em detrimento das seqüências descritivas e narrativas.

A descrição e análise dos três fenômenos sociolinguísticos aqui recuperados evidenciam a existência do processo de variação, tanto presentes na língua falada quanto na modalidade escrita, como realidades empíricas. Sendo assim, esses resultados, somados a outros já mapeados sociolinguisticamente em diferentes variedades do PB, demandam do ensino um tratamento didático adequado.

Esse tratamento pedagógico, a nosso ver passa necessariamente, sem querer indicar/formular um conjunto de procedimentos exclusivos, por duas mudanças de posturas: primeira, uma mudança de postura teórica, que passa pela mudança de postura *do professor*; a segunda, mudança metodológica,

que passa pela mudança de postura *no fazer* do professor. Essa é a hipótese que discutimos nos próximos parágrafos.

Em relação a primeira alternativa, mudança de postura teórica, que passa pela alteração de postura *do professor*, entendemos que a modificação inicial deve ser *do professor*, sobretudo, no que diz respeito ao seu conhecimento e à noção de língua/norma que tem e utiliza como forma de trabalho didático.

Por um lado, assumindo que a língua constitui uma forma de interação social, portanto, sujeita aos aspectos sociolinguísticos que podem ter impactos sobre a escolha linguística do falante; por outro, que não há apenas uma norma, mas *normas linguísticas*, justamente, no plural, como aqui enfatizamos; entendemos que alterar essas duas noções é basilar para incorporar novas práticas de ensino-aprendizagem de língua materna que aborde usos sociais da língua.

Neste sentido, assumimos o que postula Faraco (2019, p. 35): “Uma língua é, então, um conjunto de variedades (e só assim pode ser definida) distribuída no espaço geográfico e social e no eixo do tempo [...]”.

O professor deverá reconhecer a língua como um conjunto de variedades linguísticas que constituem formas linguísticas alternativas do uso dessa língua, e, ainda, distanciar-se de abordagens literária e gramatical de base tradicional que ainda vigora no ensino-aprendizagem de língua materna.

Considerando o percurso histórico da formação do PB e sua expansão no território brasileiro (FARACO, 2019), é impossível conceber língua como um sistema homogêneo. Muito pelo contrário, a diversidade sociolinguística é inerente. Nos termos de Faraco (2019, p. 35):

[...] falantes de diferentes variedades linguísticas se reconhecem, por razões históricas, políticas e socioculturais, como falantes de uma mesma língua, ainda que haja poucas semelhanças léxico-gramaticais entre as variedades

e, em certas situações, não haja sequer inteligibilidade [...].

Neste sentido, tencionamos que a postura atenta, reflexiva e dialética do professor de língua materna, sobretudo, ao incorporar à sua prática docente novos conhecimentos produzidos e já acumulados no interior das Ciências da Linguagem, passem a parametrizar o seu fazer pedagógico em relação ao ensino de variação linguística no contexto escolar.

Esses pressupostos nos levam a admitir que há quantas normas linguísticas quanto há comunidades de fala que usam suas línguas como forma de interação verbal. Há normas linguísticas na fala rural, na fala urbana, na colônia de pescadores, nas organizações sindicais, nas comunidades escolares, acadêmicas, dentre outras, e, que, dentro delas apresentam outras normas linguísticas co-ocorrentes, num processo permanente e contínuo de variação e até de mudança linguística.

Os três estudos anteriormente aqui retomados ilustram parte dessa realidade sociolinguística das comunidades de fala que foram investigadas. Por exemplo, se o professor dessas comunidades de fala partir do princípio de que há normas linguísticas alternativas dentro da comunidade, que se materializam via regra variável, condicionada por restrições de natureza linguísticas e sociais, irá não só identificar a existência de diferentes gramáticas de fala e/ou de escrita convivendo nessas comunidades, como terá condições teórico-metodológicas de explicar o seu porquê e seu funcionamento, conforme a natureza situacional da comunicação.

Essa mudança de postura do *professor* vai, também, na direção da modificação da perspectiva conceitual, que, alinha-se com as contribuições oriundas das mais diversas áreas e linhas de pesquisas da Linguística como uma abordagem científica, em detrimento do modelo adotado pela vertente denominada de Gramática Tradicional. Ambas realizam

descrição e análise linguísticas a partir de arcabouços teórico-metodológicos diferentes.

A discussão em volta da mudança de postura do professor, desemboca na nossa segunda hipótese aqui assumida, que, dialoga necessariamente com a proposta de Faraco (2015): a implementação de uma pedagogia da variação linguística. Para esse pesquisador, as bases de pedagogia da variação linguística têm como objetivo: conhecer e entender, entender e respeitar, e entender e transitar com segurança pelo universo da variação linguística, integrando-a ao ensino como um fenômeno intrínseco às línguas naturais (FARACO, 2020).

Em relação à segunda proposição, ou seja, mudança metodológica, que, passa pela mudança de postura *no fazer* do professor. Como já observamos anteriormente, não há um caminho único e definitivo de se trabalhar com os processos, fenômenos e regras variáveis de uma língua, assumir essa postura seria contrária à própria natureza da língua que é mutável e dinâmica, há várias alternativas que refletem a própria dinamicidade das línguas. Não pretendemos elencar uma série de atividades, técnicas e/ou procedimentos exclusivos, mas continuar a reflexão acerca da incorporação da realidade sociolinguística pelo professor de língua materna. Contudo, em Freire (2012), enumeramos algumas das estratégias/técnicas para se trabalhar a variação linguística na sala de aula, sobretudo, do Ensino Fundamental.

A mudança metodológica que estamos abordando requer que o professor ajuste seu fazer pedagógico para captar dimensões (ou partes delas) da variação linguística como um fato gramatical das línguas. Nesse sentido, o ponto de partida e de chegada deve ser necessariamente o texto do aluno, o qual permite que o professor visualize a língua em uso e a gramática em função da atividade textual realizada, caso contrário, teremos texto e gramática como entidades estanques, resultantes de uma atividade mecânica.

A prática de produção textual, aliada com as atividades de leitura e de análise linguística/semiótica, desde os trabalhos seminais de Geraldi (1984) e dos PCN (BRASIL, 1997a, 1998) e, atualmente, com a BNCC (BRASIL, 2018), são apontadas como eixos norteadores do ensino-aprendizagem de língua materna. Nessa direção, deve-se voltar o olhar do professor que quer compreender e explicar o funcionamento variável das línguas, conjugando simultaneamente o texto, discurso e contexto, isto é, considerando a produção de sentidos que emergem dos usos reais da língua que há nas comunidades de fala.

Considerando a visão rasa de “desvios ou erros” aplicada aos usos linguísticos e adotada pela vertente prescritivista da abordagem tradicional de gramática, as variantes *ve[Ø]ice*, *apare[j]o* e *mul[l]er* do segmento /λ/; as variantes *qua[Ø]*, *cu[Ø]tura*, *ju[Ø]gar*, *ba[r]cão*, *vo[r]ltei*, *a[r]moço*, *ba[j]cão*, do segmento /l/ pós-vocálico; as formas linguísticas “*nós estuda[φ]*”, “*a gente fomos*” ou *nós pulamo[φ]*”, referentes à concordância da primeira pessoa; ou a forma *canta[Ø]* em detrimento de *canta[r]*, todas são consideradas “desvios ou erros”.

Contudo, se tomarmos o eixo que acompanha a todo instante a prática pedagógica fornecido pelo PCN (BRASIL, 1998, p. 44), ou seja, o esquema 1 USO —→ REFLEXÃO —→ USO, teremos uma outra abordagem de se trabalhar com regras variáveis de uma língua. Para ilustrar, retomemos as variantes linguísticas do processo de variação da primeira pessoa do plural no PB.

Nossa investigação revelou, que, além das formas canônicas para se fazer referência à concordância verbal envolvendo a primeira do plural, no PB, isto é: as variantes “*nós e [Ø]*”, a análise dos textos indicou que paralelas a essas formas linguísticas há outras também: “*a gente jogou*”, “*meus amigos e eu fomos*”, “*nós estuda[φ]*”, “*a gente fomos*” e “*nós pulamo[φ]*”. Isto é, ocorre a substituição pela expressão pro-

nominal “a gente”, ora mantendo a concordância com o verbo correspondente, ora não; ou, ainda por meio de sintagma nominal + eu, ou ainda através do apagamento de morfemas. Assim, por exemplo, há processos fonológico, como no caso do apagamento do -s ou ainda morfossintático, que, ocorre o apagamento de morfemas (-mos, -mo,  $\phi$ ), nos termos de Camara Jr. (2010[1971]), respectivamente, P4 e P3.

Assim, o estudo indica, que, a partir do uso concreto desse processo na comunidade de fala investigada, especificamente, em textos escritos, estamos diante de uma outra regra gramatical – outra gramática – para indicar a primeira pessoa do plural. Desse modo, entendemos que a língua só é língua porque tem variedades, normas gramaticais diferentes e não é um sistema inoperante.

Uma vez constatado o uso efetivo da língua em qualquer nível de análise linguística/semiótica, conforme o que propõe o esquema 1, o passo seguinte é refletir sobre a funcionalidade desse uso, isto é, buscar as razões sociais, históricas, culturais, cognitivas, interacionais, etc. – e não apenas centrar esforços nos critérios linguísticos (léxico-gramaticais) – que motivam e condicionam o uso de uma determinada regra variável, assumindo, para tanto, uma postura de investigação/pesquisa e não apenas uma atitude descritivista e normativa de língua; visto que “[...] os falantes variam e procuram adequar seus enunciados às necessidades e características das interações em que se envolvem” (FARACO; ZILLES, 2017, p. 201).

Contudo, nos associamos a Martelotta (2011, p. 29), quando assinala:

[...] É claro que não podemos negar a influência dos padrões de correção impostos pela gramática normativa sobre as restrições de combinação dos elementos linguísticos, sobretudo em falantes com nível de escolaridade mais alto, ou em contextos de uso que exigem maior grau de formalidade [...].

Por fim, em relação ao esquema 1, a etapa seguinte é novamente a do uso. O uso agora será decorrente de fatos constatados empiricamente e resultantes do ato de reflexão, o que vamos denominar de *uso consciente*. O falante/escrevente deve ter condições de escolher que variantes linguísticas usar conforme o contexto de sua interação verbal, considerando por exemplo, as condições de produção linguística em que está inserido: conteúdo temático, interlocutor visado, objetivo a ser atingido, gênero textual, suporte, tom/estilo, etc.

Esses contextos de produção não são rígidos, variam também, assim como variam os usos da língua. Essa percepção fará do aluno não só usuário de normas, mas sujeitos. Uma coisa é uma conversa entre dois amigos no corredor da escola, outro contexto é a apresentação de seminário/defesa de uma tese: ambas exigem usos específicos da língua. No primeiro contexto de interação que me reportei, o uso das formas “nós estuda[ $\phi$ ]”, “a gente fomos” e “nós pulamo[ $\phi$ ]” são permitidas, enquanto, que, na segunda situação, não.

O esquema 1, considerando o uso da variação de primeira pessoa do plural no PB, pode ser reescrito como em 2:

ESQUEMA 1 – IDENTIFICAÇÃO DO FATO SOCIOLINGUÍSTICO →  
ATIVIDADE REFLEXIVA → USO CONSCIENTE

1. USO ———> REFLEXÃO ———> USO		
2. Identificação do fato sociolinguístico → atividade reflexiva → uso consciente		
Viajamos! Nós fomos! A gente jogou! Nós estuda[φ] A gente fomos! Nós pulamo[φ]!	Pensar sobre a funcionalidade desse uso, buscando as razões sociais, históricas, culturais, cognitivas, interacionais, que motivam e condicionam o uso de uma determinada regra variável.	Uso consciente: ocorre mediante as condições de produção linguística em que está inserido: conteúdo temático, interlocutor visado, objetivo a ser atingido, gênero textual, suporte, tom/estilo, etc.

FONTE: O Autor (2020).

A discussão em torno dos usos linguísticos no PB, como já assinalamos, passa pela abordagem do conceito de normas linguísticas, um tema que não é consensual e nem há expressões homogêneas nos estudos linguísticos em voga. Pelo contrário, há vários critérios para separar o que pertence a uma norma e que não está incluso na outra. Só para exemplificar temos: *norma popular brasileira* x *uma norma culta*; *vernáculo geral brasileiro* x *norma culta urbana*; *traços graduais* x *traços descontínuos*; *norma padrão*, *não padrão*, *formal*, *informal*, *coloquial*, *culta* etc., que revelam posturas e escolhas teóricas de cada pesquisador e da abordagem por ele adotada.

A mudança de postura que estamos empreendendo, seja *no professor* ou *no fazer do professor*, requer necessariamente o trabalho com normas linguísticas. Diante de um panorama tão produtivo de normas linguísticas, conforme já salientamos, neste trabalho, optamos pela definição e abordagem pro-

posta por Faraco (2019), que estabelece para o PB dois tipos de normas linguísticas: português brasileiro culto (ou *standard*) e o português brasileiro popular (oriundo de base rural).

Segundo Faraco (2019), a norma entendida como português brasileiro culto (ou *standard*) pode assim ser definida: “Trata-se das variedades da língua de uso comum pelos segmentos letrados da população e que ocorrem nas atividades de escrita formal, monitorada” (FARACO, 2019, p. 124).

Para o referido pesquisador, o elemento gramatical diferenciador entre os dois grupos é a concordância verbal. Nos termos do autor:

Observa-se que os falantes dos dois grupos deixam de fazer a concordância, ou seja, nem mesmo os falantes do português culto a realizam em 100% dos casos. O que distingue os dois grupos é a maior ou menor frequência de sua realização assim, baixo índice de realização da concordância verbal não identifica o falante do português popular como o torna alvo de estigma (FARACO, 2019, p. 124).

Assim, reconhecemos que o PB passa por um momento de reorganização da concordância verbal que requer mudanças de posturas *do professor* quanto *do fazer do professor*.

## **Considerações finais**

As incursões feitas sobre as ideias refletidas neste trabalho nos permitem reconhecer que ensino e variação linguística são realidades que podem e devem se interpenetrar, sobretudo, quando, de um lado, a prática de ensino admite que tanto a língua escrita quanto a língua falada comporta variação linguística, evidenciada na heterogeneidade de estilos, registros, variantes e usos da língua; do outro, que, sendo assim, toda língua constitui num conjunto de normas/variedades linguísticas, resultantes de um complexo processo da

interação de fatores históricos, políticos, sociais, culturais, cognitivos, dentre outros.

Também, é possível reafirmar que toda variante linguística exibe estrutura gramatical e diz o que é para ser dito, conforme o contexto de seu uso na comunidade de fala, distanciando-se da noção de que variação linguística é sinal de baixo desempenho cognitivo.

Há diferentes realidades sociolinguísticas no Brasil e, desse modo, o ensino de língua materna precisa dar tratamento adequado às diversas normas linguísticas do PB, o qual, ao nosso entender passa necessariamente pela mudança de postura *do professor* quanto da alteração *no fazer do professor*. Mudanças que sublinhamos, respectivamente, neste trabalho, como aquelas que dizem respeito ao campo teórico/conceitual e ao modo de compreender o funcionamento dos fenômenos variáveis de língua.

As três regras variáveis aqui retomadas lançam pistas e/ou evidências concretas que, o que normalmente chamamos de português, é na verdade, um conjunto de falares licenciados pelos próprios níveis da gramática dessa língua – caso contrário, não seriam permitidos pela própria língua –, e condicionados por restrições de natureza social.

Contudo, cabe verificar mais detalhadamente, no caso dos textos escritos analisados, se as ocorrências estão ligadas apenas a esse tipo de amostra. Assim, por exemplo, será que textos pertencentes ao meio digital também exibem comportamentos sociolinguísticos semelhantes aos aqui investigados? Essa questão abre espaço para pesquisas posteriores.

Em relação aos dados analisados, resultantes de três diferentes comunidades de fala, mesmo sendo quantitativamente bastantes significativos, não nos permitem propor generalizações para o vasto território brasileiro, mas lançar luzes na esteira da compreensão dos fenômenos sociolinguísticos descritos e analisados. Assim, estender a descrição e a análise

de dados oriundos de outras comunidades de fala tornam essenciais, o que pode ocorrer como desdobramentos desta reflexão sobre o ensino de língua materna e variação linguística.

Posto, fica um desafio ao ensino de língua materna: não há independência do conhecimento linguístico em relação aos usos, e, no funcionamento das línguas, essas duas dimensões se condicionam, o que, conseqüentemente, impõe uma readequação ao ensino de língua materna, ou, em outras palavras, a incorporação do aspecto dinâmico das línguas em detrimento da noção tradicional de padrão de correção.

Contudo, também admitimos que há limitações teóricas em torno da TVL. Por exemplo, não consegue dar conta de formas linguísticas que convivem mutuamente gerando fenômenos de polissemias, as quais podem ser descritas e analisadas, por exemplo, a partir da perspectiva da gramaticalização e lexicalização. Neste sentido, Martelotta (2011, p. 50–52) exemplifica essa dificuldade de tratamento teórico-metodológico da TVL com o uso de *vou* (marcador de futuro) e *vou* (verbo de movimento), apontando os seguintes argumentos: parece não ocorrer estratificação social, mas uma relação entre estruturas morfossintáticas e contextos pragmático-discursivos e não há formas de valor semântico equivalente, mas ambigüidade.

## Referências

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Lei número 9394, 20 de dezembro de 1996. Disponível em: < [www.planalto.gov.br](http://www.planalto.gov.br) > ccivil\_03 > leis >. Acesso em: 04 de agosto. de 2020.

BRASIL, Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Língua Portuguesa** – Brasília: MEC/SEF, 1997a. Disponível em: < [www.portal.mec.gov.br](http://www.portal.mec.gov.br) > seb > arquivos > pdf > livro01 >. Acesso em: 04 de agosto. de 2020.

BRASIL, Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Língua Portuguesa** – Brasília: MEC/SEF, 1998. Disponível em: < [www.portal.mec.gov.br](http://www.portal.mec.gov.br) > seb > arquivos > pdf >

português >. Acesso em: 04 de agosto. de 2020.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular (BNCC)**. Segunda versão revista. Brasília, MEC/CONSED/UNDIME, 2016. Disponível em: < [www.basenacionalcomum.mec.gov.br](http://www.basenacionalcomum.mec.gov.br) >. Acesso em: 02 de nov. de 2018.

CAMARA Jr., J. M. **Problemas de Linguística Descritiva**. 20<sup>a</sup> ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010[1971].

CASTILHO, A. de. Funcionalismo e Gramática do Português Brasileiro. In: SOUSA, E. R. de (Org.). **Funcionalismo Linguístico: novas tendências teóricas**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 17-42.

CEZARIO, M. M.; VOTRE, S. Sociolinguística. In: MARTELOTTA, M. E. (Org.). **Manual de linguística**. São Paulo: Contexto, 2008.

FARACO, C. A.; ZILLES, A. M. S. **Para conhecer norma linguística**. São Paulo: Parábola, 2017.

FARACO, C. A. (Org.). **Pedagogia da Variação Linguística: língua, diversidade e ensino**. São Paulo: Contexto, 2015.

\_\_\_\_\_. **História do Português**. São Paulo: Parábola, 2019.

\_\_\_\_\_. **Bases para uma pedagogia da variação linguística**. Canal da Abralín no Yuo Tube, 2020. Disponível em: <[www.youtube.com/watch?3ks-RHie0Zw](http://www.youtube.com/watch?3ks-RHie0Zw)>. Acesso em 05 de jun. de 2020.

FREIRE, J. B.; OLIVEIRA, D. da H. Apagamento do /r/ em final de palavras: o que dizem os textos escolares. **Iniciação & Formação Docente**, v.6, p.1-14, 2019.

FREIRE, J. B. Concordância da 1<sup>a</sup> pessoa do plural: o que dizem os textos escolares? **Primeira Escrita**, v. 06, p. 157-168, 2019.

\_\_\_\_\_. Comportamento fonético-fonológico das laterais /λ, l/ no falar paraibano. **Prolíngua** (João Pessoa), v. 14, p. 173-186, 2019.

\_\_\_\_\_. Contribuições da Teoria da Variação para o ensino de Língua Portuguesa. **Revista e-escrita: revista do curso de Letras da UNIABEU**, v. 3, p. 134-147, 2012.

GERALDI, J. W. **O texto na sala de aula**. Cascavel: Assoeste, 1984.

HORA, D. da. **Estudos Sociolinguísticos – perfil de uma comunidade**. João Pessoa: Editora Pallotti, 2004.

LABOV, W. **The social motivation of sound change**. *Word*, n. 19, p. 273-307, 1963.

\_\_\_\_\_. **The social stratification of English in New York**. Washington, D.C.: Center for Applied Linguistics, 1966.

\_\_\_\_\_. **Padrões Sociolinguísticos**. Tradução de Marcos Bagno, Maria Marta Pereira Scherre e Carolina Rodrigues Cardoso. São Paulo, Parábola Editorial, [1972] 2008.

LOPES, C. R. dos S. A gramaticalização de a gente em português em tempo real e de curta duração: retenção e mudança na especificação dos traços intrínsecos. **Fórum Linguístico**, v.4, n.1, p. 47-80, 2004.

MARTELOTTA, M. E. **Mudança linguística**: uma abordagem baseada no uso. São Paulo: Cortez, 2011.

MOLLICA, M. C.. Fundamentação teórica: conceituação e delimitação. In: MOLLICA, M. C.; BRAGA, M. L. (Orgs.). **Introdução à Sociolinguística**: o tratamento da variação. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 09-14.

MONTEIRO, J. L. **Para compreender Labov**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

OLIVEIRA, M. R.; WILSON, V. **Linguística Funcional aplicada ao ensino do português**. In: FURTADO DA CUNHA, M. A.; OLIVEIRA, M. R.; MARTELOTTA, Mário Eduardo. **Linguística Funcional: teoria e prática**. – 1. ed. – São Paulo: Parábola Editorial, 2015. p. 79-110.

PEZATTI, E. G. Funcionalismo em Linguística. In: **Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos**. 2ª ed., v. 3. MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (Orgs.). 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2005. p. 165-218.

SANKOFF, D.; TAGLIAMONTE, S. e SMITH, E. **Goldvarb X**. Computer program. Department of Linguistics, University of Toronto, Canadá. Disponível em: <[http://individual.ca/tagliamonte/goldvarb/GV\\_index.htm](http://individual.ca/tagliamonte/goldvarb/GV_index.htm)>, 2005.

TARALLO, F. **A pesquisa sociolinguística**. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2004[1985].

TESCH, L. M. **A expressão do tempo futuro no uso capixaba**: variação e gramaticalização. (Tese de Doutorado em Linguística) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

WIEDEMER, M. L. As faces da comunidade de fala. **Linguagens** – Revista de Letras, Artes e Comunicação. Blumenau, v. 2, n. 1, 2008a, p. 21-35.



6

Ciganos

# A linguagem dos ciganos na cidade de Messias Targino-RN: uma abordagem variacionista

KELY CAROLINE SANTOS DA SILVA<sup>1</sup>

RITÔNIO FERNANDES BARROS<sup>2</sup>

A língua exerce um papel muito importante nas relações humanas, ela favorece a interação sujeito-sociedade, tornando possível a comunicação. Ela faz parte do caráter essencial do homem. O modo como cada sujeito fala, considerando as variações que nela se faz presente, está condicionado a diversos contextos, que de fato, não podem ser ignorados. Essas diferenças correspondentes às influências internas e externas nos leva a compreender que a língua está em constante movimento, ela é viva, por isso, não se torna um sistema pronto e acabado.

O fenômeno das variações linguísticas é o movimento comum e natural de todas as línguas presentes em determinados lugares, se desenvolvendo sob os fatores históricos e culturais. Entende-se que toda comunidade linguística passa por esse processo e que cada grupo social também terá suas diferenças no modo de falar, sofrendo variações específicas. Assim, o objetivo dessa pesquisa é descrever e analisar as variações linguísticas presentes na fala dos ciganos da cidade de Messias Targino - RN, considerando as diferenças influen-

---

1 Graduada em Letras - Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN, e-mail: kcaroline397@yahoo.com.br;

2 Graduado em de Letras - Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN, e-mail: ritoniobarros@gmail.com.

ciadas pelo contexto de cada um e expondo alguns termos da linguagem *romani*, língua própria desse grupo. Dessa forma, estudar a linguagem, em especial a dos ciganos, é proporcionar uma valorização e, conseqüentemente, o respeito em relação às diferenças que ocorrem na oralidade.

Para a coleta dos dados, utilizamos um questionário manuscrito contendo oito (8) perguntas e gravamos as conversas informais e as respostas dadas pelos ciganos apresentados com os seguintes nomes fictícios: Maria, uma senhora de 55 (cinquenta e cinco) anos e seu filho Murilo, de 33 (trinta e três) anos de idade. Para a construção do *corpus*, foram registradas as respostas dos questionários à mão e selecionadas, dos áudios gravados no celular, algumas palavras pronunciadas que manifestaram variações. Como base para a fundamentação desta pesquisa, utilizaremos as leituras de Coelho (et al., 2015), Cezario e Votre (2013), Bagno (2001 e 2006), Co-radini (2014) e Calvet (2002).

## **O surgimento da sociolinguística e sua definição**

A sociolinguística, como ciência, surge por volta da década de 1960, nos Estados Unidos, tendo como precursor William Labov. Ela é um ramo da Linguística que estuda a língua em seu uso real, buscando compreender “[...] a relação entre a língua que falamos e a sociedade em que vivemos” (COELHO et al., 2015, p. 13), levando em consideração a relação entre diversos fatores como a estrutura linguística, os aspectos sociais e culturais dos falantes.

Segundo Cezário e Votre (2013) para a sociolinguística a língua é uma instituição social que não pode ser estudada como uma estrutura autônoma, dessa forma, considerando que os seres humanos – os falantes – estão incluídos em uma sociedade e são possuidores de uma comunicação verbal, a sociolinguística se preocupa em dar uma descrição mais am-

pla da linguagem, partindo da concepção que a língua é um sistema variável.

Esta ciência, ao propor a ideia de que a linguagem é essencialmente social, caracterizando a língua como um sistema heterogêneo e não homogêneo, contraria as teorias estruturalistas, das quais enxergam e estudam a língua como um sistema individual, de natureza homogênea. Na tentativa de explicar a heterogeneidade da língua, a sociolinguística “parte do pressuposto de que toda variação é motivada, isto é, controlada por fatores de maneira tal que a heterogeneidade se delinea sistemática e previsível” (MOLLICA, 2004, p. 10) portanto sistematiza a língua à história social dos sujeitos, analisando a própria diversidade de uma comunidade linguística e os efeitos que a sociedade provoca nela.

Partindo da concepção que a “[...] a língua varia, e essa variação decorre de fatores que estão presentes na sociedade além de fatores que podem ser encontrados dentro da própria língua [...]” (COELHO et al., 2015, p. 13), compreendemos que a mesma apresenta um processo de variações em que cada ser humano falará de forma diferente, levando em consideração todo seu contexto a saber: social, econômico, cultural e/ou histórico. Nessa perspectiva, entende-se que a sociolinguística aborda as variações e mudanças que ocorrem na língua, com finalidade fazer a comparação da estrutura linguística e social.

## **Variação linguística**

Para entender o que acontece com a língua, antes de tudo, é preciso considerar que as pessoas falam de uma única maneira: o português brasileiro, por exemplo, mas ao mesmo tempo falam de maneiras diferentes. “Contudo cada grupo social apresenta características no seu falar que são condicionadas por sua origem, sua idade, sua escolaridade, entre outros fatores” (COELHO et al., 2015, p. 13) a esse fenômeno denominamos de variação linguística.

Este movimento comum ocorre a partir de uma situação mais ampla quando varia dentro de um mesmo país e vai se estreitando na medida em que apresenta diversas alterações dentro de uma mesma comunidade linguística, ou seja, dentro de um mesmo grupo os sujeitos podem falar distintamente a depender da idade, sexo entre outros fatores. Na perspectiva da sociolinguística toda e qualquer língua se constitui de diversas formas de uso. Dessa forma, devemos “abandonar a ideia de que uma língua é uma estrutura pronta, acabada, que não é suscetível de variar e mudar” (COELHO et. Al., 2015, p. 11) e passar a entender que esse processo é real e comum.

Porém, é preciso ressaltar que a diversidade presente em uma mesma língua pode ser encarada de maneira equivocada. O fato de falar diferente chega a ser motivo de preconceito, derivado de uma construção de um padrão imposto por uma determinada elite econômica e intelectual que julga essas diferenças como um “erro”, reprovando-a por fugir do modelo imposto. Com base nisso é que muitos estudiosos da sociolinguística têm se voltado para analisar a estigmatização da língua. De acordo com Mollica (2004):

[...] o preconceito linguístico tem sido um ponto bastante debatido na área, uma vez que se nota ainda a predominância de práticas pedagógicas assentadas em diretrizes maniqueístas do tipo certo/errado, que tomam como referência o padrão culto. [...] os estudos sociolinguísticos oferecem valiosa contribuição no sentido de destruir preconceitos linguísticos e de relativizar a noção de erro, ao buscar descrever o padrão real que a escola, por exemplo, procura desqualificar e banir como expressão linguística natural e legítima”. (MOLLICA, 2004, p. 13).

Nessa mesma perspectiva, Marcos Bagno em seu livro *Preconceito linguístico: o que é, como se faz* (2001, p. 40)

afirma que “o preconceito linguístico se baseia na crença de que só existe [...] uma única língua portuguesa digna deste nome e que seria a língua ensinada nas escolas, explicadas nas gramáticas e catalogadas nos dicionários”, assim, quando um indivíduo foge dos padrões estabelecidos está sujeito a sofrer esse tipo de preconceito.

Partindo dos do que Bagno (2001) coloca, compreendemos que todos os modos de falar apresentam uma organização gramatical complexa, assim, não significa dizer que o falar diferente é desviar de uma estrutura, visto que, mesmo o falante não tendo o conhecimento suficiente da norma padrão, ele vai seguir uma lógica gramatical própria. Dessa maneira, toda forma de falar, havendo comunicação, deve ser aceita e respeitada, pois o que está sendo considerado aqui são as variações que esses sujeitos desenvolvem.

Bagno, em seu livro *A língua de Eulália* (2006), diz que a preocupação em afirmar que alguém fala “feio” ou “bonito” está mais ligada a um julgamento social e não linguístico, um método de avaliação em que os olhares preconceituosos recaem sobre a situação de vida que aquele sujeito tem.

É preciso lembrar que a variação acontece de todas as formas e está na fala de qualquer falante. Ela não ocorre apenas no meio daqueles que não tiveram acesso a gramática ensinada nas escolas e que não tem uma condição financeira favorável, ela se manifesta até mesmo entre os que tiveram o contato com a norma padrão ou norma culta, a grande questão está em que situação e contexto aquele sujeito está inserido. Qualquer um está sob o domínio das variações.

Ainda, com base nos estudos de Coelho et. al (2015), se tratando da língua, existe uma explicação para tudo que acontece dentro ou fora dela, há forças que agem sobre a língua e, conseqüentemente, a influenciam continuamente, elas partem de um ponto de vista interno e externo. Partindo disso, Coelho et. Al (2015) examina as variações linguísticas

tanto na sua dimensão interna quanto externa. Na primeira vamos ter: variações lexicais, fonológicas, morfológicas, sintáticas e discursivas.

De forma geral, trago aqui a o que Coelho et. al (2015, p. 25) apresenta sobre cada um desses níveis. A [1] variação lexical está muito ligada a variação regional (da qual iremos discutir mais à frente), relacionada também as palavras cujo uso se dá a partir da situação, seja ela formal ou informal. Dependendo da região, alguns elementos podem ser chamados de maneiras diferentes, por exemplo: jerimum, abóbora; sacolé, geladinho; mandioca, aipim, macaxeira.

Já a [2] variação fonológica, segundo Coelho et. al (2015, p. 25) corresponde aos diversos fenômenos que ocorrem na pronúncia; na [3] variação morfológica há uma modificação na estrutura da palavra, pode ser identificada a partir da redução ou perda do morfema. Na [4] variação sintática, há a quebra tradicional da oração, como a modificação na concordância nominal e verbal, por exemplo. Por último a [5] variação discursiva temos palavras que desempenham papel de conectores, conjunções entre outros que podem ser usados tanto na fala como na escrita, como “né”, “ai”, “daí” etc.

Cada caso se apresenta de forma variada atuando em diferentes níveis linguísticos, onde a partir disso surgem os tipos de variações. Nessa perspectiva, é importante ressaltar que o ambiente onde o falante se coloca influencia, de forma direta, a sua forma de falar. O grau de escolaridade, sexo, idade, nível social são alguns fatores conectados às dimensões externas que Coelho et al. (2015, p. 37) vem colocar, apresentando os seguintes tipos:

**Variações Regionais:** é aquela que acontece dentro de um mesmo país, mas não implica dizer que todos devem falar igual à língua de origem, o português, mas sim considerar que as regiões do Brasil apresentam suas próprias características

linguísticas. Essas variações podem ser também, conhecidas como variação geográfica ou *diatópica*.

“A variação geográfica é, muitas vezes, bastante saliente aos nossos ouvidos. Podemos dizer que a fala, assim como a vestimenta e outros hábitos culturais, são elementos importantes na identificação do povo de determinado lugar” (COELHO et al., 2015, p. 38), dessa forma, o sotaque e expressões denuncia a origem de uma pessoa. Tais acontecimentos na língua brasileira, por exemplo, se concretiza a partir de fatores históricos que influenciaram esse processo.

A variação regional está associada, algumas vezes, a etnia colonizadora de uma comunidade. Isso ocorre porque a língua do povo colonizador acaba influenciando a língua da região colonizada. No Brasil, apesar de o território ter sido largamente colonizado por portugueses, tivemos um grande fluxo imigratório de diversos povos – alemães, italianos, espanhóis, açorianos, japoneses e escravos–, sem contar os povos africanos que foram trazidos como mão de obra escrava os povos indígenas que aqui já habitavam. (COELHO et al., 2015, p. 39).

O período colonial, um dos grandes acontecimentos que marcaram o país, deixa claro que essas marcações não serviram apenas para transferir as diversidades culturais e históricas pela quantidade de indígenas que fizeram parte do Brasil, mas também por ter cooperado com as diferentes formas de falar. Dessa forma, existe sempre uma explicação para determinados fenômenos.

**Variação social:** visto que existem diferenças de fala em regiões próximas de um mesmo país, se entende que esse processo vai afinando, se tratando das variações sociais. Chamada também por *diatrática*, ela se manifesta em diferentes grupos, em que os principais condicionadores sociais são aqueles de diferente grau escolar, nível socioeconômico, gênero/sexo e faixa etária.

Tradicionalmente é colocado que existem diferenças linguísticas entre o sexo masculino e o sexo feminino. Por exemplo, a imagem de uma mulher pode ser estigmatizada se ela falar um palavrão, pois só cabe ao homem se expressar de tal maneira. Por outro lado, um adolescente, ao utilizar gírias e jargões pode não ser compreendido por uma pessoa mais idosa. No que diz respeito àqueles que não tiveram muito contato com a norma culta, a sua linguagem também sofre variações, sobre isso Coelho et al. (2015) coloca que:

Por terem um contato maior com a cultura letrada e com o uso das variedades cultas da língua, supõe-se que, em geral, falantes altamente escolarizados dificilmente produzirão formas como “nós vai” ou a “gente vamos”, que são típicas de falantes pouco ou não escolarizados. É mais provável que eles falem “nós vamos” e “a gente vai”. (COELHO et al., 2015, p. 41).

Dessa forma, se destacam as variações sociais, automaticamente refletidas na fala de determinados indivíduos, em especial aqueles que não tiveram o contato com a escola e conseqüentemente com o português exigido pela gramática. Os mesmos podem não saber pluralizar as palavras de acordo com o que a norma padrão cobra.

**Variações estilísticas:** conhecida também como variação *diafásica*, esse fenômeno está relacionado às diferentes formas de expressão da linguagem que um determinado sujeito usa para cada ocasião de comunicação. Coelho et al. (2015, p. 46) compara a variação estilística com a moda, uma vez que dependendo da ocasião precisamos adequar a nossa roupa, assim deve ser a língua, pois “não falamos com o chefe, no trabalho, da mesma forma como falamos em casa, com os familiares, ou num bar, com os amigos”, ou seja, é necessário que o sujeito tenha consciência disso e possa fazer um monitoramento de sua fala.

**Varição Diamésica:** a variação diamésica dentro do campo da sociolinguística se caracteriza como um fenômeno relacionado à fala e a escrita. Dessa maneira, é preciso compreender que existem distinções entre o que falamos e o que escrevemos.

Podemos dizer que, salvo em situações excepcionais, a produção de um texto falado é uma atividade espontânea, improvisada e suscetível à variação nos diversos níveis. Já a escrita constitui-se como uma atividade artificial (não espontânea), ensaiada (no sentido de que reservamos tempo e espaço para planejamento, revisões e formulações), e um pouco menos variável. (COELHO et al., 2015, p. 49).

A partir dessa concepção, é evidente que uma língua falada apresenta diferenças em relação à língua escrita. A forma que se fala, mesmo permitindo a comunicação, se diferencia na medida em que foge do que está estabelecido pela norma padrão. Pensando nisso, compreendemos que não é possível que um falante esteja constantemente seguindo essas normas. Enquanto a fala torna-se uma tarefa mais espontânea, por outro lado, a escrita torna-se mais exaustiva, visto que ela necessita de muita dedicação e proximidade com as exigências tradicionais.

Portanto, percebemos que existem explicações para as diferenças que ocorrem em nossa língua, considerando que ela é viva, compreendemos que é possível quebrar a reprovação e o desrespeito que vão contra determinadas variedades. Partindo do que foi exposto, essa pesquisa irá expor as variações linguísticas manifestadas na fala dos sujeitos pertencentes à comunidade cigana da cidade de Messias Targino.

## **Metodologia**

A metodologia utilizada para o desenvolvimento desse trabalho se baseia em uma pesquisa de campo, através do mé-

todo de observação. Gravamos com o celular as conversas informais e analisamos as respostas do questionário composto por oito (8) questões. Marconi e Lakatos (2015, p. 69) colocam que a pesquisa de campo “é aquela utilizada com o objetivo de conseguir informações e/ou conhecimentos acerca de um problema para o qual se preocupa uma resposta, ou de uma hipótese que se queira comprovar, ou, ainda, descobrir novos fenômenos ou as relações entre eles”. Assim, por intermédio das conversas e respostas dadas pelos ciganos em suas casas localizadas na cidade de Messias Targino – RN, observamos as variações linguísticas em suas falas.

No que diz respeito à comunidade cigana, há um tempo, encontrávamos poucos trabalhos acadêmicos e dados oficiais que abordassem estudos sobre esse grupo. Porém atualmente percebemos que os pesquisadores têm se mostrado mais interessados em discutir sobre esse tema, explorando mais a cultura, preocupados com questões de identidade, escolaridade e linguagem.

As gravações das conversas informais e as respostas do questionário serviram para obtermos os dados necessários para analisarmos e discutirmos a linguagem dos ciganos, a qual analisamos que sofrem variações. Além da análise das variantes encontradas, faremos também uma exposição da língua original do povo cigano, o *Romani* e do dialeto *Calon*. Para este estudo foram colhidos dados da fala de dois ciganos da comunidade de Messias Targino–RN. Com isso determinaremos os sujeitos com os seguintes nomes fictícios Maria, à cigana de cinquenta e cinco (55) anos de idade e Murilo, cigano de trinta e três (33) anos; filho de Maria.

Sobre a origem dos ciganos, sabe-se que provavelmente eles se originaram da Índia. Teixeira (2008, p. 15) relata “que os primeiros ciganos que desembarcaram no Brasil foram oriundos de Portugal, e que estes não vieram voluntariamente, mas expulsos daquele país”. Conta que em 1574 um

certo João de Torres com sua esposa e filhos foram presos pelo simples fato de serem ciganos, com isso deveriam ser exilados para outro país, mas João alegando ser fraco para tratar de questões marítimas, pede para ir para o Brasil. Mas não se sabe exatamente se João foi deportado para lá.

A deportação de ciganos portugueses para o Brasil só começou mesmo a partir de 1686. Sendo deportados, os ciganos se espalharam por todo o país, se instalando no Rio de Janeiro e São Paulo, mas sempre encarados com preconceito. Tradicionalmente, o estilo de vida dos ciganos é caracterizado como um grupo étnico nômade, que saem sem rumo pelas cidades de determinada região para acampar ou residir por um determinado tempo. Todo esse costume, embora muito prazeroso para eles; é também um campo de dificuldades. Coradini et al. (2014) coloca que eles:

São pessoas que sofrem com o preconceito por serem identificadas pelas suas crenças, gênero, etnia, aspeto físico, moral, entre outros aspetos. Esses grupos ditos minoritários apresentam características diferentes em relação à sociedade dita majoritária: a “branca”, econômica e politicamente dominante. Visto que esses grupos minoritários são numericamente maiores. (CORADINI et al., 2014, p. 5).

Diante do exposto, percebemos que os ciganos, bem como sua cultura, são tratados com preconceito e ainda sofrem muita discriminação por apresentarem um modo de vida diferente do que a sociedade tem como “modelo”. Estudar a forma como esses sujeitos falam torna-se significativo, uma vez que é necessário compreendermos e valorizarmos as diferentes formas de falar.

## **Descrição e análise dos dados**

À princípio o questionário trouxe perguntas que nos auxiliaram na coleta dos dados a respeito da idade, do nome

e do motivo que incentivaram os ciganos a desenvolverem a prática do nomadismo.

Eu tenho 33 anos de idade e sou cigano derde que nasci, porque meus pais também é. Isso é um costume que passa dos pais pros filhos. [...] Nós vive assim porque nós gosta de andá pela cidades pra conhecê o mundo, novas terra, as fazenda, porque seguimos a tradição da família e porque num temos cundições financeiras pra possuí casas ou objetos. (MURILO, 2017).

Observamos que a cultura cigana é repassada de geração a geração e que a prática do nomadismo surge do interesse em querer conhecer novas terras e habitar nas fazendas, mas que um dos maiores motivos que levam os ciganos a permanecerem com esse costume é, na verdade, as situações de vulnerabilidade que muitos apresentam.

Outra coisa a se ressaltar é a questão da escolaridade. Em um determinado momento perguntamos se eles estudaram e se sabiam ler. Maria e Murilo responderam o seguinte:

Eu nunca fui pra escola e nunca aprendi a lê. [...] só sei contá dinheiro. É Porque quando a gente chega nas cidades, os pais matriculam os filhos numa escola, mas logo tem que tirá, porque nós num tem cundições de ficá por muito tempo naquele lugá [...] Meu pai aprendeu a lê sozim. Ele conseguia livros pra estudá no mato. [...] a gente até ouvia ele ler. [...] ele passava pra gente algumas coisa. (MARIA, 2017).

Eu também não sei lê, mais sei contá. Quando era pequeno eu inda fui pra escola e fiz as primeira série. [...] cada cidade que a gente chegava eu entrava numa escola. Mas como nós não passava muito tempo parado numa cidade eu nunca aprendia nada. Tinha muita dificuldade

pra lê e escrevê, então eu desisti e num quis mais. (MURILO, 2017).

Para os ciganos, ir à escola, ou melhor, permanecer nela, é muito difícil, uma vez que a situação de itinerância não favorece o cumprimento desse direito, mas dificulta o processo de ensino e aprendizagem na educação formal, portanto “Costuma-se dizer que os ciganos tomam da escola apenas aquela bagagem que lhes permite continuar vivendo como ciganos: que querem ter um domínio mínimo da leitura, da escrita e do cálculo” Ferreira (1998, p. 46), ou seja, ter o conhecimento dos cálculos matemáticos já o suficiente, tendo em vista que eles vivem do comércio.

Notamos na fala dos entrevistados as seguintes expressões: “as fazenda”, “nós gosta”, “nós num tem cundições”, “nós vive”, são termos indicando que essas pessoas não fazem o uso do plural de acordo com a gramática normativa, em que o verbo não está em “concordância” com a primeira pessoa do plural, o que comprova o seguinte teoria:

Por terem um contato maior com a cultura letrada e com o uso das variedades cultas da língua, supõe-se que, em geral, falantes altamente escolarizados dificilmente produzirão formas como “nós vai” ou “a gente vamos”, que são típicas de falantes pouco ou não escolarizados. É mais provável que eles falem “nós vamos” e “a gente vai”. (COELHO et al., 2015, p. 41).

É evidente que o fato de os ciganos falarem de determinada forma, a maioria das vezes, está relacionado a sua condição de pouco ou não escolarizado. Para uma pessoa que não teve muito contato com as estruturas cobradas pela norma padrão, pode ser difícil usar as variedades cultas da língua. Mas nem por isso podemos dizer que eles falam “errado”, pois é possível compreender o que eles dizem.

Percebemos que com o passar dos tempos, as atividades dos ciganos vêm sendo modificadas, alguns deles têm

deixando o nomadismo passando a viver em lugares fixos e em casa própria, no caso dos que residem em Messias Targino. Atualmente eles só se locomovem entre as cidades vizinhas com o intuito de buscar doações de alimentos. Os rituais tradicionais, como as rezas, as simpatias e as adivinhações ainda continuam sendo realizadas, mas tais práticas para a sociedade convencional são, muitas vezes, ignoradas, reprovadas e encaradas com preconceito.

Vale ressaltar que além dos preconceitos sociais que os ciganos enfrentam, existe também o preconceito linguístico, visto que os fatores sociais influenciam a forma como eles falam. Quanto às classificações das variações, segue abaixo algumas palavras que foram selecionadas das conversas informais gravadas no celular para analisarmos de acordo com os níveis de variações: fonético, morfológico e lexical.

As primeiras palavras que destacamos são as **variantes linguísticas formadas por extensões fonológicas**, caracterizadas pelas diferentes formas que uma palavra pode ser pronunciada, seja pelo acréscimo, decréscimo ou substituição de algum fonema.

- a) **Cundição** (condição)
- b) **Sufrido** (sofrido).
- c) **Cunhece** (conhece)
- d) **Priviniu** (preveniu)

Observamos que essas palavras sofreram modificação, no que diz respeito a vogal “o” que é substituída pela vogal “u” e a vogal “e” pela vogal “i”. Coelho et al. (2015, p. 26) classifica isso como o “alçamento das vogais médias pré-tônicas” em que há a “elevação das vogais pré-tônicas por influência de uma vogal em sílaba subsequente”.

- e) **Poco** (pouco)
- f) **Ropa** (roupa)

As palavras “poco” e “ropa”, sofrem o processo de monotongação, quando há a transformação ou redução de um ditongo em uma vogal segundo Coelho et al. (2015, p. 26).

- g) **Probrema** (problema)
- h) **Armunçar** (almoçar).

As palavras “probrema” e “armunçar” sofrem o rotacismo, ou seja, a troca da consoante “l” pela consoante “r” (COELHO et al., 2015, p. 26). Em seguida encontramos as palavras que são **variantes por extensão morfológica**:

- i) **Andá** (andar)
- j) **Falá** (falar)
- k) **Trabaiá** (trabalhar)

Nesse caso, temos a falta do morfema de infinitivo, ou seja, “a supressão do “r” que marca o infinitivo nos verbos. Trata-se, pois, de um morfema verbal” (COELHO et al., 2015, p. 27). Listamos também algumas palavras que passam pelo nível de variação lexical:

- l) **Embeijar**: Que significa teimar.
- m) **Fazê as pessoa**: quer dizer, se tornar amigos, ganhar confiança. Típico do Nordeste.

Essas expressões são exemplos de variações lexicais, variantes utilizadas pelos ciganos, mas que também podem ser encontradas nas falas de nordestinos, em especial os que residem na cidade de Messias Targino.

Além das palavras e termos detectados na fala dos ciganos, foi possível notar em conversas particulares entre os membros do próprio grupo, uma linguagem diferente que seria a língua *romani* utilizada pelos ciganos conhecidos também como os *Rom* e *Sintos*. Sobre o *romani* existem alguns registros que buscam discutir o seu surgimento, mas não se sabe ao certo como se originou.

Os ciganos entrevistados comentaram que eles não sabem qual a origem do dialeto, sabem que ela é repassada de pais para filhos. Diante disso, o *romani* carrega em sua gênese marcas da oralidade ele é, segundo Fraser (2005, p. 53-54), notadamente dinâmico, uma vez que, sem sua unificação escrita, poucos fatores podem o manter sob controle, visto que são transmitidos de geração para geração exclusivamente de forma oral, constituindo-se como material vivo que representa a língua de um povo nas suas práticas sociais. Estão distribuídas na tabela abaixo, algumas palavras desse dialeto repassadas por Maria.

TABELA 1 - VOCABULÁRIO

<b>Vocabulário cigano</b>	<b>Significado</b>
<i>Bales</i>	Cabelos
<i>Calon</i>	Cigano
<i>Feijola</i>	Feijão
<i>Curupiche</i>	Arroz
<i>Muiquin</i>	Mulher moça
<i>Chavo</i>	Moço
<i>Me voliv tu</i>	Eu amo você
<i>Bute puron</i>	Vó
<i>Morron</i>	Pão

FONTE: O autor (2020).

É importante destacar que os ciganos de Messias Targino-RN falam o português, mas fazem uso do *romani* quando estão entre os mesmos membros do grupo. Observamos que essa língua, muito admirada por eles, os caracterizam.

## **Considerações finais**

Analisamos neste artigo a diversidade linguística na fala dos ciganos na cidade de Messias Targino -RN. Decorreu-se inicialmente sobre a sociolinguística e seu objeto de estudo, que trata a língua como um sistema inteiramente social e heterogênea, sujeita a sofrer variações a depender de quem a utilize, da situação e contexto. Com isso, compreendemos que não há formas “certas” ou “erradas” no falar, o que ocorre é simplesmente um fenômeno natural das diferenças.

Notamos que na linguagem da comunidade cigana desta cidade, com base nas duas pessoas entrevistadas, há muita variação linguística que possuem extensões fonológicas, morfológicas e lexicais. Assim, identificamos também parte dos motivos que provocam tais diversidades na língua dos ciganos Maria e Murilo. Primeiro que eles não tiveram tanto contato com a escola, em exceção Murilo que ainda chegou a frequentar as primeiras séries, mas por outro lado, por não ter um lugar fixo para morar, apresentando muitas dificuldades na leitura e escrita, resolveu abandonar, enquanto Maria não chegou a ir nenhuma vez, ela ouvia o seu pai estudando e se esforçando para passar algum aprendizado.

Portanto, os resultados alcançados contribuíram de forma significativa para mostrar o quanto o estudo das variações linguísticas se torna importante para a história e a valorização dos sujeitos, principalmente daqueles que pertencem a um grupo social menos favorecidos na nossa sociedade, como é o caso dos ciganos da cidade de Messias Targino.

Estudar a linguagem dos ciganos é reconhecer que a forma como eles fala não deve ser vista com preconceito, mas como objeto de estudo a ser também respeitado, porque por meio dessa pesquisa foram alcançados dados que concretizam ainda mais as teorias da sociolinguística. Além disso, ao apresentarmos também a língua própria desses sujeitos, essa que os caracterizam, é reconhecer a importância de sua história, a fim de tentar amenizar a concepção preconceituosa que existem não só em relação à fala, mas também em relação a toda sua cultura.

## Referências

BAGNO, Marcos. **A língua de Eulália. PP e PN: mais semelhanças do que diferenças.** São Paulo: Contexto, 2006, 251 p.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico o que é, como se faz.** 8ª ed. São Paulo: Loyola, 2001, 152 p.

CALVET, Louis-Jean. **A luta por uma concepção social da língua.** 2002.

CEZARIO, Maria Moura; VOTRE, Sebastião. **Sociolinguística.** In: MARTELOTTA, Mário Eduardo (et al). *Manual da Linguística.* São Paulo: Contexto, 2013.

COELHO, Izete Lehmkuhl, et al. **Estudo da linguagem no contexto social.** São Paulo: Contexto, 2015.

CORADINI, Lisabete; SOUZA, Virgínia de Araújo. **Os ciganos do Rio grande do Norte: caminhos e trânsitos.** Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014.

FERREIRA, M. O. V. **Identidade étnica, condição marginal e papel da educação escolar na perspectiva dos ciganos espanhóis.** *Revista Brasileira de Educação,* Rio de Janeiro: ANPEd ; Campinas: Autores Associados , n. 11, p. 46- 60, maio/ago. 1998.

MOLLICA, M.C. Fundamentação teórica: conceituação e delimitação. In: MOLLICA, M.C.; BRAGA, M.L. (Orgs.). **Introdução à Sociolinguística: o tratamento da variação.** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 9-14.



7

Consumo

## ***Febre de juventude: o amor e o consumo de uma febre que não quer baixar***

LUDMILA MARTINS NAVES<sup>1</sup>

Escolher um universo favorito de lendas e mitos da História dos Beatles, do Rock é tão complicado quanto ter nascido com o Sol no signo de Libra, mas seguindo o rastro pop de Nail Gaiman (2017, p. 9) este texto gosta de ser reconhecido como Mítico e assim, escolheu o universo dos mitos que são puro frenesi dentro do Amor de Fã, aliás, de milhares de fãs. Enquanto, nessa balança mítica o Gaiman escolheria mitos nórdicos, por aqui a escolha advém do Deus Mercúrio e assim se inicia a história de uma febre de juventude que desde 1960 não deseja ter um fim.

Em jornadas imaginárias, Gaiman (2017) narra que os deuses nórdicos tinham o próprio juízo final, e os The Beatles (2001) desde os primeiros momentos diante de um dos seus empresários, também foram um pouco Neil Gaiman, pois, em um universo musical e na indústria do entretenimento, eles se posicionaram como *Gaiman*s e usaram da magia do silêncio inglês para convencerem os seus empresários, ainda que para isso, fosse necessário aceitar o *crepúsculo dos deuses* como diria, Gaiman (2017, p. 10) ao aderir ao mito de Thor e assim, John Lennon, não só foi o mito regente d’Os Beatles, mas também o Rockstar que por inúmeras vezes segurou o seu martelo.

Por meio de um olhar mítico para narrativa fílmica *Febre de Juventude* dirigida por Robert Zemeckis e produzida

---

1 Mestre em Letras MLET/PUC-GOIÁS. No momento, em transição para o Doutorado na área de Comunicação e construindo o Coolab Beatles junto ao Fã Clube Revolution - Brasil. E-mail: okidokimartins@gmail.com .

por Steven Spielberg (1978) pressupostos observados, podem ser encontrados em estudos sobre a mitologia e suas relações com o imaginário, a cultura e o consumo iconofágico de uma utopia transcendente através dos tempos, a Beatlemania.

Considera-se, que a utopia tem o poder de transitar por gerações, e permear estruturas simbólicas entre imagens mentais, então, este estudo com um pequeno tempo mágico quis verificar a presença de mitos ancestrais e a produção de sentidos.

Sendo a ancestralidade dos mitos e sua produção de sentidos partes de memórias sociais que são lembradas ao serem reutilizadas na História do Rock, eis, então, essa utopia como um comportamento mergulhado na magia existente no longa-metragem *Febre de Juventude* produzido na efervescente década de 1970.

Qual seria a sua temperatura Rock and Roll agora?

Em 1957 nascia em Liverpool a primeira formação da banda de rock de John Lennon e Paul McCartney, era também o ano de falecimento do primeiro animal a ser lançado na órbita da Terra, sendo parte viva da ciência nos anos seguintes quando viagens espaciais foram realizadas com seres humanos, baseando-se na experiência que a soviética Laika viveu na cápsula do Sputnik 2. Não inventaram nenhuma missão no espaço para os The Beatles (2001) mas usaram do espaço/tempo na Terra para que milhares de fãs despertam uma forte emoção como um frenesi que no decorrer da década de 1960 se tornou uma mania e tem atravessado gerações sem perder a sua efervescência e magia.

Enquanto os sete continentes descobriram uma novidade pop na História do Rock, nas décadas seguintes os Beatles utilizaram de um sentir-se, humanos e não criaram nada por acaso dentro de todo o seu acervo artístico, tudo foi cuidadosamente pensado e realizado com a intenção de chamar a atenção dos fãs, todos os que são considerados como clientes deste quarteto de Liverpool, e assim, nascia a (Beatle)

Mania não só como uma legião de pessoas que se dispuseram a viver e amar uma banda de rock, mas terem esta banda como uma espécie de totemismo secreto ou não, melhor dizer, como uma utopia que é capaz de transmutar sempre que necessária não só o mundo ao redor, mas aquele mundo interior tão escavado pela arte da psicanálise.

Neil Gaiman (2017, p. 15) usa de um tom de voz encorajador e John Lennon (2008) fez o mesmo até as vésperas do Natal de 1980 enquanto esteve vivo fisicamente na Terra, eis, então o que Gaiman ancorou: “leia as histórias, se aproprie delas e, em uma noite gelada de inverno ou em uma noite de verão em que parece que o sol não vai se pôr nunca, conte aos seus amigos o que aconteceu quando o martelo de Thor foi roubado, ou como Odin obteve o hidromel da poesia...” (GAIMAN, 2017, p. 15). Era assim, o início da jornada mítica d’Os Beatles na História do Rock, fãs sentiam como o jovem John teve sonhos roubados desde a infância na sombra ausente de seus pais, e quantos fãs não tinham perdido o mesmo martelo ao longo da vida, perdido em guerras várias do mundo as pessoas mais queridas e amadas?

Per(correndo) essa narrativa não só de John Lennon, essa narrativa de Paul ainda que sempre tenha sido o *Business Man* do quarteto, George e sua projeção astral como se fosse possível entrar em uma máquina do tempo e ver de perto o que escrituras antigas de cunho popular diziam sobre o lado ecumênico do cosmo Terra, ou seja, a neutralidade entre todas as religiões que existem em alguns lugares dos sete mares; e Ringo que sempre trouxe em sua trajetória o mito do Patinho Feio ou o mito do Beatle que ninguém gosta, o baterista e não é apenas o *Rockstar* barulhento batedor de pratos, mas um ativista social que mantém viva toda uma energia do *Movimento Hippie* desde as borbulhantes décadas da Guerra do Vietnã, guerra a qual não fora menos importante do que a I e a II Guerra Mundial, pois, a sua biologia aponta como foi

o evento bélico que mais destruiu os solos, a geografia, sendo um advento onde morreram milhares de soldados não só pertencentes aos Estados Unidos.

Destaca-se, então, a utopia ao florescer como as vozes de uma revolução, as quais são ecoadas na teoria e na poética sobre a Guerra do Vietnã pelas lentes do pesquisador Paulo Vizentini (1996) que verificou a partir de estudos relacionados à natureza devastada do Vietnã, que esta guerra foi um dos mais importantes acontecimentos entre os anos de 1965-1968: o engajamento e a ofensiva dos EUA no Vietnã.

Diante deste pós-guerra os Beatles e o *mundus-vivendi* são como um panfleto sóbrio a partir da diáde de paz e amor, um panfleto persistente entre flores e canhões, sendo esta panfletaria mais do que uma tiragem de materiais offline, e sim uma intertextualização do Woodstock e da Tropicália, principalmente no eixo das Américas.

## **O Chamado da Aventura: a Contracultura d'Os Beatles**

No início da década de 1960, a imagem d'Os Beatles era mais importante do que todas as suas obras artísticas, pois eles ainda eram apenas quatro jovens com um sonho comum de tocarem rock. John, Paul, George e Ringo se apresentando para o mundo como neurônios-espelhos do Movimento de Contracultura. Este, percorreu em seu hibridismo cultural e dentre as interartes todo o mundo, sendo em lugares imaginados por milhares de pessoas; uma representação poética e de marketing através dos espaços urbanos, os quais eram urbanidades pouco conhecidas, diferente do tempo presente que é o tempo da Internet.

Esquadrinhando a utopia presente na narrativa mítica e publicitária d'Os Beatles (2001) sem perder o valor artístico nos quesitos da poética, contudo, se posicionando globalmente desde o início não puramente como talhos da arte mu-

sical, do fazer poético, mas uma arte musical transcendente a sua origem e em expansão artística, geopolítica, econômica, sociocultural, histórica, astral, oculta, mítica, midiática e dentre outras variáveis possíveis de serem aderidas ao quarteto que fora chamado pela Monarquia do Reino Unido de *Fab Four* que significa: os quatro fabulosos e não eram oriundos somente de uma fábula porque além de transformarem o coração dos fãs e se manterem vivos no universo do rock. John, Paul, George e Ringo são desde a primeira formação da banda mais do que quatro mitos que juntos são um *power mito*, os The Beatles são átomos vivos de utopia no mundo.

Tencionando a mitologia e o marketing na jornada de herói do *Fab Four* verifica-se na narrativa fílmica *Febre de Juventude* dirigida por Robert Zemeckis e produzida por Steven Spielberg (1978) o quanto a Beatlemania representa o poder que os quatro jovens desde meados da década de 1960 possuem em relação aos fãs/clientes e principalmente às mulheres.

Em *Febre de Juventude*<sup>2</sup> a arte se encontra com a publicidade nesse produto fílmico e ao ser talhado através do tecido teórico de Hertz Wendel de Camargo (2013, p. 111) em que o autor traz essa linguagem do cinema em três sistemas signícos: “a imagem (em forte aproximação com o cinema), a música e as palavras (como texto escrito em forma de *lettering*)”. De acordo ainda com Camargo (2013) o *lettering* é o “texto escrito que surge em produções audiovisuais isolados em planos ou sobre a imagem do vídeo.” (CAMARGO, 2013, p. 15). No filme em análise, o *lettering* é encontrado em cartazes de milhares de fãs na porta na porta de um hotel onde os The Beatles se hospedaram em 8 de fevereiro de 1969 em Nova Iorque, bem como na entrada dos estúdios de Tv da *Columbia Broadcasting System (CBS)* onde eles se apresentaram no programa *Ed Sullivan Show* no dia seguinte, causando histeria não apenas no auditório, mas em toda cidade, pois, o lon-

---

2 Fonte: [www.obrasprimasdocinema.com.br](http://www.obrasprimasdocinema.com.br)

ga-metragem mostra como Nova Iorque esteve em um tempo mágico naquele dia de inverno.

A presença marcante do nome The Beatles como uma marca, sendo a representação de uma utopia e a ressignificação de um momento histórico, pode ser observado em uma cena em que a personagem Pam ao conseguir, escondida, entrar no quarto de John Lennon, se depara com instrumentos musicais, sendo uma guitarra/baixo em seu formato sinuoso a mira da jovem garota que até então, se dizia noiva de um rapaz que não estava, claro, com ela nesta ocasião. Pam toca na haste da guitarra como se estivesse tocando pela primeira vez uma parte do corpo de um dos garotos desse quarteto de Liverpool, o filme não evidencia qual dos quatro rapazes mesmo que o instrumento se refira à identidade musical de um ou dois deles.

Na sequência, a personagem retira a aliança, guarda em seu sapato e neste instante, a garota que se dizia não ser groupie<sup>3</sup> d'Os Beatles, olha para o instrumento, guitarra/baixo com desejo. Isso ocorre porque na cena, há o nome The Beatles de cabeça para baixo estampado no tambor de bateria que se posiciona no chão atrás da personagem.

Nas imagens a seguir retiradas do filme *Febre de Juventude* (1978) evidencia-se o lettering do nome The Beatles que na narrativa da Beatlemania é comum ser encontrado em cartazes ou em cenas urbanas como letreiros, no entanto, o filme aborda um olhar novo para este sistema sógnico mediado pela bateria tocada por do Ringo Starr, e representado na

---

3 Groupie: menina ou menino que se diz fã de uma banda de rock e expressa emoções afloradas até mesmo interagindo, se aproximando fisicamente por serem movidos pelo Amor de Fã e conscientes da rapidez desse momento mágico, por exemplo: é como em bastidores de shows de rock, nos *Afters* que são os pós-shows, esse amor se materializar em sexo sem compromisso. E o valor agregado a este comportamento é o sentir-se em frenesi e atraído, isso ocorre por parte dos fãs e dos astros do rock. Há casos que se repetem por anos. Observação da Autora

mesma imagem em que Pam expressa encantamento por ter se aproximado de objetos utilizados pelos Beatles, tanto quanto por estar sozinha até então, no quarto onde John Lennon se hospedou para o datado evento.

Observa-se ainda, o *merchandising/placement* por Coca-Cola, embora posicionado de forma sutil por meio das garrafinhas de vidro que marcaram época, mas um simbolismo que no decorrer das cenas é como se tivesse sido aderido ao Amor de Fã, tencionado no sentimento, o sentir-se *grou-pie* a partir do comportamento da personagem Pam e a marca The Beatles como uma utopia que possui um tom de voz vindo dos Movimentos de Contracultura naquele 9 de fevereiro de 1964 em Nova Iorque, EUA.

**FIGURA 1** - PAM NO QUARTO DE JOHN LENNON - FILME: FEBRE DE JUVENTUDE (1978)



FONTE: captura da autora (2020).

FIGURA 2 - COCA-COLA DE GARRAFINHA DE VIDRO - FILME:  
*FEBRE DE JUVENTUDE* (1978)



FONTE: captura da autora (2020).

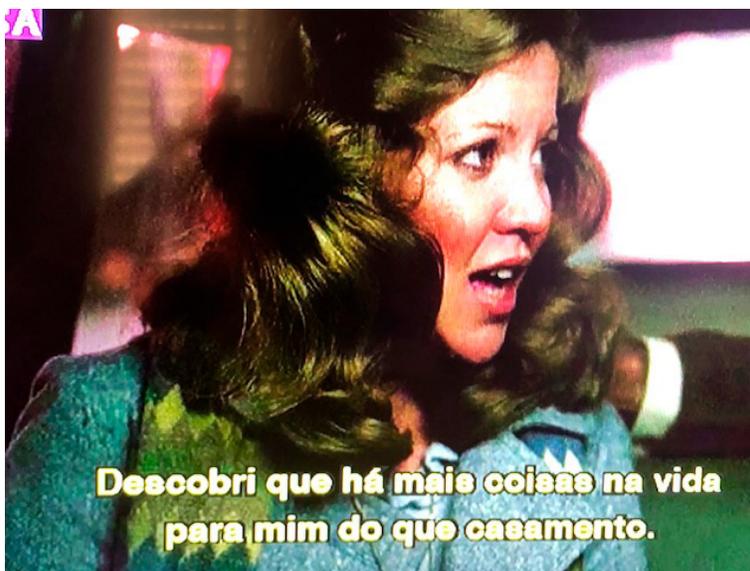
O filme publicitário pode ser observado como uma fusão de linguagens do cinema e da televisão de acordo com Camargo (2013, p. 111) “pois, trata-se de uma publicidade audiovisual para ser vista/exibida no cinema.” Sendo assim, o filme *Febre de Juventude* considerado na presente leitura/análise do referido filme, um *filme publicitário*, o qual trouxe a publicidade da *lovetmark* Coca-Cola em uma encruzilhada poética dentro de uma cena onde se verifica o Amor de Fã no comportamento de uma jovem até então, noiva, sem o noivo e foragida de seu universo cotidiano, temporariamente, no quarto do John Lennon.

Para Camargo (2013, p. 111) esse trajeto da jovem Pam poderia ser descrito por seu olhar teórico como uma “estrutura mítico-narrativa ternária baseado no mito da viagem do herói”, sendo esta uma base de argumentação em um modo mais complexo no discurso institucional de The Beatles, bem como da narrativa-mítica da Beatlemania, no estudo do autor foi utilizada a marca Louis Vuitton e para o presente estudo a

aplicação teórica ocorre no *monomito*<sup>4</sup> da personagem Pam que representa o mito da Beatlemania no ano de 1964.

Na jornada de heroína da personagem Pam, identifica-se a presença do movimento de Contracultura no momento em que a jovem escolhe entre o noivo e os The Beatles, ou seja, o Amor de Fã se apresenta claramente representado por uma verdade absoluta que advém de uma ativação do amor próprio da heroína, posicionando em seu lugar de fala a sua verdade, a sua vontade verdadeira em relação ao casamento e ao noivo que reage, e não encontra correspondência afetiva porque a Pam fez uma escolha, ela escolhe os Beatles:

**FIGURA 3 - PAM ESCOLHE OS THE BEATLES - FILME: FEBRE DE JUVENTUDE (1978)**



FONTE: captura da autora (2020).

Na jornada mítica da personagem Pam, o fato dela ter rompido o noivado acontece por um fagulhante desejo de assistir os Beatles no programa do Ed Sullivan Show, após ela ter experienciado na prática o seu amor pela banda de rock,

bem como a sua utopia de fã em nome da própria liberdade ou seja, é um comportamento equivalente ao comportamento de milhares de jovens na década de 1960 e 1970 em manifestos contraculturais em busca de um universo onde pudessem viver a tríade: amor, paz e liberdade.

Esta tríade que ecoou do movimento de contracultura em nome do amor, da paz e da liberdade é observada a partir da teoria do Quirkyalone de Sasha Cagen (2006, p. 17) em que a jornalista exemplifica que: “ a colisão das palavras Quirky e Alone, conceituaram: o *Sósingular*, movimento que se tornou visível nos Estados Unidos, Canadá, Argentina e ainda raro no Brasil desde o início do século XXI, sendo este movimento uma releitura de um aspecto do movimento de contracultura com sua base na tríade citada. Cagen (2006) fez um teste e o disponibilizou para quem quisesse realizar, sendo que milhares de pessoas fizeram o teste do *Sósingular*:

FIGURA 4 - TESTE: LIVRO *SÓSINGULAR* DE SASHA CAGEN



FONTE: captura da autora (2020).

De acordo com Citelli (2005) nos textos persuasivos, sejam estes textos publicitários ou não, estão situadas algumas das relações existentes entre retórica, ideologia e persuasão que as propagandas no meio de veiculação fazem à mídia. Por esse olhar, considera-se que Cagen (2006. p 1) na terceira explicação do teste *SóSingular* e à que se refere de fato ao significado de um singular solitário, a autora pondera que; “Finalmente. Você entrou em uma tribo, uma brava raça para resistir à tirania do casal em favor da expressão individual independente”, e este recorte dialoga com a jornada de heroína de Pam no filme relacionado a este sentir febril de toda uma geração transformada pela Beatlemania e que transcende desde então, como avós, pais, filhos através dos tempos em uma iconofagia<sup>5</sup> da imagem d’Os Beatles.

Iconofagia d’Os Beatles, portanto, é representada na narrativa como um labirinto de imagens se analisado pelo viés de Norval Baitello Jr. (2014) em que o autor colabora com o olhar ao iconofágico, sendo este um método de observação das imagens mentais, principalmente, tal como as imagens presentes na comunicação, na mídia e na cultura como a Beatlemania na História do Rock. Para o autor, há no ato de devorar imagens e ser sujeito devorado por elas, o manifesto de um dado momento histórico capaz de tocar o receptor dessa transitoriedade imagética.

Retomando à presença da Coca-Cola no filme *Febre de Juventude* (1978) é constatada então, um manifesto iconofágico entre o valor atribuído aos The Beatles e a Coca-Cola, sendo assim, um reverbério de marcas que capazes de causarem frenesi de diferentes formas em seus consumidores/ clientes/fãs pois, pode-se dizer que milhares de pessoas não tomam Coca-Cola somente por desejarem tomar um refrige-

---

5 Iconofagia: Baitello (2014, p.7) autor de *A Era da Iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*, cultura que; “devorar imagens ou ser devorado por elas, não são possibilidades alternativas, mas simultâneas.”

rante de Cola, mas por sentirem que este *soft drink* é mais do que um refrigerante, é uma forma de expressar a liberdade, a paz e o amor que são elementos pertencentes a mesma tríade de contracultura que desde 1960 fora trabalhada como uma estratégia de marketing na composição dos The Beatles.

Para tanto, em *Discurso das Mídias*, Charaudeau (2006) relata que a credibilidade, a acessibilidade, o alvo afetivo são importantes na construção da instância-alvo que atinge o receptor, então, o receptor-público, tem a instância midiática responsável pela persuasão do maior número possível de receptores.

Há uma mensagem visual, com enorme valor expressivo, e como sugere Vestergaard e Schroder (2004), traz a propaganda como espelho psicológico, ou seja, são propagandas que resgatam temáticas relacionadas com determinada campanha. Há ainda para Vestergaard e Schroder (2004) o universo da propaganda como entremeio que persuade o espectador, induzindo-o às maravilhas que inexistem na realidade, em que pode ser um espelho psicológico e no subconsciente uma visão do produto anunciado. A Coca-Cola, utiliza a mensagem *subliminar visual* no sentido de mensagem imperativa; em que a garrafinha de vidro ao entrar em contato com o gelo, logo bem gelada, é comparada ao refrigerante gelado e à sensação de frescor, ou seja, aos prazeres da vida, se considerar que estes são quentes, agitados e calorosos.

Pois, há tempos, somos expostos a um universo de imagens que estão presentes no passado, no presente e a tendência é que estarão ainda mais no futuro, ao nosso redor, nos mais diversos lugares; no trabalho, no lazer, nos veículos de comunicação, em casa, na rua ou em algum momento com a sua banda de rock favorita.

Por meio das várias imagens apresentadas pelas propagandas no cotidiano, observa-se em propagandas do passado e do presente uma configuração do contexto que privi-

legiam os instantes como mosaicos da realidade, assim como estas são representadas no filme *Febre de Juventude* (1978) que foi produzido dois anos antes da morte de John Lennon.

Eis, então, a encruzilhada de linguagens que uma propaganda possui com o poder de revelar uma linguagem que tem como destino a população em massa ou, então, alguns grupos sociais determinados e, geralmente, apresenta-se com símbolos nos veículos de comunicação.

De acordo com Citelli (2005, p.19): “o raciocínio apodítico possuía o tom da verdade inquestionável. O que se pode verificar aqui é o mais completo dirigismo das ideias; a argumentação é realizada com tal grau de fechamento que não resta ao receptor qualquer dúvida quanto à verdade do emissor.”.

Considerando por Citelli (2005) que o subliminar está relacionado à qualquer estímulo, o qual não é percebido por meio da consciência, independente do motivo pelo qual fora posto como utopia, ou seja, mascarado e assim, este mascaramento ou esta camuflagem por parte do emissor é captada, sendo esta uma atitude de grande excitação emotiva, por parte do receptor ou somente um saturar de informações em que são produzidas no decorrer de uma comunicação indireta e recebida por um modo impensado/inadvertida pelo sujeito.

Na ideia deste raciocínio, são observadas as mensagens subliminares que supostamente encontram-se presentes na narrativa fílmica de *Febre de Juventude* (1978) e como são dissimuladas as informações, ocultas, e que se encontram abaixo do limite de percepção consciente. E, conseqüentemente, influenciarão as escolhas, as atitudes e as decisões posteriores daqueles que são o seu alvo; de acordo com Citelli (2005) que ainda traz em seus questionamentos que em alguns pontos de vista, a propaganda pode ser um recurso para uma aquisição de conhecimentos que o homem a faz através de suas experiências, as quais podem ser diretas. Ou podem ser pelo uso dos sentidos, visualização das imagens, sons e

tudo o que fizer parte da linguagem que a propaganda tem como persuasão ao receptor, mesmo que ela possa sugerir algum tipo de manipulação deste.

E ao relacionar as mensagens subliminares com a considerada narrativa publicitária, o filme em análise sobre a Beatlemania, verifica-se no discurso de forma mais expositiva esta questão de persuasão da marca Coca-Cola por ser representada pelas garrafinhas de vidro no momento em que a Pam consegue entrar no quarto de hotel reservado para o John Lennon sem que ninguém, até então, tenha a encontrado ali.

Sendo assim, para Citelli (2005, p. 97), o discurso; “é um termo de largo uso e de sentidos diversos: verbal – centrado nas palavras – e não-verbal – organizado pelas imagens, gestos; ou complexo; quando funde diversos tipos de signos: verbal, imagético, gestual, musical – a exemplo acontece, comumente, no cinema e na televisão”. E existe o discurso como enunciados formados durante a formação discursiva. Por isso, a grande análise do discurso no ponto de vista da autora é evidenciada pelo sentido escondido por detrás do texto/filme, do não dito e das representações, dependendo dos enunciados.

Neste ponto de vista da autora, temos a produção discursiva de forma controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certos números de procedimentos que vão direcionar onde estão os perigos e assim há como controlar o conhecimento aleatório do discurso. O discurso definirá uma dada época como é definida pela representatividade d’Os Beatles e da Beatlemania, com as características sociais, históricas, geográficas, econômicas e lingüísticas.

No entanto, atualmente, percebe-se que o contrário é mais frequente, já que os Beatles ganharam renome internacional e mantiveram como objetivo; convencer os fãs/clientes a consumirem cada vez mais os seus produtos artísticos; as turnês de shows.

E assim, da mesma forma que Camargo (2013, p. 112) nomeou o mito do filme da *Louis Vuitton* mencionado em sua teoria, o presente texto trabalha a ideia de que o mito na narrativa do filme *Febre de Juventude* (1978) é como o autor refere-se a esse tipo de mito, és, “uma referência do devir do herói quando ele decide – impulsionado pelo destino irrevogável – empreender uma viagem que resultará no seu autoconhecimento. No ciclo do eterno retorno, o herói sempre volta à sua tribo, diferente de quando partiu.” (CAMARGO, 2013, p. 112) . E no filme, o retorno de Pam acontece quando a personagem após ser entrevistada em uma coletiva como a garota que conseguiu entrar no quarto d’Os Beatles, é resgatada por seu noivo no clímax de sua trajetória de heroína, e ao ser questionada sobre a sua aventura, ela decidiu ser feliz e termina o noivado que no filme, deixa bem claro índices de masculinidade tóxica.

Pam diz que descobriu que há mais coisas em sua vida do que o casamento, e sem dar explicações sobre o seu próprio destino, a jovem garota que já tinha perdido a aliança de noivado colocada no sapato, vez que, até a própria bolsa ela tinha deixado pelo caminho e seguindo em frente em busca do seu desejo íntimo de ver os Beatles de perto ou ao menos tocar nos objetos tocados pelos Beatles, utilizados pelo quarteto de Liverpool ou apenas ser a garota que estava dentro do quarto de hotel d’Os Beatles.

Maravilhosa, na entrada dos estúdios CBS a Heroína Pam desce do carro após terminar o casamento e se tornou livre, se tornou ela mesma e foi assim que a garota que entrou no quarto do *Fab Four* marcou um momento histórico e contracultural para milhares de mulheres do mundo inteiro, bem como o movimento de Sasha Cagen (2006) embora, o *Só Singular* ainda seja pouco conhecido fora dos Estados Unidos, Canadá e Argentina.

## **Mito e Filme Publicitário d'Os Beatles: uma febre da Contracultura**

A grande e persistente utopia manifestada por uma Beatlemania nos revela um horizonte de um só mundo onde a humanidade embarcou em um submarino amarelo, e as bugens humanas e sociais eram vistas como descritas pelos *frames* poéticos do filme *Febre de Juventude* (1978) sendo parte daquelas águas midiáticas no mar publicitário dos The Beatles, bem como de seus empresários e todos os envolvidos na Indústria do Rock, que fizeram de uma banda de *rock and roll* um manifesto de contracultura global.

Foi assim que um conjunto de doutrinas fundamentadas de modo basilar pelos interesses, potencialidades e faculdades do ser humano, de repente, foram despidas por interesses não apenas da Beatlemania, mas de toda uma identidade construída na História do Rock em que a identificação humana com os Beatles foi mencionada como capacidade transformadora de uma realidade social e natural por meio desse universo mágico da arte.

Eis, então que a humanidade e o ato da transcendência humana; são as relações do livre-arbítrio. E são relações, estas, observáveis como uma grande bolha cósmica devido à ancestralidade do homem em suma transcendência da própria condição natural e histórica. Sendo assim, sempre há quem embarque e quem desembarque deste submarino em algum canto do mundo, atenta-se que, é possível pensar assim ao desler a Querela do Humanismo como se estivesse mergulhando no oceano teórico de Althusser (1999), se possível for embarcando no Submarino Amarelo ou apenas nadando no mar d'Os Beatles.

Na dimensão humanística latente que anos depois, seria encontrada em 1968 no Submarino Amarelo, d'Os Beatles, revisitamos Michel Foucault (1996, p. 463) que transita no discurso do ser ôntico, trazendo em seus pressupostos que

o olhar para a humanidade mergulha em quatro segmentos: “análises da finitude, da repetição–empírico transcendental, do impensado e da origem mantêm certa relação com os quatro domínios subordinados”, e para o autor estes domínios são constituintes de uma época clássica da teoria da linguagem.

Ainda no mergulho teórico do autor em tela das interartes e mediações, nota-se que a primeira semelhança pressuposta na teoria da linguagem é a de simetria, explicando assim por meio de léxicos como verbos o transbordar da linguagem em horizontes humanos, e esta linguagem relacionada à finitude tida como modo que o homem é sujeito atuante da positividade, a articulação entre esse sujeito e o mundo, a tradução desse sujeito por meio da análise empírico-transcendental e a procura das derivações para alcançar o impensado, sendo este um pensamento adormecido, um cogito do pensar do homem.

Por meio desse olhar transcendente ao sujeito homem, o humano, a realidade se observada como uma utopia, pode ser relida em Paul Ricoeur (2015, p.133) como relatos sobre a ideologia e a utopia referentes à aula VII de Althusser (1965):

Se o pusermos a ideologia à realidade, é preciso identificar a realidade como aquilo que a ciência marxista denomina a base real da história. Ademais a própria interpretação dessa base real como estrutura econômica é coerente com a ideia de ciência desenvolvida pelo marxismo, pois o objeto dessa ciência é precisamente o conhecimento dessa base real. (RICOEUR, 2015, p. 133).

No horizonte onde estão os paralelos do conhecimento e da realidade, pode ser possível tomar notas de nortes no âmbito estrutural da economia, formando assim o materialismo histórico, sendo este um núcleo onde reside todo um materialismo dialético, segundo Ricoeur (2015), materialismo

este que se opõe a ideologia ao considerar a conexão entre a ciência e as bases reais de fatos históricos.

Por isso, os panfletos/*lettering* de Paz e Amor tinham como principal *slogan* o anúncio da psicodelia e por vários países alastrou rapidamente o movimento de contracultura e o uso do LSD como se a droga fosse o próprio rito de passagem entre a realidade e a psicodelia.

Rituais sociais foram identificados em diferentes lugares, mas em 1967 durante o verão ocorreu um fenômeno no bairro Haight-Ashbury em São Francisco nos EUA, o Summer Love, sendo mais do que um simples manifesto sobre o Verão do Amor, mas uma utopia que transcendia dos frames sociais no final da década de 1960.

Jovens vindos de diversos lugares dos EUA, Canadá e Europa galgaram um lugar sócio-histórico no discurso de contracultura já instalado no espaço-tempo da referida década. E a esse ato de utopia mediado por enunciados vários, foi dado o frame da subcultura *hippie* que se fortaleceu em 1969 com o advento do Woodstock na cidade de Bethel no mesmo país e durante a década de 1970.

*Hippies*, os filhos das flores, assim conhecidos mundialmente, eles, sabiam muito bem o significar a paz e o amor a partir de uma marcha contra as diferentes Guerras vividas no mundo naquele momento. Mas a que resultou em maior número de manchetes foi a guerra geopolítica do Vietnã que não somente destruiu a geografia e dizimou vidas, assim como foi um surf dos EUA no mais profundo caos vivido no mundo contemporâneo.

E em meio a essa grande onda americana o Sonho Americano foi descaracterizado por milhares de jovens que se posicionaram socialmente como *Hippies* e questionaram o governo, rejeitaram valores consumistas e se opuseram à Guerra do Vietnã.

Sendo por meio desses jovens ao mesmo tempo, uma subcultura que iluminou pontos sociais de uma utopia relacionada à transcendência do próprio ser, humano. Ora, pois, nesse período muitos jovens *Hippies* voltaram-se às artes, compartilharam talentos, compuseram canções, deixaram na história criações artísticas, escreveram sobre a poética do mundo, realizaram ritos de passagem com práticas espirituais, meditativas e oportunizaram assim, novos campos para serem estudados, pesquisados por outras ciências.

A partir das transcrições poéticas obtidas na dissolução de ecos do mundo, estas transcrições, podem ser concebidas como dissoluções de uma utopia através da arte. Teóricos como Michael Lang (2019) o criador do lendário festival de cultura e arte *Woodstock*, Timothy Leary (1999) considerado o Pai do LSD e da transcendência; e Gregory Claeys (2013) importante teórico que traduziu a utopia acerca de transformações existentes no mundo, não só a ideia de uma história apresentou semelhante pensar crítico sobre os ecos do mundo perpetuando-se por meio das artes.

Conjectura-se que, a crítica genética de Almendary (2014) sobre a Beatlemania, sendo esta, um movimento criado pelos fãs d'Os Beatles, ecoou como fenômeno, tornando-se desde meados da década de 1960 um projeto estético-musical ousado e completo, que resistiu às crises e reformas, catástrofes e toda a sorte de intempéries. Permeando, assim, os mais inimagináveis guetos culturais e dialogando com outras formas de linguagens e pensamentos, os quais conduzem o homem a considerar a própria condição e desconstruir a ideia de burguesia dissipada nas malhas da globalização.

Dialogando assim com a narrativa publicitária dos The Beatles, o olhar do crítico Divino José Pinto (2017) acerca da transcrição e da consciência estética na modernidade como herdeira transcendente de todas as épocas, é encontrado no campo da literatura assim como de outras artes, uma incon-

ciliável síntese, por exemplo, de dois segmentos que mantêm uma relação estreita de ordem/desordem. Sendo ordem os que se referem à arte clássica, e o da desordem que se origina através de vários movimentos de vanguarda os quais possuem formas inusitadas que advêm de uma natureza devoradora.

Por essa leitura, ainda no ponto de vista do autor os padrões duráveis que envolvem os comportamentos humanos estão imersos à falta de paradigmas de acordo com os postulados de Mallarmé na voz de Octavio Paz (1994) *apud* Pinto (2017) pois, segundo o olhar crítico do autor, os padrões tidos como duráveis margeiam o consciente humano de forma que este pode ser observado a partir de um saber abismal e irônico que são movimentos de um recomeço.

Portanto, o destituir-se de movimentos canônicos, bem como *frames sociais*<sup>6</sup> para o autor, é um não sedimentar-se, é um instituir-se do novo para com outros engenhos linguísticos a partir de novas abordagens críticas capazes de promoverem um olhar diferente à instabilidade humana e a relação desta com as artes. Eis, então, a transcendência além dos pressupostos das interartes de modo que os limites existentes entre a arte e a história, a sociologia e outras ciências humanas, sejam os mesmos a serem observáveis por meio do cinema, a poesia, a pintura, a música, por exemplo, e assim esvaídos à rigidez ao serem detectados em transcrições poéticas/utopias várias.

Através do olhar de Claeys (2013) é posto que, há modelos de pensamento utópico de modo que estes pensamentos fossem tidos como atemporais e sendo influentes em décadas posteriores. Sendo assim, propõe-se pensar na utopia como

---

6 Frames sociais: expressão utilizada no sentido de arquétipos que permeiam padrões sociais de comportamentos, os quais eram ainda mais frequentes na década de 1960, mas que por exemplo: fora desconstituído/transcendido pela jornada heróica da personagem Pam no filme Febre de Juventude (1978).

rebelião a ao analisar a representatividade mítica que há no filme *Febre de Juventude* (1978) podem ser encontrados pontos de encontro entre a atemporalidade utópica. Considerando que essa mesma utopia se comporta como uma resiliência, ora como uma resistência na tradução de fatos, momentos históricos, movimentos e traços culturais.

A partir de um “metaolhar” para esses momentos históricos, movimentos vários e traços culturais, Brandão (2013) ao relacionar os “metaolhares” e a imagem, traz como exemplo os *spotlights* de Hollywood e conduz a uma reflexão sobre o intermédio da iluminação que uma imagem pode conduzir a um espectador.

Para tanto, se traçar paralelos entre a utopia e a distopia como imagens sociais e o que os sujeitos sociais observam, vozes pedem uma revolução e podem ser encontradas na transcrição da poética/utopia que se faz resiliente em fatos históricos, movimentos e traços culturais, sendo que para Claves (2013) a utopia mesmo que diferenciada através das revoluções, das margens do tempo e dos espaços geográficos, possui uma característica comum; a imagem/mito, e é essa questão do valor imagético agregado às revoluções, fatos históricos, eventos culturais e às obras artísticas que ascende o transformar, o iluminar sociocultural como é narrado/reproduzido no filme publicitário d’Os Beatles.

Em uma invenção do cinema e da vida moderna, Charney, Schwartz (2001, p. 96) trazem que a “modernidade foi concebida como um bombardeio de estímulos”, portanto, eis, a metrópole como um não-lugar/utopia na dimensão da chamada *vida mental*, ou seja, a modernidade embebeu-se como pode ser observada no filme em análise como uma estimulação nervosa/frenesi intensificada em que, fundamentos fisiológicos e psicológicos foram transmutados/transformados pela experiência subjetiva que pode ser definida como iconofágica;

posta que, é onde existe o agrupamento rápido de imagens na transitoriedade de suas transmutações/transformações.

O cinema, por sua vez, pode ser observado em sua trajetória midiática por Charney, Schwartz (2001, p. 114) como um ponto de encontro da “a tendência, as sensações vividas intensas”, as quais são gravitam por uma poética do espanto, sendo esta para a publicidade como uma consideração à vanguarda modernista quando tecida em narrativas fílmicas. E assim, ainda no olhar dos autores, se a experiência do cinema é tida como experiências profundas no aparelho perceptível do cinespectador, pondera-se para este estudo a questão da Beatlemania ter aderido potencialmente ao Amor de Fã após o lançamento do filme *Febre de Juventude* (1978) que mais de quarenta anos após sua produção ainda é assistido e tido como um talismã para quem é fã d’Os Beatles, é tido como um verdadeiro guia sobre a utopia que sobrevive no mundo do rock.

Envolvendo-se na produção do filme, as estetas que há no mercado mundial, em que são artes dominantes quanto ao vídeo e a música, eis aqui o olhar de Camargo (2013, p. 113) ao que se refere a esse mercado que os Beatles atingiram potencialmente. Pois, se arte e a música “representam a garantia de que os signos serão trabalhados com eficiência a favor da marca e da persuasão do público, buscando um apelo universal, interpretável por diversas realidades culturais dentro do conceito de globalização das corporações”, então, neste sentido, eis que os The Beatles se apresentam não somente como um quarteto que produziu um acervo artístico, mas um acervo de estratégias várias de marketing ao longo de sua jornada no universo do rock.

A produção do filme, *Febre de Juventude*, por sua vez, dialoga com essas estetas que há no mercado mundial, em que são artes dominantes quanto ao vídeo e a música, estetas a partir do olhar de Camargo (2013, p. 113) e ao que se refere a esse mercado, pondera-se o fato neste estudo de que os Beatles

atingiram potencialmente o mercado midiático e do consumo de rock desde a década de 1960. Ainda no ponto de vista do autor, se arte e música “representam” a garantia de que os signos serão trabalhados, sendo esses trabalhados com eficiência a favor da marca e da persuasão (ou sedução) do público, então, busca-se, um apelo universal, interpretável por diversas realidades culturais dentro do conceito de globalização das corporações. The Beatles (2001) apresentam não somente como um quarteto que produziu um acervo artístico, mas um acervo de estratégias várias de marketing que podem ser identificadas em suas narrativas e através de muitas das canções.

Sendo assim, encontra-se em pressupostos de Zygmunt Bauman (2007) meios pelos quais essa febre de Juventude parece não ter fim, pois, este estado febril não se relaciona somente com as camadas artísticas que os The Beatles delinearão por diferentes territórios, mas por serem sociedades de consumidores e para o autor essas sociedades tendem a pensar de forma irrefletida, ou seja, sem pensarem no que seja objetivo de vida e então, consomem vorazmente um dado produto.

Os The Beatles no papel de um dado produto artístico a ser devorado atravessando os tempos, principalmente em sua efervescência na década de 1960 foram desencadeadores de um consumo não somente do acervo artístico que produziam, bem como de acervos do rock que foram criados por outros compositores como Joan Baez e Bob Dylan mesmo que outros artistas não alcançassem o seu potencial de vendas de discos e o meu grau de febre jovem entre milhares de fãs como acontecia com o Fab Four e ainda acontece em shows do Paul McCartney, embora atualmente seja em proporções mais amenas, mas que não significam que esta febre quer baixar porque os The Beatles ainda são considerados hoje, como um mito regente na História do Rock por todo o mundo e não somente regendo produções e as

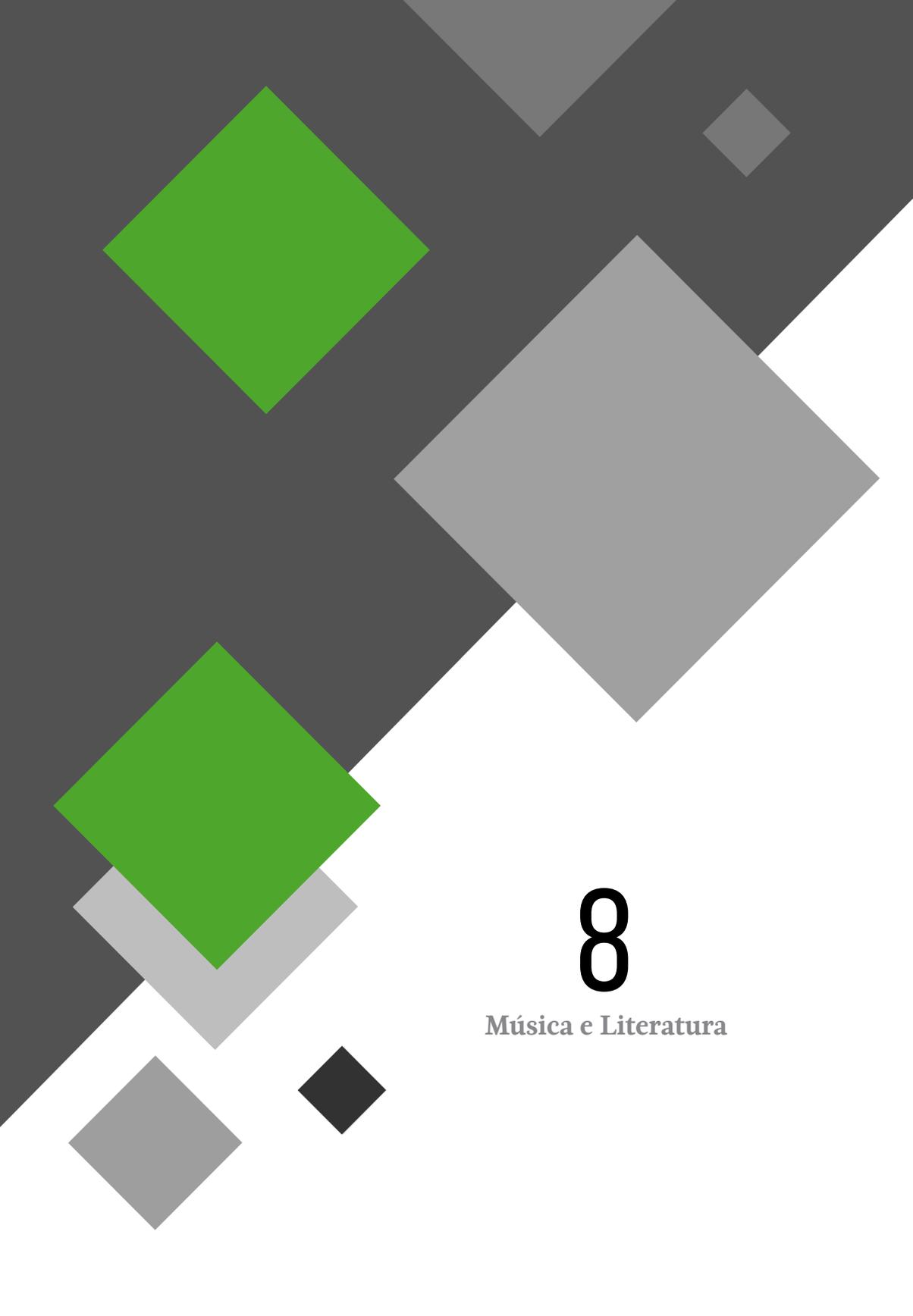
criações artísticas quanto às composições de novas canções ou formações de bandas, mas ao que também se refere ao mercado de bens de consumo, pois, esse quarteto de Liverpool continua (per)correndo o mundo sendo talhados ora como produtos vários, ora como bases à novas ideias. Não usem termômetros, usem o *spotify* para verificarem se o seu cosmo do rock ainda está quentinho.

## Referências

- ALMENDARY, Livia. **The Beatles** – História, Discografia, Fotos e Documentos. hSão Paulo: Publifolha, 2014. ALTHUSSER, Louis. A querela do humanismo (1967). *Crítica Marxista*, São Paulo, Xamã, v.1, n.9, 1999, p. 2– 40.
- BAITELLO, Norval. Jr. **A Era da Iconofagia**: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo, Paulus, 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida para o Consumo**: A Transformação das Pessoas em Mercadorias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007a.
- CAGEN, Sasha. **SóSingular**: um manifesto para românticos irredutíveis. São Paulo; Francis: 2006.
- CAMARGO, Hertz Wendel de. **Mito e filme publicitário**: estruturas de significação. Londrina: Eduel, 2013.
- CHARAUDEU, Patrick. **Discurso das Mídias**. São Paulo. Editora Contexto. 2006.
- CITELLI, Adilson. **Linguagem e Persuasão**. Série Princípios. São Paulo. Editora Atica. 2005.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2001.
- CLAEYS, Gregory. **Utopia**: a história de uma ideia. Trad. Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.
- LANG, Michael. **A estrada para Woodstock**. Trad. Paulo Alves. Caxias do Sul: Belas Letras, 2019
- LEARY, Timothy. **Flashbacks**: surfando no caos. Trad. Helio de Melo. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- GAIMAN, Neil. **Mitologia Nórdica**. Rio de Janeiro, Intrínseca, 2017.
- NORMAN, Philip. **John Lennon**: a vida. Trad. Roberto Muggiati. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- RICOEUR, Paul. **A Ideologia e a Utopia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- THE BEATLES. **Antologia**. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2001.

VIZENTINI, Paulo G. Fagundes. **Guerra do Vietnã**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 1996.

VESTERGAARD, T. e SCHRODER, C. K. **A linguagem da Propaganda**. São Paulo. Martins Fontes. 2004.



# 8

Música e Literatura

# Na dimensão onírica de *Um certo Jaques Netan*, de Carlos Nejar e *Sistema lacrimal*, de Lirinha

MARCELE AIRES FRANCESCHINI<sup>1</sup>

## Prelúdio – O Sonho

Há milênios o ser humano se organiza em três dimensões: comprimento (ou profundidade), largura e altura. A quarta dimensão é ortogonal às outras, isto é: em geometria, a perpendicularidade/ortogonalidade manifesta-se como a noção que indica se dois objetos – retas ou planos – apresentam um ângulo de 90°. Assim, ao ultrapassar a concepção de tridimensão espacial, a quarta dimensão pode ser relacionada ao tempo. Hawking observa que “o espaço e o tempo são quantidades dinâmicas [...] e não apenas afetam, mas também são afetados por qualquer evento que aconteça no universo” (2011, p. 60).<sup>2</sup> Décadas antes, Bergson, em *A evolução criadora* (1907), entende que “da mesma maneira, contínua, cada um de nossos estados, ao mesmo tempo em que sai de nós, modifica nossa pessoa, sendo a forma nova que nós iremos nos dar” (1964, p. 7).

Diante desse quadro de infabilidade do tempo individual, Bergson vai além, contextualizando que, na maioria do tempo, estamos à superfície do tempo e das coisas. Porém, ao entrarmos no mundo onírico, estabelecemos novo equilíbrio:

---

1     Doutorado em Literatura Brasileira (USP/2009) e Pós-Doutorado em Estudos Literários (UEL/2019). Professora adjunta (PLE/DTL) da Universidade Estadual de Maringá (UEM), líder do Grupo de Estudos de Literatura, Brasilidade, Etnia e Cultura (GELBEC) e coordenadora do Projeto de Extensão Outras Palavras (POP). Contato: maraires2@gmail.com.

2     Tradução própria do trecho.

“o sono nos faz reentrar em nós”. Em sua notória *Conferência* (1901), o filósofo explica que “no sono natural nossos sentidos reencontram muitas impressões subjetivas”, que por sua vez passaram despercebidas “quando nos movíamos em um mundo exterior comum a todos os homens”. No entanto, ao entrarmos no território do adormecer, tais sentidos reaparecem, “porque aí vivemos somente para nós mesmos. Não se pode nem mesmo dizer que a nossa percepção se estreita quando dormimos; antes, ela amplia [...]” (BERGSON, 2004, p. 97). Leia os seguintes fragmentos:

Jaques se aprofundava no mergulho.  
Atravessava, corajoso, dele ao muro.  
[...] desejava ir para fora do sonho (NEJAR, 1991, p. 53).  
Quando chegar e acordar no sistema lacrimal  
Louco pra devorar a luz da manhã  
Você vai mergulhar nesse sonho de água, coragem (LIRA, 2011).

*Um certo Jaques Netan* (1991), ficção de Carlos Nejar; e *Sistema lacrimal* (2011), composição de José Paes de Lira, ou Lirinha, justificam o diálogo nesse estudo porque, embora apresentem formas e impasses distintos, exibem a mesma predisposição ao olhar onírico, e conseqüentemente, à quebra ao olhar tridimensional sobre o qual ponderam pensadores, filósofos e cientistas, desde Einstein, Bergson à Hawking. Nas obras citadas, o protagonista da ficção “sonha” um pesadelo, e dele anseia, com todas as suas forças, sair (“desejava ir para fora do sonho”); ao passo que o eu-lírico da canção se apega à “coragem” para no sonho entrar, ou melhor, “mergulhar”.

Instantaneamente notamos que os movimentos são distintos: o protagonista da prosa sofre a sístole, ou contração do sonho, como se dele fosse cativo: “Doíam-lhe os sonhos”

(NEJAR, 1991, p. 15), “Netan foi delatado no cárcere” (id. *ibid.*, p. 55). Bachelard, em “O espaço onírico”, realiza um trabalhoso estudo sobre os movimentos íntimos e ondulantes dos sonhos. No texto, distingue cada movimento com a clarividência propiciada pela maré que invade o que ele denomina de “meia-noite psíquica”: “A noite do bom sono possui um centro, uma meia-noite psíquica onde germinam virtudes de origem. E é, de início, em direção a esse centro que o espaço onírico se retrai, como é a partir desse centro que, em seguida, o espaço se dilata e se estrutura” (BACHELARD, 1986, p. 160).

Jaques Netan é, pois, aquele que “sonha até onde fosse o pesadelo” (NEJAR, 1991, p. 41), ouvindo o ressoar apocalíptico de “trombetas” num “território de fúria”, sendo lambido por “Dragão” de “viscosa língua” (id. *ibid.*, p. 47). Na contra-mão, o eu-lírico de Lira em *Sistema Lacrimal* busca a diástole, ou a dilatação do espaço onírico para que, a partir dele, possa percorrer os espaços ontológicos do eu, em pleno voo:

Você vai mergulhar nesse sonho de água, coragem  
Disse isso e beijou a garota na boca e voou  
Foi pra dentro da música que eu vi  
Pra dentro da sua própria música (LIRA, 2011).

Disposto e munido de “coragem”, o eu-poético da canção tem consciência de que entra no centro de sua experiência onírica como viajante, quase o andarilho da Divina Comédia guiado pelo ideal de “salvação” que sua musa, Beatriz, oferece-lhe logo no primeiro canto: “Sou Beatriz, que envia-te ao que digo” (ALIGHIERI, 1958, p. 15). Dante não apenas invoca sua musa, como a personifica; já o eu-lírico de *Sistema lacrimal* se predispõe a entrar no “épico” de seu eu sem que ninfa, deusa ou qualquer outra figura divina clame. Ele segue só, como indica a flexão em primeira pessoa do pretérito perfeito: “Foi pra dentro da música que eu vi”.

Na Grécia, as funções vaticinantes do poeta, do adivinho se manifestavam em sua capacidade sobre-humana de ver, de enxergar além das aparências sensíveis. Nesta direção, note-se que a etimologia de ideia vem do verbo “ver” (horáo), cujo aoristo é eidon (= eu vi). Desse mesmo radical se origina o verbo eido (= ver, observar, representar-se, figurar) (ME-NESES, 2000). Notadamente, o poeta “vê”, ele enxerga além como “vidente” tal qual incita Rimbaud em sua notória carta escrita a Paul Demeny em 15 de maio de 1871 – *Les lettres du Voyant*: “Esta língua seria da alma para a alma, resumindo tudo, perfumes, sons, cores, pensamento dependurando pensamento e estirando [...]”. Ele continua: “O poeta se faz vidente por um longo, imenso e pensado desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, ele exaure em si mesmo todos os venenos, para então guardar apenas as quintessências” (RIMBAUD apud GONÇALVES, 2007, p. 1-2).

Em *Sistema lacrimal* o “Vidente”, só, ao “beijar a garota”, “voa para dentro da música”, ou seja, penetra no espaço intangível, não físico, que na letra é denotado pelo substantivo “música”. Todavia, não é qualquer música: na trajetória do devaneio, o eu voa “para dentro” de “sua própria música”. Atenção ao pronome possessivo “sua”: propositalmente o autor deixa a dúvida se seria de fato “sua” (num sentido de “si próprio”), ou se a flexão estaria relacionada ao “outro”. Neste ponto, há uma bifurcação que leva à questão da alteridade.

Entre várias vertentes, a enciclopédia Larousse Cultural dispõe o significado de alteridade como a “relação de oposição entre o sujeito pensante (o eu) e o objeto pensado (o não eu)” (1998, p. 67). Assim que para se chegar ao onírico que o eu-lírico propõe em sua viagem “musical”; para se chegar ao outro é preciso que o eu se desloque. Não por acaso, adiante na composição, Lirinha cante: “Quando a dor parecer plena / Eu irei te encontrar / Numa estrada perigosa” (2011).

O pronome oblíquo “te” permanece irresoluto, indecifrável, podendo se referir ao próprio eu, que, ao desembocar no ambiente do sonho, “encontra-se”, ou encontra seu duplo, seu outro. Bergson pondera que o sonho “é o estado em que você se encontra naturalmente desde que se abandone, desde que negligencie a concentração sobre um único ponto” (2004) – não obstante, esse duplo pode ter nascido da liberdade do poeta diante de seu fractal criativo, como espelhos.

O herói de Nejar segue o mesmo itinerário: “Netan não tinha parceiro, debatedor, senão aquele Outro, que, de vez-em-quando encontrava. O seu fundo. E deixava-se ficar conversando, ouvindo suas taciturnas vozes” (NEJAR, 1991, p. 20). Um protagonista que se metamorfoseia e ora vai “perdendo a pele cavilosa de homem”, tornado-se “ave, de garras aduncas” (id. *ibid.*, p. 25); ora enxerga “o semblante íntimo do espelho, onde nos desvelamos” (id. *ibid.*, p. 17), pois o tempo não é senão desenhado “com a mera configuração de um rosto” (id. *ibid.*, p. 18).

Louvando o enfrentamento, tanto o protagonista da prosa quanto a voz lírica da canção perseguem o “eu”. Tomando-se “eu” segundo a definição espacial de Bergson em *A alma e o corpo*: “E que é o eu? Algo que parece, com ou sem razão, ultrapassar todas as partes do corpo a que está ligado, ultrapassar tanto no espaço quanto no tempo”. Ele prossegue: “Primeiramente no espaço, pois nosso corpo se detém precisamente nos contornos que o limitam, enquanto pela nossa faculdade de perceber, e mais particularmente, de ver, alcançamos o que está bem distante de nosso corpo: vamos até as estrelas” (BERGSON, 1984, p. 81).

Tomando-se o sentido metafísico apontado, inevitavelmente, nas obras aqui citadas, há o encontro do “eu” com seu duplo, de tal forma que tanto o protagonista da narrativa quanto o eu-poético de Lirinha assumem a trajetória de seus textos, “personificando-se”. Com efeito, o leitor de *Um cer-*

to Jaques Netan e o ouvinte de *Sistema lacrimal* percebem que ambas as vozes transitam num espaço de vigília, perdidas entre o sono e a realidade, ou, como apreende Bachelard, no “centro da experiência onírica”:

Mal entramos no sono e o espaço se amortece e adormece – adormece um pouco antes de nós mesmos, perdendo suas fibras e seus liames, perdendo suas forças de estrutura, suas coerências geométricas. O espaço onde vamos viver nossas horas noturnas não possui mais lonjura. É a síntese muito próxima das coisas e de nós mesmos (BACHELARD, 1986, p. 160).

Consciente de sua viagem interna, ao eu-lírico da canção não importam os estados de alma, pois “lá”, no “outro lado”, as regras são distintas: “Quando chegar, com a sua lanterna onde nasce o escuro / Feliz ou miserável / Lá tanto faz” (LIRA, 2011). Atenção ao deslocamento proposto pelo advérbio de lugar: “lá” garante um afastamento do eu em relação ao seu duplo. Um permanece no centro da realidade material; o outro viaja na dimensão onírica. Ao protagonista do romance o destino é também sinônimo do etéreo, do desconhecido: “A barbárie, precipício” (NEJAR, 1991, p. 40); “Estava no centro imóvel. Sobre o nada” (id. *ibid.*, p. 50); “Os espelhos param no meio do redemoinho – comentou. E nós caímos dentro” (id. *ibid.*, p. 20).

No clássico *Alice’s Adventure in Wonderland*, Lewis Carroll (1960) usa do artifício da queda vertiginosa da protagonista no espaço como um ritual de entrada no fantástico. Seu corpo é lançado a um espaço espiral. Nesta dimensão de exércitos de cartas de baralhos, Alice invade o mundo dos sonhos. Não por acaso suas falas são repletas de paradoxos: “Se eu tivesse meu próprio mundo, nada faria sentido. Nada seria o que realmente é porque tudo seria aquilo que não é. E de modo contrário, o que é, não seria” (CARROLL, 1960, p. 41); “Agora no presente, mal posso dizer, senhor – pelo menos sei

quem eu era quando me levantei esta manhã, mas acredito ter mudado várias vezes desde então” (id. *ibid.*, p. 63). Ou, como resume o próprio coelho apressado: “Aqui, todos estamos loucos” (id. *ibid.*, p. 60).<sup>3</sup>

Cada obra vai sonhando o trajeto da voz que narra e que canta, respectivamente, muito embora saibamos que o recurso poético da queda é tão antigo quanto o próprio nascimento do épico: a queda de Lilith na mitologia suméria, a queda de Faetonte na grega, a queda de Lúcifer na cristã. Contudo, na ficção e na canção aqui selecionadas a queda não deve ser entendida como “castigo”, “fardo” ou “redenção”, porém como a legítima possibilidade de entrada num universo paralelo, no “outro lado” – tomando-se o “outro lado” como metáfora da quebra aos padrões de gênero ou estilo poético. Ou como a dimensão de expressão onírica do poeta.

## Poetas em devaneio

Bachelard, em sua *Poética do devaneio*, traz inúmeros conceitos, ideias, questionamentos e respostas a impasses sobre a temática. Logo na Introdução, ele apresenta: “O devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente” (1988, p. 5). No universo do devaneio poético, especificamente, tudo surge diante da página em branco, de modo que o poeta, ou o “sonhador escuta já os sons da palavra escrita” (id. *ibid.*, p. 6). Tais sons são frutos da “polifonia dos sentidos” e é ‘dever’ da “consciência poética registrar”, manifestando-se, pois, o devir poético escrito como um “devaneio transmissível, inspirador”, de tal modo que a consciência poética do leitor seja acordada “a partir das mil imagens que dormem nos livros” (id. *ibid.*, p. 7). E assim como a ficção e a poesia criam personagens, distintos eus a se diluírem no mundo imaginário, “certos devaneios poéticos são

---

3 Tradução própria dos trechos.

hipóteses de vida que alargam a nossa vida, dando-nos confiança no universo” (id. *ibid.*, p. 8). Eis um “devaneio cósmico” (id. *ibid.*, p. 13), um verdadeiro “estado de alma [nascente]” (id. *ibid.*, p. 14, 15).

Nas composições apontadas, os escritores criam em estado onírico uma vez que o devaneio “poetiza o sonhador” (id. *ibid.*, p. 16). Não obstante, Carlos Nejar é poeta por natureza. Em sua rica bibliografia, dezenas são as obras poéticas. *Um certo Jaques Netan* caracteriza-se como sua primeira inventiva de ficção e juntamente com *O túnel perfeito* (1994), *Carta aos loucos* (1999), *O livro do peregrino* (2002) e *O poço dos milagres* (2004), aproxima-se da linguagem prosaica. Entretanto, muito embora *Um Certo Jaques Netan* esboce um enredo bem traçado, a narrativa se demonstra diluída, difusa, a começar pela presença das duas únicas personagens coadjuvantes que circundam, levemente, a existência de Jaques Netan: sua mulher Tamisa e sua filha Cristiana. Sobre Cristiana, quase não se pode tirar conclusões, pois seu nome aparece em duas brevíssimas citações: “A infância de Cristiana” (NEJAR, 1991, p. 22); “Tudo foi com velocidade: a união com Tamisa, os anos gostosos e fruídos, a vinda de Cristiana” (id. *ibid.*, p. 27). Quanto à Tamisa, há sua descrição física, porém ela não passa de um relance de memória disponibilizado em um único parágrafo:

Netan conheceu Tamisa no Parque, o dos Velhos Pinheiros. Era a festa de aniversário de sua prima Jaqueline. E foi de ver, que o amor ficou pulsando. Os cabelos pretos, desordenados. A boca rasgada e grande. Testa alta. Os olhos páramos. Azuis, voantes. Penetravam. Voz doce, com pausas de pedra de água. Chamava (NEJAR, 1991, p. 27).

Aqui, o narrador “heterodiegético” – nos termos de Genette (1982) –, embora não participe diretamente da história como testemunha ocular, traduz a sensação de isolamento e de fragilidade que tomam conta do protagonista. Neste cenário, a descrição não é parcimoniosa somente em relação à presença quase imperceptível de Tamisa e de Cristiana. Antes do desfecho altamente patético do muro exterminador, que penetrara em suas “veias e vértebras”, “mãos e pés”, enfim, em seu “corpo inteiro” (NEJAR, 1991, p. 57) – a fase inicial da composição do protagonista é igualmente econômica, pautada em breves relatos, remotas lembranças e no que ele chama de “inconsciente mudo”: “Netan tinha, então, lembranças que não lhe pertenciam” (id. *ibid.*, p. 28); “A memória é ir extraviando” (id. *ibid.*, p. 30); “O que persistia vivendo, cedia a um inconsciente mudo, ao desejo de chegar à transeunte ou vitalícia primavera” (id. *ibid.*, p. 37). O narrador, por sua intensa carga poética, parece percorrer o “labirinto de paredes moles entre as quais caminha, desliza o sonhador. E, de um sonho para outro, o labirinto muda” (1988, p. 109).

Tal e qual o poeta em devaneio, em entrevista Nejar discorre sobre como o processo da memória ficcional deu vazão à *Um certo Jaques Netan*:

Os poemas nascem da imaginação da memória e a ficção nasce da memória da imaginação. Só escrevi ficção depois dos quarenta e cinco anos, com domínio total dos meios, com advento dessa ‘memória do esquecimento’ que traz à baila as terras devolutas da infância, da experiência vivida. É o que integra o inconsciente coletivo e entra na raiz dos velhos arcanos da espécie, um penetrar na caverna – não de Platão – mas dos nossos sonhos mais antigos. E o ato de criar, é fidelidade aos sonhos. Se não acreditarmos neles, como acreditarão em nós? (NEJAR apud FARIA, 2005).

Duas décadas depois, Lira repete em *Sistema lacrimal* a reflexão do autor, disponibilizando a descrição aquática e “embaçada” da “imaginação da memória” da qual fala Nejar. Imaginação propiciada, substancialmente, pela atmosfera onírica. Vejamos: Nejar abre seu livro procurando “averiguar onde os sonhos desembocavam” (1991, p. 13), pois como “seres vivos” (id. *ibid.*, p. 31) e independentes, eles iam “criando uma outra história, outros enredos, ou nenhum. E de repente iam tecendo Netan, independente dele sonhá-los. Como se vasos comunicantes fossem” (id. *ibid.*, p. 14). O mesmo processo se manifesta na canção. O eu-lírico andarilho mune-se de “co-ragem” para “mergulhar no sonho de água”. E no sonhar, eis o encontro do eu com seu duplo, interagindo, paralelamente, com personagens aleatórias que surgem no cenário poético:

Estenderam os seus instrumentos na grade da casa  
E falaram da glória do beat e o calor variável  
do som  
Cientistas da música que eu sei  
Os novos cientistas da música (LIRA, 2011).

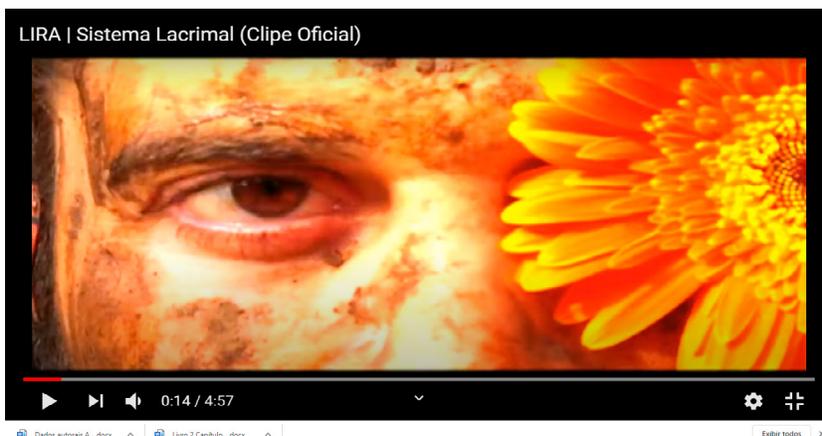
Estes versos são indispensáveis à atmosfera onírica que preenche os poros de *Sistema lacrimal*. O eu-lírico retira-se da realidade cotidiana, como se mergulhasse em outra dimensão, outra vivência, num estado de latência pleno. Neste estado, o sonho passa a ser o artifício para reproduzir o cinematográfico. Em *Amarcord* (1973), Fellini exhibe com sutileza extrema o toque quimérico: é verão. Todos partem em direção ao cais. Imagens de crianças vestidas com roupas escolares, famílias, pangarés puxando carroças pelas ruas, senhoras de bicicleta exibindo seus elegantes chapéus, um indivíduo obeso em trajes de banho típico do início do XX. Um homem lança, insistentemente, a pergunta: “Para onde vão todas essas pessoas?”, enquanto dezenas de barcos partem em direção às águas. Em alto-mar, um poeta declama

seus versos, uma senhora faz poses com sua sombrinha a um fotógrafo lambe-lambe. O cenário é belíssimo: o céu alaranjado ao final do dia, pássaros sobrevoando os barcos. O sol finalmente se põe e os personagens, antes agitados, tornam-se taciturnos, melancólicos. Admiram o céu e milhares de estrelas. Já é madrugada. Todos esperam pela chegada triunfal do “The Rex”, inclusive o personagem cego que carrega ao tronco seu acordeão. A única luz é a da lua. Subitamente, a visão que aguardavam ansiosos se realiza: “The Rex! The Rex!”. Os habitantes da pequena Podesta vibram, acenam minúsculos ao imenso, monstruoso e iluminado transatlântico. O cego pergunta: “Como ele é? Como ele é?”.

Como a Fellini, certamente o estratagema do sonho é tanto para Lira quanto para Nejar uma tentativa de representação. Bachelard diz que se a “matéria onírica se condensa um pouco na alma do sonhador, o devaneio cai no sonho” (1988, p. 10), ou, aos autores aqui citados, ocorre um desligamento do conhecimento da realidade palpável, como se por uma espécie de devaneio ou predisposição onírica, escolhessem o despreendimento da dimensão espaciotemporal. E assim, diluídos, criam num campo extracorpóreo as imagens do sonho.

Veja-se o clipe de *Sistema lacrimal* (direção Pedro Paulo Rocha): o vídeo se inicia com o close no olho – tal olho será o protagonista das cenas, que se misturam entre os pelos dos cílios, formando um emaranhado, e depois desaguando nas águas do mar. Convulsivamente, as imagens do olho intercalam-se com elementos da natureza, tais os raios do sol, plantas, galhos, poeira e luzes desfocadas de carros e de postes na cidade já escura. A rapidez das imagens impossibilita descrever os cenários com precisão, muito embora, quando pausadas no vídeo, traduzem fragmentos poéticos, a se notar pelo relance abaixo:

FIGURA 1 - LIRINHA EM SISTEMA LACRIMAL<sup>4</sup>



FONTE: fotograma do clipe (2020)

Pode-se dizer que tanto em *Sistema lacrimal* quando em *Um certo Jaques Netan*, antes de ser “coisa narrada” ou “coisa cantada”, o devaneio se revela como legítima forma de narração/canção. Na transição sono-vigília o devaneio surge como solução absoluta, já que o narrador/eu-lírico se encontram em outro espaço, cuja paisagem traduz seu espírito de inquietação: “Vai ter que pensar e o coração não pensa” (Lira, 2011); “Por que não podia segurar a velocidade da aurora?” (NEJAR, 1991, p. 17); “Era preciso ir perdendo as noções de fronteira. Enfrentar o ignorado” (id. *ibid.*, p. 25); “Por que um homem é menor que sua sede?” (id. *ibid.*, p. 52). Netan é o herói que “sonha e vai sendo sonhado além, além do muro. A palavra justifica, naufraga, revive. E fala ao mar: ‘Eu sou’” (id. *ibid.*, p. 56). Todos esses detalhes se mesclam no tempo presente de quem “sonha” e, concomitantemente, “é sonhado”, como se o particípio convidasse ao banquete onírico do texto.

4 (dir. Pedro Paulo Rocha). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NOoPcjqNYk4>.

Na dimensão etérea, o objeto do sonho de Lirinha não se apresenta no presente, edificando-se na repetição do advérbio “quando”, num infinitivo que desencadeia repetições, marcadas pelo emprego do futuro do subjuntivo: “Quando chegar e acordar”, “Quando voltar aqui”, “Quando a dor parecer plena”, “Quando a dor bater”, “Quando a luz bater”. Tal emprego verbal condiciona no ouvinte um sentido de porvir, de ação no momento ‘quando’ as situações de fato se deslançarem. A dicotomia “dor bater/luz bater” revela sentido de ‘esperança’, já possibilitada pela repetição enfática do “quando”, de modo que a “dor” é precedida pela “luz”. Bachelard confabula que “a imagem poética ilumina com tal luz a consciência” (1988, p. 3) e que “para ajudar-nos a penetrar nos limbos da antecendência de ser, os raros poetas vão nos trazer suas luzes. Luzes! Luz sem limite” (id. *ibid.*, p. 103).

Tanto na letra da canção quanto no clipe, *Sistema lacrimal* parece recontar um sonho vivido, talvez sonho sonhado; mais provável ainda a vigília, tentativa de reviver os acontecimentos passados. Tais memórias ou acontecimentos – inventados ou não, pouco importa – são materializados por meio de cenários mentais criados no túnel do devaneio. Nessa engrenagem, tanto Lirinha quanto Nejar alternam-se entre narrador/sujeito narrado, elegendo o enredo diluído no onírico, deixando-se esvaír de suas criações as “fibras” e os “liames” do real (BACHELARD, 1986, p. 160). Compreendendo tal dialética, o espaço onírico permite ao vivente da “meia-noite psíquica” (id. *ibid.*) a aproximação íntima de seu objeto, tão íntima que se pode penetrar em sua carne.

Tal ligação é marcante em *Um certo Jaques Netan*. Mal o protagonista acorda numa manhã de “cor de violetas” e a sonolência apressadamente o toma, provocando-lhe a sensação de um “sonho em outros” (NEJAR, 1991, p. 13). Jaques parece impotente a tais sonhos, entregue à “obsessão” (id. *ibid.*, p. 14) que eles criam em seu corpo e em seu espírito. “Sonho

e alma são faces que se integram” (id. *ibid.*, p. 17), contudo a dormência lhe provoca uma sensação de afogamento, como se Netan afundasse “as narinas e a cabeça no movimento ondulatório da água” (id. *ibid.*, p. 15). Aqui, ao contrário de *Sistema lacrimal*, a tortura provocada pelo estado de vigília é entorpecente: “Os espelhos param no meio do redemoinho [...] e nós caímos dentro” (id. *ibid.*, p. 20) e duradoura: “[...] Jaques caiu em outro irrevogável sonho” (id. *ibid.*, p. 25); “Nunca víamos suficientemente. Esfera armilar em rotação contínua” (id. *ibid.*, p. 32); “A roda girava vertiginosa” (p. 37); “Jaques se aprofundava no mergulho” (id. *ibid.*, p. 53).

No universo musical de *Sistema lacrimal*, o eu-lírico “mergulha” na dimensão dos sonhos sabendo que alguma “luz” vai “bater” (“Quando a luz bater”). Em *Um certo Jaques Netan* o espelho e o muro são os objetos ou transportes à sensibilidade onírica. Muro opressor: “o muro avançara até a sala [...] Estilhaços de cristal se dispersavam em brilhos, sonidos” (NEJAR, 1991, p. 43-44); muro inclemente: “O muro foi entrando. Invadiu os quartos e não respeitou sequer um ninho de pintassilgo na aba superior da janela, lá fora” (id. *ibid.*, p. 45); muro exterminador: “Nada podia se antepor à execução do muro” (id. *ibid.*, 1991, p. 46); muro caótico: “[...] pressentiu que o muro era mais que um muro. Álgebra do caos” (id. *ibid.*, p. 26). Neste plano, a única possibilidade de fuga se encontra na eternidade náufraga do sonho: “Era conduzido até a potestade. Sonha e vai sendo sonhado além, além do muro” (id. *ibid.*, p. 56). Para além do muro é o movimento de diástole.

Quanto ao espelho, ao protagonista de Nejar tal objeto se impõe por sua capacidade onírica de multiplicação: “Os espelhos são infundáveis!” (NEJAR, 1991, p. 17); “Os espelhos nos captam os olhos, que também são espelhos” (id. *ibid.*); e de revelação: “Os espelhos possuíam uma forma estranha de instinto. Ou de clarividência” (id. *ibid.*, p. 19). Em *Sistema lacrimal*, o

espelho é metaforizado na repetição poética de “Quando a dor bater / Quando a luz bater”. Como se o luzir – ou pelo menos a “tentativa” de captura dessa luz – fosse multiplicada, caleidoscópio de possibilidades.

Em estudo sobre o eu-lírico clariceano, Benedito Nunes entende que “o espelho surge como mediador ambíguo do desdobramento da consciência de si” (1995, p. 106). Tomando-se tal ideia para Lira, eis o mediador “ambíguo” que se constrói, sobretudo, na propriedade da violenta ausência de ‘sentido prático’ que permeia a canção. Entendendo-se a particularidade da ausência, pode-se então testemunhar o caminhar do eu-lírico. Não há espaço físico determinado. O que se verifica é uma atmosfera latente, ébria, dominante das situações e dos sentidos. Cada gesto é gigantesco porque aqui o tempo é esticado indefinidamente como a surpresa das imagens de um espelho à retina.

*Sistema lacrimal* e *Um certo Jaques Netan* são criações que trabalham com o véu que envolve o espaço onírico; um véu que se descobre apenas no momento da travessia da poética/narrativa fugidia, ou, segundo filósofa Bachelard: “véu de Maia não lançado sobre o mundo, mas sobre nós mesmos pela noite benfazeja, véu de Maia tão grande quanto uma pálpebra” (1986, p. 161). Pálpebra que aumenta e retém o espaço situado numa geometria insondável, dinâmica ao ser narrativo que contempla e se esforça na transcrição daquilo que lhe foi iluminado:

Quando voltar aqui  
Vai ter que luzir um sol  
Vai ter que deitar aqui no chão  
Vai ter que pensar e o coração não pensa  
Vai ter que dormir em mim (LIRA, 2011).  
Eram verossímeis os símbolos e os mitos. E  
certa coisa ficará desregulada no real. Alguma  
peça afrouxara do relógio, a criação.

[...] Observava para onde o sonho o arrastara.  
E a todos.

E que infâmia fora propagada sobre a espécie  
humana, desde o berço.

Estava pronto. Planta de trigo a ser cortada.

Os corvos já batem suas asas (NEJAR, 1991, p. 57).

Ambos os fragmentos nos dão a ideia exata de que o sonho é um caminho viável, sobretudo porque as imagens chegam livres, desprovidas dos grilhões do enredo/sentido. Assim, ambos o eu-lírico e o narrador visualizam um caminho – seja “numa estrada perigosa” (LIRA, 2011), seja “dentro do sonho: [onde] a realidade era o avesso” (NEJAR, 1991, p. 23). Muito além de símbolos oníricos, estas são imagens que deixam também o leitor em estado de torpor, como se a poesia de Nejar e Lira seduzissem os olhos/ouvidos atentos, conduzindo-os a uma dimensão latente, tão latente que se pode ouvir a respiração e sentir o toque na pele. Sistemáticamente, em *Sistema lacrimal*, a anáfora “Vai ter que”, repetida quatro versos seguidos, predispõe ao “eu” que há condições a serem seguidas no movimento de regresso da viagem (“Quando voltar aqui”), de modo que o advérbio de lugar não mais distancia o eu-lírico da dimensão onírica – ao contrário, aproxima-o.

Na canção, Lira trabalha com o verbo “pensar” tanto num sentido conotativo quanto num plano aliado à prosopopéia, pois atribui ao “coração” o ato de pensar. Porém, antes mesmo de personificar o músculo humano que faz pulsar nossos sentimentos e emoções, o eu-poético entende que o coração “não pensa” – ou, como escreve Bernardo Soares, entidade literária de Fernando Pessoa no *Livro do desassossego* (1914): “O coração, se pudesse pensar, pararia” (PESSOA, 1999, p. 227).

Em similar trajetória, munido de um êxtase poeticamente dramático, *Um certo Jaques Netan* exige do leitor que caminhe “escorando-se” nas paredes para comungar da agonia do herói emparedado. Poeticamente épico, o eu-lírico de Sis-

*tema lacrimal segue seu caminho, “louco para devorar a luz da manhã”* (LIRA, 2011). É, pois, no jogo da atenção onírica que as imagens nascem em Nejar e Lira. Fortalecido por seu caráter fugidio, o sonho passa a ser um fenômeno ambivalente e paradoxal, cuja natureza não se constitui para ser resolvida, mas no intuito de permanecer como uma possível dimensão do sujeito em busca de si mesmo.

Neste compasso, em ambas as criações aqui predispostas o devaneio poético, tomado como ato onírico, passa a ser o rebento de impulsos vitais em permanente tensão; campo fértil de descobertas. Como num minarete no meio do deserto: quanto mais o sujeito se põe a contemplar a imensidão do Cosmos, mais se questiona acerca de sua própria existência. De maneira análoga, o sonho como “minarete psíquico e espiritual” remete aos fenômenos inapreensíveis, porém detectáveis, do universo da condição humana.

## Referências

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. Ilust. Gustavo Doré. São Paulo: Edigraf, 1958.

BACHELARD, Gastón. **A poética de devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. O espaço onírico. In: **O direito de sonhar**. 2 ed. Trad. José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Difel, 1986.

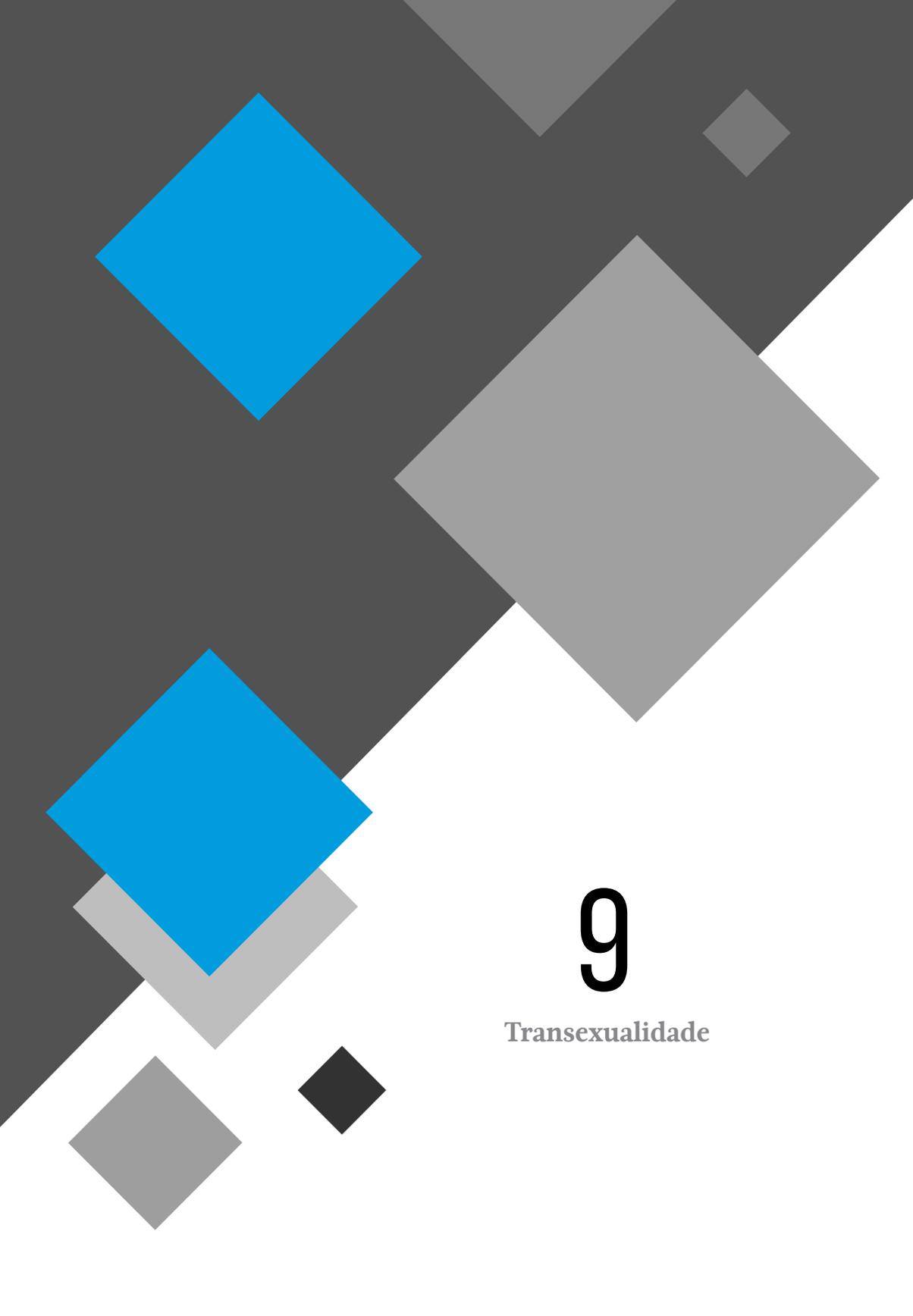
BERGSON, Henri. “A alma e o corpo”. In: **Cartas, conferências e outros escritos**. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

\_\_\_\_\_. **A evolução criadora**. Trad. Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Delta, 1964.

\_\_\_\_\_. O Sonho: Conferência realizada no Instituto Geral Psicológico em 26 mar. 1901. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 27, n. 1, p. 93-109, 2004. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31732004000100008&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732004000100008&lng=pt&nrm=iso), acesso em 13 jun. 2020.

CARROLL, Lewis. **Alice's adventures in Wonderland / and Through the looking glass**. Illus. by John Tenniel; foreword by Horace Gregory. New York: New American Library, 1960.

- FELLINI, Federico. *Amarcord*. [Itália/França]. Prod. Franco Cristaldi, 1973.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Ed. Veja, 1972.
- GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998.
- HAWKING, S. **A brief history of time: From the Big Bang to Black Holes**. 10th ed. New York: Bantam Books, 2011.
- LIRA. *Sistema lacrimal*. Música n. 2 do CD homônimo Lira. Gravação: Casona (Recife) e YB (São Paulo), 2011.
- LIRA. *Sistema lacrimal*. Videoclipe dirigido por Pedro Paulo Rocha, 2011.
- MENESES, Adélia Bezerra. O sonho e a literatura: mundo grego. **Revista de Psicologia/USP**, São Paulo, vol. 11, n. 2, 2000. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-65642000000200012&lng=en&nr m=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642000000200012&lng=en&nr m=iso&tlng=pt)>. Acesso em 17 jan. 2016.
- NEJAR, Carlos. “**Um certo Jaques Netan**”. Entrevista concedida a Álvaro Alves de Faria. Fortaleza/São Paulo, Revista Agulha, n. 48, nov. 2005. Disponível em: [www.jornaldepoesia.jor.br/ag48nejar.htm](http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag48nejar.htm), acesso em 18 mar. 2009.
- NEJAR, Carlos. **Um certo Jaques Netan**. São Paulo: Coleção Aché dos Imortais da Literatura Brasileira, 1991 (coleção não comercial).
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.
- PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego** (Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa). Org. R. Zenith. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- RIMBAUD, Arthur. **A Carta do Vidente**. Trad. Léo Gonçalves, 2007. Disponível em : <http://www.salamalandro.redezero.org/wp-content/uploads/2007/07/Rimbaud-A-carta-do-vidente-Lettre-a-%CC%80-Paul-De-%CC%81meny.pdf>, acesso em 27 jul. 2020.



# 9

Transexualidade

# Discurso, corpo travesti/transexual e resistência no videoclipe *Fake Dói*, de Linn da Quebrada

MAXMILLIAN GOMES SCHREINER<sup>1</sup>

DENISE GABRIEL WITZEL<sup>2</sup>

## Abrindo o pensamento

Ao aceitarmos o convite deste projeto interdisciplinar para mediar o diálogo entre conceitos e temas analíticos que emergem em diferentes momentos, lugares e sob perspectivas distintas, visamos aproveitar das diversas ferramentas metodológicas dos estudos discursivos foucaultianos, bem como do pensamento teórico feminista negro a partir do seu nó de fundamento, a interseccionalidade. A partir da proposta aqui estabelecida, visamos tratar do uso convergente de temas presentes em ambos os campos analíticos, como o corpo e a questão da sexualidade, bem como a questão da raça, da classe social e da nacionalidade, estabelecendo séries que possam dar conta das relações de poder que atravessam a constituição de nosso objeto de pesquisa: o videoclipe *fake dói*, da artista Linn da Quebrada (2019).

Nosso intuito, ao tomar essa materialidade discursiva a partir desses campos conceituais distintos, é verificar como se produz a subjetividade de uma personagem travesti, lésbica e

---

1 Estudante de licenciatura em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Estadual do Centro Oeste (UNICENTRO); Bacharel em Comunicação Social pela mesma universidade, pesquisador no Laboratório de Estudos Discursivos (LEDUNI) e bolsista de Iniciação Científica na mesma instituição; e-mail: maxgschreiner@gmail.com

2 Professora do Departamento de Letras da UNICENTRO e coordenadora do LEDUNI; orientadora. e-mail: witzeldg@gmail.com

prostituta no interior dos enunciados presentes nesse trabalho artístico. Para tanto, destacamos que o corpo ali presente é enredado numa trama entre discurso, relações de poder sobre a prostituição e a memória de mulheres mitológicas consideradas subversivas às normas vigentes.

Partimos do entendimento de Oliveira (2018a), quando afirma que a forma com que a sociedade organiza e delimita as diferenças de gênero, de classe, bem como de raça precisam ser pensadas a partir de um dispositivo racista. Dessa maneira, os discursos que se dirigem e agem sobre as sexualidades formando sujeitos, são atravessados por separações binárias, biologizantes, reduzindo as diferenças ora ao campo patológico, ora à marginalidade, no limite daquilo que podemos chamar ‘abjetos’ (BUTLER, 1999).

O sexo, porque derivado de práticas discursivas, é naturalizado por diferenças hierárquicas que se constituem no interior de saberes ao longo da história. Quando refletimos acerca do fato de que experienciamos a sexualidade a partir de diferenças biológicas, dualistas e binárias, visamos criticar o fato de que a sociedade, principalmente a partir das novas “descobertas” da biologia – especificamente desde o século XVIII e principalmente no século XIX –, como apontam Bento (2008) e Foucault (2018), ainda operam a partir destas determinações corporais generificadas.

Temos como resultado discursos de diversos campos de saber sobre a sexualidade. A naturalidade com que encaramos a sexualidade de homens e mulheres é resultado de uma normalização, efeito de um tempo histórico que só é ultrapassada quando os paradigmas que organizam a vida em sociedade são desvelados. Essas ideias, tomadas aqui como verdades historicamente produzidas (FOUCAULT, 1999), de que os sujeitos devam ser explicados e determinados pela biologia, e que a experiência de ser homem ou mulher so-

cialmente é algo natural, tem sido, como sabemos, bastante questionada pelas experiências travestis e transexuais.

Assim como afirma a intelectual nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (2004), o gênero tornou-se uma das categorias analíticas mais importantes na empreitada acadêmica de descrever a realidade política das mulheres, entretanto, ainda convivemos com pensamentos e práticas discursivas que visam aglomerar todas as mulheres sob o cunho do universalismo. Embora os conhecimentos e ações das feministas ocidentais sejam importantes, Oyěwùmí aponta para o fato de não sermos tragados na tentativa de universalização das diferentes maneiras de vivenciar as feminilidades, inclusive para além do Ocidente. Djamila Ribeiro (2017), compartilha da noção de Oyěwùmí, ao propor localizarmos os saberes, para que não caiamos na redução universalista das experiências, inclusive das mulheres negras. Como explica a autora, se não há produção de conhecimento neutra, também não há como se ignorar a identidade social e os interesses e preocupações destes conhecimentos.

A ênfase com que o movimento feminista abordou as diferenças de gênero foram salutares para que se pudesse reavaliar as condições históricas das mulheres. Entretanto, o movimento feminista negro foi o responsável por articular a categoria de gênero em uma rede intrínseca com a questão da raça e da classe social. Ao longo destas discussões, tendo a contrapartida importante dos movimentos de pessoas gênero divergentes, foi ainda possível mensurar o debate acerca do heterossexismo enquanto categoria que organiza as diferenças de práticas sexuais criando ‘espaços da divergência’.

Atualmente, evidenciadas pelos espaços heterotópicos como a web (GREGROLIN, 2015), o discurso de sujeitos e su-

jeitas<sup>3</sup> desconhecidas, infames e que irrompem em acontecimentos pautando justamente os limites da construção discursiva das sexualidades em suas formas binárias, tem sido cada vez mais evidente em diversas materialidades, como as redes sociais e os vídeos.

Destacamos, aqui, um vídeo de uma das artistas brasileiras mais influentes quando se pontua a identidade de gênero travesti, Linn da Quebrada. Conhecida como terro-rista de gênero, essa artista brasileira, mulher travesti, preta<sup>4</sup>, cantora de funk, atriz, irrompeu como acontecimento trazendo à tona letras ácidas que põem em xeque o heterossexismo exercido enquanto experiência afetiva no interior dos relacionamentos entre pessoas LGBTQIA+<sup>5</sup>.

Partindo do entendimento de que essas formas de prazer e afetos ainda estão calcadas em uma ordem discursiva heterossexista “compulsória” – como nos atesta Judith Butler

---

3 Ao utilizarmos o termo ‘sujeitas’ para caracterizar as travestis temos o intuito de pontuar a (re)apropriação de palavras com gênero masculino e que se referem às experiências femininas, numa tentativa de incluir por meio da língua, esta guinada divergente daquilo que é considerado ‘normal’ ou padrão.

4 Utilizamos o termo ‘preta’ em detrimento de ‘negra’ pautados pela discussão de Achille Mbembe (2014) na Crítica da Razão Negra, de que a categoria negro é prenhe de vazio, classificação racista da diferença, portanto não há uma pessoa negra. Decidimos pelo termo preto por ser utilizado correntemente em pesquisas demográficas.

5 Importa ressaltar que este grande guarda-chuva da sigla utilizada mundialmente para se referir às pessoas classificadas como divergentes da sexualidade ‘padrão’ atrelada ao sexo biológico de nascimento e às práticas sexuais hétero, condensa duas questões distintas em si mesmas: as identidades referentes à sigla ‘T’ referem-se às travestis e transexuais (homens ou mulheres), mas não às suas práticas sexuais, que podem ser hétero, homo ou mesmo assexuais, numa acepção breve. Já as letras L (lésbicas), G (gays), B (bissexuais), A (assexuais) remetem justamente às práticas sexuais; ainda as siglas Q (queer) – ‘estranho’, foi um xingamento utilizado massivamente às pessoas consideradas gênero divergentes no contexto norte-americano, e a sigla I (intersexo) faz menção às pessoas com os dois sexos biológicos; o sinal de ‘+’ visa dar conta de outras manifestações destas divergências de identidade sexual, como transgêneros, a-gêneros, gêneros fluidos, gêneros neutros e de outras práticas como a panssexualidade.

(1999) – Linn tem criado músicas e videoclipes nos quais enfatiza a destruição de tais modos de se relacionar: “aqui o buraco não é pra macho” (LINN DA QUEBRADA, 2020), ou “tu vem me dizer que só trepa com gay bombado, apenas pare querida, vem foder com os veado” (LINN DA QUEBRADA, 2017), por exemplo. Cantando e performando uma estética que “envaidesce a viadagem” (LINN DA QUEBRADA, 2017), Linn inscreve-se numa série que irrompe como apocalíptica e traz vida àquilo que podemos chamar de afetos “abjetos” (BUTLER, 1999).

Tomamos ainda como fundamento norteador deste nosso gesto analítico as afirmações da professora Megg Raryara Gomes de Oliveira, quando afirma que “colocar travestis e mulheres transexuais negras em evidência é uma maneira de romper com posturas normatizantes e normalizadoras que reafirmam tanto a branquidade, quanto a cisgeneridade” (OLIVEIRA, 2018a, p. 75). Ainda que estejamos atentos às nossas limitações e não tenhamos a pretensão de alcançar o trabalho da autora, buscamos aqui verificar a emergência de *fake dói* como discurso que irrompe uma série da ordem heterossexista sobre o corpo e os prazeres travestis e transexuais, marcando o fato de a narrativa tratar a prostituição travesti na economia dos prazeres desvinculada da economia dos afetos e amores, acontecimento disperso na história travesti fortemente marcada pelo corpo posto à venda.

## **As sexualidades e os estudos discursivos foucaultianos**

Por fornecerem uma base de investigação sobre o sujeito e sua constituição histórica, o conceito de discurso é basilar para os estudos linguísticos, pois nos permitem pensar na emergência dos sujeitos bem como na emergência de seus corpos, permeados por regras de controle de seu aparecimento em várias formações discursivas, muitas delas antagônicas.

Em regra, essa emergência não se dá claramente nos campos das dizibilidades e visibilidades; para analisá-la, é necessária uma descrição do arquivo.

Descrever é construir uma série de enunciados que têm relações multiformes com os discursos analisados. Partimos da obra do filósofo francês Michel Foucault (1926 – 1984), mais precisamente de sua “caixa de ferramentas” conceituais associada a autores afins, para fundamentar nossas análises tendo em conta a relação indissociável entre discursos e formação dos sujeitos. Foucault nos explica que aquele que fala, coloca-se numa ordem, logo não pode falar qualquer coisa, pois corre o risco de não ser aceito. Aquela que fala, por exemplo no videoclipe, ocupa uma posição, pois o discurso deve ser entendido para além da autoria ou ainda da gênese.

Na analítica foucaultiana, sujeito não é dado em sua individualidade, como um ser originário; ele resulta de um processo em que se impõem relações de poder-saber. Saberes e poderes encontram-se sempre imbricados e, ao não pertencerem a alguém, isso não quer dizer que não possam ser realmente e efetivamente sentidos nos corpos individuais. Foucault diz que estamos em um jogo de forças, pois vivemos em liberdade, logo os sujeitos “jogam” com as normas e com os saberes. Obviamente, algumas instituições criam e autorizam relações específicas, como no caso dos corpos em disciplina das escolas, nos hospitais, nas prisões. Michel Foucault, entretanto, não vê as instituições e os objetos como dados, ele os toma externamente, procurando por meio de documentos e textos a discursivização e as regras que colocam os sujeitos numa ordem, mediante a produção de saberes e relações de poderes.

Arqueologicamente, Foucault analisa como foi possível que algo viesse à tona, e questiona, como Kant, quem somos nós hoje, em nossa atualidade, a partir dos saberes e das práticas que nos constituem. O filósofo mira a história para buscar genealógicamente como aparecem acontecimen-

tos em sua descontinuidade e em relação com os discursos. A descontinuidade é essencial para Foucault, pois a partir do entendimento da história nova, que ele deixa claro em ‘*A Arqueologia do Saber*’ – obra destinada a pensar um método de escavar o discurso, publicada em 1969 na França –, já não se pode partir do pressuposto de que somos uma continuidade, nem que realizamos continuísmos, pois não estamos – ou não deveríamos estar –, absorptos em séries automáticas, tradicionais. Logo, o discurso, a obra e o autor não são o prolongamento e o desenvolvimento de algo, como um conceito que foi desenvolvido e melhorado ao longo do tempo, pois nem mesmo os conceitos devem assim ser vistos. Para isso, sugere Foucault que, na análise do discurso, bem como dos sujeitos, precisaríamos nos libertar de noções tais como a tradição e desenvolvimento, pensando um saber enquanto idêntico ao que já fora, ou mesmo um sujeito em desenvolvimento em relação ao que já foi. Na verdade, deveríamos tratar de um acontecimento numa série, em relação com outros acontecimentos descontínuos ao longo da história. Através da analogia, Foucault (2017a) fala-nos do discurso como um “nó numa rede”, pois está vinculado e em relação com outras partes, formando uma série, em que emergem como problemas os saberes, os poderes e os sujeitos.

Ao observarmos as materialidades que nos possibilita constituir nossas séries, não devemos buscar alhures o entendimento e as interpretações daquilo que está dado. É necessário partir justamente daquilo que há no acontecimento para buscar formar um gesto analítico e, então, averiguar quais relações se estabelecem com as práticas, os saberes e os poderes. Como nos confere nossa área de interesse, voltamo-nos para a observação, descrição e gesto analítico dos enunciados que compõem os acontecimentos. Na busca pelas relações entre enunciados, consideramos a formação discursiva, conceito igualmente imprescindível, pois diz respeito ao

ato de agrupar enunciados que falam dos mesmos objetos, sem o qual não se poderia dar conta da formação de uma série. No mais, vale destacar que não serão agrupados todos os enunciados acerca de um objeto, mas a escolha destes se baseiam justamente nas condições de existência e emergência dos enunciados através de acontecimentos. Em suma, interessa-nos a regularidade que constitui a própria materialidade dos enunciados.

Na esteira de Foucault, diversos autores têm se dedicado à ampliação de alguns dos seus conceitos, com vistas a problematizar temas que emergem na atualidade. Importa para nossas análises, as formulações e desenvolvimentos conceituais a propósito do corpo, da *parrhesia*, da heterotopia, da coragem de verdade e da subjetividade, especificamente.

Somam-se, ainda, os conceitos/noções de ‘audiovisuaisidades’ (MILANEZ, 2019), ‘intericonicidade’ (COURTINE, 2013), gêneros ‘abjetos’ (BUTLER, 1999) e ‘interseccionalidade’ (AKOTIRENE, 2019), para dar conta das especificidades que resguardam no corpo de Linn experiências particulares: mulher travesti preta sul americana, que foi pobre e evangélica na infância, moradora de comunidade e agora é artista cantora de funk, performer, realizadora de vídeos e atriz.

O videoclipe, nos estudos discursivos, é uma materialidade, onde o acontecimento se efetivou. Pensando a história para além da tradição e da linearidade de períodos, os estudos discursivos tomam os acontecimentos como indispensáveis para se pensar as relações da história com as rupturas, observando os acontecimentos enquanto dispersos, participantes de uma rede onde se cruzam discursos e práticas. O videoclipe então é tomado como o espaço que possibilitou a emergência do discurso. Como nos explica Foucault (2017a) há um paradoxo no acontecimento, pois ele efetiva o aparecimento dos discursos por meio de uma materialidade, entretanto, o discurso não pode ser jamais apreendido como um todo.

Seguindo as metodologias de análise das audiovisuais, propostas por Milanez (2019), estabelecemos séries das imagens do clipe para podermos dialogar este acontecimento discursivo com a histórica posição-sujeito das mulheres travestis e transexuais garotas de programa. Ao organizarmos os enunciados verbo-visuais e verbais em séries, pensamos com Foucault (2017a) e Milanez (2019), o videoclipe enquanto um quadro discursivo, ou seja, uma sequência de seriação.

Com as séries formadas, nos é possível realizar as descrições, atos imprescindíveis para a análise do discurso, conforme explica Milanez (2019, p. 16), medida em que pela descrição podemos “interferir no discurso”. Conforme especificado por Foucault (1999), ao descrever, circunscrevemos às margens do aparecimento do discurso, tratando de sua descontinuidade no tempo e das contingências de seu espaço, enfim, de suas condições de aparecimento, sem que com isso intentamos dar conta do discurso como um todo, até porque o discurso, tal como o poder, não está num lugar ou numa pessoa; somos inevitavelmente atravessados por discursos e por relações de poder.

Não entendemos o acontecimento do videoclipe enquanto autônomo e, sim, fazendo eco a outros acontecimentos da história, materializadas por figuras e sonoridades presentes nas espessuras do que nos evidencia a narrativa. Pautados no conceito de intericonicidade (COURTINE, 2013), conseguiremos realizar uma seriação das imagens míticas apresentadas em *fake dói*, a saber, Eva e Medusa. Outras imagens compõem o videoclipe e atravessam o corpo travesti de Linn: a figura do manequim, do corpo ciborgue, do corpo lapidado como um busto de estátua. Atrémos ao conceito de intericonicidade, do arquivo das imagens que se atualizam em nossa materialidade, o corpo utópico (FOUCAULT, 2013), pois verificamos que é o próprio corpo da artista que materializa e incorpora tais figuras.

Foucault (2018), em sua *História da Sexualidade*<sup>6</sup> (Tomo I: A vontade de saber; Tomo II: O uso dos prazeres; Tomo III: O cuidado de si; Tomo IV: As confissões da carne.) nos evidencia que a categoria do sexo, dos gregos clássicos à época moderna, e desta chegando à atualidade, foi posta “em discurso” como objeto de saber destacado de diversas áreas como a medicina, a administração pública – governo do Estado –, e a jurisdição. Da época moderna, quando o conceito e a prática de Estado adquirem cada vez mais notoriedade por meio de uma governamentalidade (FOUCAULT, 2008), a vida e em contrapartida, o sexo das populações tornaram-se temas expressamente essenciais na fundação e emergência de instituições médicas, psiquiátricas e de jurisdição.

Através de discursos múltiplos (FOUCAULT, 2018), o sexo foi produzido, não sem pudores e questões morais, por meio de expressões verbais, no discurso da *pólis*, na confissão da pastoral cristã, nos tratados de medicina e mais recentemente nos documentos de jurisdição acerca de crimes ‘contra a natureza humana’. O autor reconhece que perdura até a contemporaneidade a proliferação múltipla deste tema em diferentes áreas de estudos<sup>7</sup>.

Ao analisar discursos sobre o sexo e a sexualidade, remontando uma história plural, Foucault (2018) reconhece que o sexo não foi reprimido em suma, pois sua presença nos atos de discursivização é notória, ainda que se verifique o período vitoriano, constantemente discursivizado pelo comedimento em relação às práticas sexuais e as maneiras de falar sobre o sexo. Foucault em *A vontade de Saber* nos explica, retomando a presença do tema nas construções arquitetônicas, bem

---

6 Ainda que não citados neste estudo, tomamos como referência as publicações dos três primeiros tomos, respectivamente, em língua portuguesa pela editora Paz e Terra, ambos de 2018. Já o último tomo, o que fora publicado em 2019 pela Relógio d'água editores em Portugal.

7 Bastando para nós reconhecermos que desenvolveu-se na contemporaneidade os Estudos de Gênero como área de saber científico.

como nos documentos pedagógicos, médicos, econômicos, geográficos, que o sexo, do período vitoriano ao século XIX, é um elemento primordial nas redes de saberes e poderes que se exercem sobre a vida.

A partir do viés analítico do filósofo, pensamos o sujeito se constituindo enredado em/pelas relações e práticas institucionais, e consigo mesmo, por meio dos saberes e poderes que circulam socialmente, dizendo-nos quem somos ou quem deveríamos ser. Ao analisarmos a prostituição travesti enquanto materialmente existente no discurso de Linn da Quebrada, somos obviamente levados a questionar a história dessa sexualidade, bem como a formação desse corpo enredado nas tramas históricas da prostituição. Portanto, coube a nós voltarmos à questão dos incorporais, para pensarmos, junto com Foucault, na sexualidade formada pelos discursos, não existente de modo natural, mas como algo que se materializa nos corpos. Em suma, uma sexualidade que se incorpora aos corpos, conforme comenta Larrauri (2009, p. 27). De acordo com a autora, “Foucault emprega o conceito de ‘incorporal’ para nomear essa materialidade incorporada a um corpo por meio das práticas. O incorporal é inteiramente histórico e não sobrevive às práticas que o produzem” (LARRAURI, 2009, p. 27–28).

Partindo do entendimento de Foucault em sua *História da Sexualidade* – bem como do seu trabalho sobre a loucura – os incorporais mudam quando se mudam também as práticas. Os conceitos de homossexualidade e heterossexualidade foram colocados no corpo, são incorporais, e recebem o respaldo das instituições que exercem poderes e saberes que legitimam e promovem tais práticas. Os poderes, enfatiza Foucault, só existem onde há liberdade; ou seja, o poder precisa de sua contraparte, a resistência. Visando modificar uma prática, é-nos possível entender a discursivização de Linn em *fake dói* como subversão da figura heterossexista criada para narrativizar travestis e mulheres transsexuais prostitutas, pois em nos-

so caso, a protagonista da enunciação é uma travesti lésbica. Descontinuidade em relação aos saberes sobre a prostituição travesti, o acontecimento de *fake dói*, entendido enquanto audiovisualidades (MILANEZ, 2019), devolve aos interlocutores a necessidade de autoquestionar-se acerca das práticas discursivas que imprimem a esta figura ao longo da história.

As histórias que vemos e ouvimos serem contadas através dos audiovisuais e dos vídeos, que se espalham pela internet e nas redes sociais, demonstram, conforme nos explica Milanez (2019), como um indivíduo fala sobre si mesmo e como este indivíduo se percebe enquanto sujeito. Tornar-se sujeito é uma questão que perpassa as relações sociais e as relações consigo mesmo; como se lida na sociedade, por exemplo, com os dispositivos sexuais e se subjetiva, criando para si uma verdade acerca do que se é. Tal verdade não é livre, como nos explica Foucault (2018); é sempre resultado de relações de poder.

Atentamos para a questão específica do sexo e da prostituição como experiências que vinculam-se à matriz normativa desses corpos, presentes na materialidade de *fake dói*, como nas relações que dela se estabelecem com a vida e a história das prostitutas travestis, ou seja, sua subjetivação. Esses incorporais são experiências históricas desses corpos que conferem às travestis ou trans-mulheres, a partir de práticas discursivas, redutos da prostituição, do comportamento desviante, do desejo pelo homem, questões postas em xeque por Linn da Quebrada.

Vinculados a uma ordem heteronormatizadora, corpos e sexualidades trans e travesti emergem como “abjetos”, às margens, como nos dirá Judith Butler (1999), “ofensa permanente à moralidade pública” (OLIVEIRA, 2018b), “matéria fora do lugar” (PELÚCIO, 2009 apud DAVI; BRUNS, 2015, p. 529). Ao voltarmos à história problematizando a presença do corpo feminino nas lutas sociais por direitos, poderíamos recair sobre o entendimento de que tais corpos já teriam ga-

rantido seu espaço nas relações por onde perpassam os dispositivos de poder da sexualidade, entretanto este seria um entendimento errôneo. Para Courtine (2013), o corpo não foi o portador da revolução, apesar de ter um papel fundamental no prosseguimento das lutas de libertação, conservando em si tais lutas. Ao mirarmos o passado, o corpo travesti e transexual guarda em si lutas, para além da despatologização (BITENCOURT; SANTOS, 2019) e do direito ao uso do nome social, passamos para a luta pelos direitos aos afetos, às formas de amar múltiplas, ao corpo que não se quer reduzido apenas à esfera do sexo à venda.

### **Sendo afetado por aquilo que está dado nos discursos**

Enquanto resultado de uma história plural, as mulheres travestis e transexuais são narrativizadas constantemente como prostitutas, vinculadas à noite e às esquinas das ruas. Seu corpo discursivizado na prostituição ainda é marcado pelas condições sócio-históricas que não a constituem sujeito, mas pertencente à categoria do abjeto. Como nos explica Judith Butler, o abjeto designa tanto os lugares como quem os povoa, “por aqueles que não gozam do status de sujeito” (BUTLER, 1999, p. 155). A autora ainda lembra-nos de que os abjetos precisam ser mantidos pela matriz produtora das normas regulatórias dos corpos e dos sexos, pois sem abjetos não há sujeitos, sem abjetos (lugares inabitáveis) não há sua contraparte<sup>8</sup>.

---

8 Ainda com Butler, relativizamos aqui uma crítica sobre o fato destes indivíduos considerados abjetos serem constantemente vítimas de violência. Butler nos lembra que os sujeitos voltam-se para esta matriz normativa quando precisam garantir seu direito à autonomia em relação à vida; pensamos que no contato dos sujeitos com os abjetos, os sujeitos quando tem ferida sua autonomia em relação aos outros, os objetos, passam a crer que sua vida não vale tanto quanto a de quem é sujeito, isso seria um fato explícito da matriz de violência de gênero que acomete vidas abjetas, como as travestis e transexuais prostitutas.

Sobre o corpo também rege um nome, o nome passa a configurar um dos elementos materiais estratégicos das mudanças efetivadas pelos corpos trans/travestis ao assumir as normas que regem seu sexo. O corpo que se fabrica na trama dos saberes e dos poderes “microfisicamente” (FOUCAULT, 2017b) alastrado na sociedade é moldado numa ordem discursiva da medicina, sendo incontornavelmente investido por uma “biopolítica” (FOUCAULT, 2008).

Na busca de si, e em relação ao outro, modifica-se o corpo para obter vantagens no comércio sexual; os homens pagam pelo prazer do estereótipo. Recorrentes são os casos de aplicação de silicone industrial nas partes erógenas do corpo e nos contornos. O governo dos clientes e das interações com os grupos e instituições possibilitam a subjetivação acontecer na pele, nas modificações de si dos indivíduos trans e das travestis.

O corpo recebe marcas de um certo tipo de feminilidade<sup>9</sup>, é moldado por estereótipos do que é parecer mulher; dito de outro modo, pelos incorporais que se materializam no corpo. Cabelos, unhas compridas, peitos e, neste caso a vagina não está totalmente incluída, visto que as travestis precisam conservar seu pênis, na maioria das vezes, pois os clientes o requerem. Aspecto diferenciador da questão transexual, a travesti muitas vezes não é reconhecida na norma binária enquanto mulher. Proliferam adjetivos: Bicha? Viado?, que status é garantido a quem não é mulher, tampouco homem? Multiplicam-se as formas de chamar aqueles/as que fazem tremer as dicotomias baseadas nos órgãos genitais para dizer quem somos. Para além de pênis e vagina, está a forma de andar, o comportamento socialmente aceito para ambos os sexos, é preciso mirar o gênero, entender que não

---

9 Ressaltamos: não há um certo tipo de feminilidade universal – como Foucault nos explica não há universais em relação às sexualidades, o que há são práticas discursivas incorporais (LARRAURI, 2009).

há como definir um, e apenas um, jeito de ser mulher e homem baseadas no comportamento. O que há são modelos, padrões, performances e, novamente, os estereótipos, que as travestis sabem muito bem utilizar e que pretendemos mostrar mais à frente.

Entendemos como Gregolin (2015), que a web é uma heterotopia por excelência, lugar sem lugar, onde os sujeitos invisibilizados podem adquirir notoriedade. O espaço virtual e os vídeos de travestis artistas nos abrem possibilidades de análises de distintos discursos que emergem na/da sociedade atual, bem como trazem à tona narrativas não muito visíveis nas mídias tradicionais, impressas ou no espaço da TV aberta, seja pelos sentidos políticos que evocam, pelo aparecimento de um corpo que rompe com normas binárias.

Para além das ruas, as travestis tem conquistado espaço nas redes sociais, tendo a possibilidade de divulgar seus trabalhos, artísticos em nosso caso, como nunca antes fora possível. Ainda de acordo com Gregolin (2015), na heterotopia da web, há uma exposição gigantesca dos corpos infames. A autora explica que os corpos invisibilizados e postos à margem nos espaços públicos, pois são subjetivados enquanto desviantes – e aqui caracterizamos as prostitutas e as travestis como tal –, na WEB emergem da invisibilidade e ocupam lugar neste espaço sem espaço (heterotopia). Foi através da internet, e há poucos anos, que pudemos ouvir mais músicas e cantares de sujeitos travestis/transsexuais/transgêneros; foi também nesse momento que irrompemos como espectadores de vídeos de filmes com temáticas gênero-divergentes, onde outros sujeitos passaram a ser os personagens principais e os realizadores das narrativas dos filmes, vídeos, literaturas, artes cênicas e visuais, além é claro da música<sup>10</sup>.

---

10 Citamos, a título de exemplo da linguagem musical, na contemporaneidade brasileira as artistas travestis/transsexuais/transgêneras: Alice Guél, Jup do Bairro, Ventura Profana, Liniker, As Bahias e a Cozinha Mineira e Potyguara Bardo, por exemplo.

Postado em 2019 no canal do *youtube* da artista Linn, *fake dói* coloca no centro daquilo que vemos um corpo travesti, corpo de boneca, com expressão facial estática. Conforme aponta Milanez (2019), assim que damos o play sobre um vídeo, realizamos uma dobra, pois ao assistirmos um vídeo, enquanto sujeitos, somos levados a olhar para nossa interioridade. Enquanto armazenamos as imagens e os sons, recriamos a nós mesmos no universo das audiovisualidades, temos que nos voltar à quem somos e ao que nos caracteriza enquanto quem somos.

Tomamos como ponto de partida e primeira materialidade vidiática o fato de o videoclipe ser feito através da técnica de animação. Verificamos que em tal espessura de recurso audiovisual é possível criarem-se imagens ficcionais dos corpos, que podem assumir outras formas, ou seja, o corpo pode ser visto de outra maneira, criando um desnível com a organicidade real.

Como explica Milanez (2019), a problematização do corpo para os gestos analíticos do discurso é essencial. É imprescindível entender que nas audiovisualidades, o corpo têm papel essencial, pois mobiliza em si mesmo os modos de aparecimento de um discurso. Também o corpo delimita e dá o valor dos caracteres discursivos, agrupando os sentidos das imagens e os sons do mundo. A forma de vermos um corpo num vídeo atesta, segundo Milanez (2019, p.18-19), a regimentalidade, as regras de como o corpo deve ser visto e de como deve criar imagens de si.

Visto como um corpo irreal, na animação, há diferentes possibilidades de melindre com o que é considerado um “corpo verdadeiro”. Entendemos, pelo conceito de intericonicidade que as imagens estão sempre se atualizando, ou seja, que há uma memória, um arquivo, de que as imagens estão num eco, fazendo-nos relacioná-las intericonicamente a outras imagens presentes no arquivo (COURTINE, 2013). Em *fake dói* é o pró-

prio corpo de Linn que se materializa, posto que este corpo vidiático guarda as marcas da cantora, para além dos traços físicos, há as tatuagens que Linn têm em sua face: um fio de arame e acima da sobrancelha a palavra ELA.

O videoclipe *fake dói* inicia com um cenário totalmente escuro. Ouvimos repetidamente ao fundo, e assumindo cada vez mais proximidade a palavra *fake*<sup>11</sup>. Vai surgindo aos poucos uma silhueta; trata-se de um objeto metálico como se fosse um arco, que está fixado num rosto que aos poucos vai aparecendo. É o rosto de Linn, agora um objeto 3D, assemelhando-se a uma boneca-manequim, careca, como se fosse de plástico ou vinil e borracha. Vemos a boca desse rosto se mexer, e ouvimos uma voz robotizada dizer a palavra *nothing*<sup>12</sup>.

O corpo travesti ou transexual feminino é fortemente vinculado ao adjetivo “boneca”, em várias regiões do país. Corpo que se monta e modela, mas também corpo objeto de uma fetichização do plástico encarnado estereotipicamente. Como nos explica Foucault (2017b) em seu texto *Poder-corpo*, foi o investimento do corpo pelo poder que conduziu ao desejo da modelagem do corpo. Um trabalho insistente, vinculado a transformações materiais realizadas em clínicas e laboratórios, para além do dado natural, evidenciam a utilização tecnológica de instrumentos que vão desde tratamentos hormonais, cirurgias e implantes, bem como técnicas vinculadas à generificação dos corpos, como laser e alongamentos de unhas e cabelos, criando um corpo que pode ser chamado e considerado como um ciborgue<sup>13</sup>. Linn expressa esta imagem do corpo trans/ travesti enquanto corpo construído conforme averiguamos na série a seguir, retiradas de *fake dói*.

---

11 Do idioma inglês: mentira, falso (tradução livre).

12 Do idioma inglês: nada (tradução livre).

13 Ver Donna Haraway: O Manifesto Ciborgue.

FIGURA 1 - SÉRIE: ROSTO PLÁSTICO; CORPO ROBÔ; UNHAS ENORMES; CORPO-MANEQUIM.



FONTE: Adaptação dos autores (2020).

No rosto, nas unhas, nos peitos fabricados industrialmente, nas curvas acentuadas com tratamentos estéticos, hormonoterapia em gel e silicones, o corpo travesti e transsexual emerge como fabricação constante em busca de si mesmo. A música nos diz “fazer algo pós-moderno, estético e casual/ pra mudar o visual; quem sou eu?”, questiona a enunciadora diversas vezes.

O corpo boneca é formado nesta narrativa pois se trata de um corpo que é alugado para o prazer. A idealização de um corpo estereotipado faz com que este corpo travesti, formatado para o prazer, seja destinatário de promessas de amor, como no período que se segue, parte da letra de *fake dói*: “playboyzinho maconheiro, tá dizendo que me ama, me comendo rapidinho, em pé, embaixo do chuveiro, cê não me engana, mó travequeiro”. E depois, “seu amor é falso”.

Na experiência travesti, enunciadas em *fake dói*, passam a exemplo de quaisquer outras discursivizações, relações de poder e saber. Faz-se necessário ir além do entendimento de que as travestis precisam buscar um corpo ideal. Nas relações dos indivíduos com os dispositivos de sexualidade, é imprescindível que se exerça sobre si técnicas. Microfisicamente molda-se o corpo, e mais que isso, sempre o trabalho se exerce sobre a subjetividade de um sujeito. Experenciamos regimes do ver e do olhar, que nos possibilitam perceber a realidade e os corpos a partir de determinadas práticas. É preciso que se esteja atento às experiências próprias que concernem a um corpo negro nestas subjetivações, e às violências pautadas

nas multiplicidades do racismo, bem como as desigualdades de gênero que amputam oportunidades de ascensão social e econômica, inclusive.

O corpo negro, como sabemos, é vítima constante do racismo por denegação, assim como afirmam Lélia Gonzalez (1988) e Achille Mbembe (2014) de um projeto de embranquecimento, o que coloca o corpo negro assumindo e resistindo a essas investidas pelas relações de poder racistas. Michel Foucault nos requisita a pensar que o corpo dá origem a todas as utopias. Em seu *O corpo utópico* (2013), o autor enfatiza que muitas vezes não nos damos conta do nosso corpo, criando fantasias, em que assumimos outros corpos ou que habitaríamos outros lugares com esse mesmo corpo. Sendo o corpo real o espaço ao qual estamos destinados, elaboramos narrativas utópicas, pensamos em modificar nossos corpos, exercendo uma liberdade frente ao real, imaginamos um outro corpo, a partir do nosso ou das imagens que vemos. Para Foucault (2013), as formas de fantasiar-se, como as máscaras e as pinturas, não nos dão um outro corpo, na verdade, colocam o corpo real em um espaço imaginário. Em *fake dói*, o corpo de Linn assume um espaço outro, o das audiovisuais, o corpo 3D do recurso da animação feito em softwares de desenvolvimento de imagens. Da boneca à manequim, do busto de uma estátua – que em seguida cai –, Linn incorpora também, e intericonicamente, duas figuras de mulheres míticas, Eva e Medusa, como apresentadas na série a seguir:

**FIGURA 2** - SÉRIE ATUALIZAÇÕES: EVA - PINTURA DA IDADE MÉDIA; EVA<sup>14</sup> - LINN DA QUEBRADA<sup>15</sup>; MEDUSA DE CARAVAGGIO<sup>16</sup> E MEDUSA DE LINN DA QUEBRADA



FONTE: Adaptação dos autores (2020).

Intericonicamente, por meio de um arquivo das imagens, Linn atualiza Eva e Medusa, no corpo de uma travesti preta, artista sul-americana. Duas figuras de mulheres mitológicas fazem eco à pergunta: “*Quem sou eu?*” repetida várias vezes durante a música. Ao voltarmos para a história de cada uma destas personagens, somos levados a refletir sobre o papel que coube à mulher como responsável pela queda do paraíso de toda a raça humana, no mito judaico-cristão, e da mulher-ninfa que fora amaldiçoada pela filha de Zeus, por ser bonita demais e quebrar a regra do celibato, no mito grego.

Sozinha num jardim, a Eva de Linn da Quebrada, tem as unhas longuíssimas e os olhos flamejantes. A câmera gira em torno dela, seu longo cabelo cobre-lhe os seios e o sexo. A Eva do mito, ao “sentir vergonha” por estar nua cobre-se com folhas, e é assim representada na maioria das representações imagéticas; já a Eva de Linn cobre-se apenas com seus cabelos. Seus olhos revelam um ser divino, pois na utopia, conforme explicou Foucault (2013, p. 12), o corpo torna-se “um

14 Eva – pintura de Albrecht Dürer (1504) Disponível em: <https://www.historiadasartes.com>.

15 Fake dói: videoclipe de Linn da Quebrada e Lao (2019). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VBK7xM6GQ10>.

16 Medusa – pintura de Caravaggio (1595-1596), Disponível em: <https://www.todamateria.com.br>.

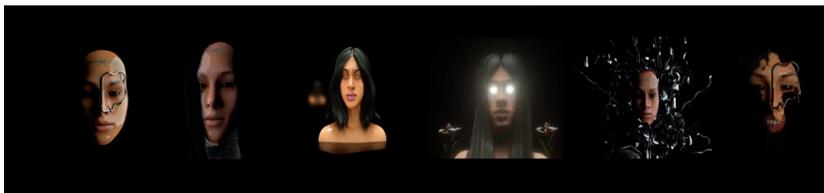
fragmento do espaço imaginário, que se comunicará com o universo das divindades”.

Já a figura de Medusa, constantemente vinculada às serpentes, aqui é incorporada por Linn com flores metálicas. A cabeça, parte essencial para esta narrativa, que condensa poderes mágicos ainda que decapitada, é parte constitutiva central imagem central do corpo utópico de Linn em *fake dói*. Enquanto pertencente às sonoridades de entretenimento LGBTQIA+, o corpo utópico em evidência de *fake dói*, intericonicamente, nos lembra as performances drag. Vestidas e maquiadas de forma não linear, com o uso de perucas e adereços vários, o corpo drag esboça que vivemos em uma sociedade de máscaras, para lembrar Foucault (2017b) em *Nietzsche, a genealogia e a história*, todas as identidades que construímos são em certo sentido *fakes*, vinculadas a objetivações e subjetivações, de nosso contato com o outro, com as instituições e dispositivos institucionais e em relação ao Estado. O corpo drag é o corpo que busca vivenciar outros corpos, outros personagens e é, em nossa contemporaneidade, conforme destacam Lessa e Tortola (2015), expoente do fato de vivermos em performances arregimentadas pelos dispositivos de sexualidade, relativizando em sua performance os saberes e poderes que atravessam feminilidades e masculinidades. Em suma, as máscaras obrigam o corpo a aparecer vestido.

Na cabeça, os olhos como profundos entendedores das performances que realizam os corpos. Os olhos contêm sentidos próprios, estão sujeitos também a um regime do ver, podendo contradizer o enunciado verbal ao se expressarem de uma determinada maneira. Linn em suas performances faz o uso de lentes constantemente, em *fake dói*, tais “janelas” se encontram dispersas pois estão sempre estáticas, buscando algo que não está em cena. Linn canta uma busca de um corpo que ao ser transformado agora encontra-se estático. “Eu não sei o que eu faço, eu não sei o que eu sinto, *fake*,

*fake, fake, fake dói*” e seus olhos buscam na dispersão, nos acontecimentos que atravessam o corpo travesti, conforme observamos na série a seguir:

FIGURA 3 – SÉRIE: OLHARES QUE BUSCAM



FONTE: Adaptação dos autores (2020).

Olhar estático do corpo transformado em boneca. Olhares que se mantêm encarando. Buscam a si mesma e fixamente insistem em olhar. Como que extasiados pelo que viram e já não podem abandonar, olhares sublimes que encaram o espectador. Saltam aos nossos olhos algumas possibilidades de análise: os olhos do corpo-estátua lembra-nos o olhar de uma serpente; o olhos de Eva é como que dotado de superpoderes; os olhos de Medusa conhecidamente, apesar da cabeça decapitada, é fatal, petrifica. Os olhos de um corpo que some, como na última imagem da série – e a última cena do videoclipe –, continuam firmes em sua visão, ainda que durante a consumação fatal do corpo. O que estes olhos revelam? Acreditamos que o atravessamento de tantas imagens de mulheres, faz com que o corpo em constante formação – e transformação –, das travestis e mulheres transexuais, vivem numa constante busca de si mesmas. “*Quem sou eu?*”, canta Linn.

Ainda que despojadas dos lugares de sujeitos, as travestis e transexuais, mesmo após as transformações corporais mais bem fabricadas, por vezes ocupam os espaços abjetos de nossa sociedade. A insistência de encontrar a si mesmas no espaço singular de seus corpos e para além das classificações hegemônicas é um ato de insistência frente às normas e de

resistências frente às relações de poder violentas, sejam elas particulares ou efetivadas pelo Estado.

A prostituição é, na maioria das vezes, considerada algo desviante, principalmente dos propósitos normativos familiares. Oyěwùmí (2004) explica que os conceitos de masculino e feminino ocidentais nascem sob o eixo da família nuclear, europeia, daí podermos pensar que a ideia da prostituição, da venda/aluguel do corpo ainda é encarada a partir dos saberes e práticas discursivas que têm a Europa como matriz. Oliveira (2018a) afirma que, ao se posicionar uma inversão da ordem que entende os/as clientes enquanto aqueles que determinam as posições e os comportamentos das mulheres travestis e transexuais prostitutas, podemos colocar em evidência uma “apropriação da carne”. Enquanto apropriação dos discursos e das práticas, bem como do seu próprio corpo tomado como objeto de subjetivação da venda do prazer, é possível considerar a prostituição principalmente como uma rede de sociabilidade e forma muitas vezes única, de acesso à renda.

Ainda na perspectiva analítica da autora, tanto o racismo quanto a transfobia em relação à identidade de gênero transexual, precisam ser encaradas enquanto pertencentes a um mesmo dispositivo de poder binário, que classifica e estrutura as experiências das travestis pretas a partir de uma ordem hierárquica; obviamente podemos adicionar aqui a questão da classe social, como algo que restringe a presença de travestis e transexuais pretas em determinados locais de trabalho e mesmo de compra.

Não concordar com as normas vigentes, tornar-se insubordinado, contrário e, porque não, marginal, é um pensamento que está presente na obra de Linn da Quebrada. Na busca por si mesma enquanto sujeito da arte, Linn expressa práticas de resistência, cantando sobre os afetos e as práticas sexuais que divergem de um padrão homem macho e mulher subordinada. Como explica Milanez (2019), compor a si mesmo nos

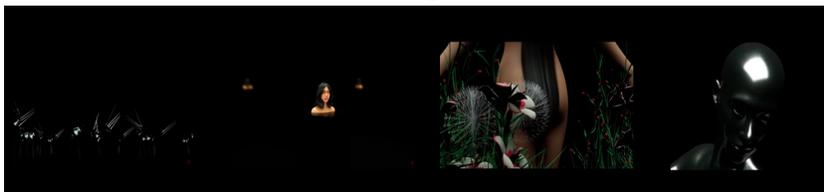
vídeos, é resultado também da negociação entre os discursos que dizem quem somos e as espessuras históricas destes discursos. O vídeo, que é uma materialidade discursiva, que torna o discurso possível, expressa as espessuras de um sujeito na história. “A espessura de uma história é sempre a trama do caminho da busca de si que, em determinados momentos toma como foco um certo sujeito” (MILANEZ, 2019, p. 25).

É nas relações entre o sujeitos e a história, com os acontecimentos que já disseram sobre ser travesti, em nosso caso, que se darão as condições de possibilidade atuais que o sujeito travesti, no campo artístico, pode subjetivar-se exercendo sua resistência em meio às práticas discursivas. Aquilo que o sujeito toma para si como verdade é o que lhe possibilitará subjetivar-se, entender-se no interior dos discursos e da história.

Entendemos que o corpo evocado por Linn nesta audiovisualidades reforça a ideia da busca de si, tema foco das análises foucaultianas, quando o autor discute a constituição do indivíduos em sujeitos. Nesse caso, a busca de si pela personagem travesti prostituta é arregimentada pela prática sexual das travestis – que misoginamente não sendo consideradas mulheres, vêm-se muitas vezes numa organização por práticas de poder atreladas ao falo: “seu amor é pau, seu amor é falso, distrai, destrói”; prótese e pau, um corpo plástico, moldado para o prazer dos homens.

A organização de um cenário, bem como de um corpo fabricado, é também uma docilização de um corpo que está na ordem binária, no prazer submisso. Como o manequim, aceitam as roupas que lhe põem, encontra-se sublime na ordem da sexualidade, pois alcançou um padrão de beleza, obtendo como resultado, promessas de amor. No videoclipe há também uma organização, uma linearidade, como podemos ver na série abaixo:

FIGURA 4 - SÉRIE CORPO SUBLIME : UNHAS, ESTÁTUA, JARDIM, MANEQUIM.



FONTE: Adaptação dos autores (2020).

Quanto mais bem organizadas e estáticas num estereótipo de beleza exótica, os corpos travestis e transexuais que se prostituem, podem adquirir recursos para viajar e realizar mais modificações corporais, requisitando o que a medicina têm de mais novo a oferecer. Pensadas numa geografia dos prazeres, Linn diz: “(...) pra viajar o mundo inteiro, pegar vários estrangeiros, passar o inverno na Europa e o verão no Rio de Janeiro”. Fortemente atrelado à prática da migração, como nos evidencia Vale (2012) por exemplo, os corpos que mais se aproximam de um ideal de beleza, ganham as melhores “praças”, principalmente na Europa.

Entretanto, Linn da Quebrada, inscreve seu discurso num rompimento de uma série, na destruição destes corpos e cenários bem organizados. Valendo-se da repetição, a artista encontra uma falha nesses discursos de amores *fakes*: “Seu amor é falso, distrai, destrói”. Repetindo os enunciados de corpos plásticos, ela instaura uma diferença na série que vê tais corpos como objetos passíveis ao prazer heterossexual; além das imagens, como vemos na série abaixo, há a repetição linguística, que acaba por dar cabo também a uma diferença no jogo com a língua: “Seu amor é cômico, cômico, cômico, comi cu, cômico, come cú.”

**FIGURA 5 - SÉRIE DESTRUIÇÃO: UNHAS SE ESTILHAÇAM, ESTÁTUAS CAEM, JARDINS SE DESTROEM, BELEZAS SOMEM.**



FONTE: Adaptação dos autores (2020).

Na modificação corporal fundamentada numa ordem da beleza, ofusca-se uma verdade sobre tais corpos. Linn rompe com os automatismos que discursivizam e veem a sexualidade de mulheres transexuais e travestis apenas enquanto heterossexuais. Ela instaura um acontecimento numa ordem discursiva que vincula a prostituição aos prazeres dos homens: “Eu gosto mesmo é de mulher, de você eu só quero o dinheiro”. Esse enunciado, para além de uma confissão dos prazeres, é da ordem da *parrhesia*, pois a prostituta que diz não amar seus clientes, coloca-se em perigo ao subverter a série heterossexista causando uma crise ética (GROS, 2004). A prostituta em *fake dói* têm coragem ao tratar de sua lesbianidade confessando a quem não era esperado que fosse seu interlocutor, aquele que diz a amar, mas que ama o que é *fake*.

## **É tempo de fechar**

A ciência, como nos mostrou Foucault (2018, p. 60) fez proliferarem os discursos e os saberes sobre o sexo, principalmente desde o século XIX até os dias de hoje. À época, tais saberes longe de buscarem uma verdade sobre o sexo, inscreveram a própria busca numa ordem, numa relação de poder, em que o corpo e os prazeres foram vistos como algo que poderia levar aos homens à morte. Na preocupação com o governo da vida, a medicina, valendo-se de saberes não fundamentados na racionalidade sobre o prazer, fez com que os

indivíduos confessassem, e buscassem em si “a verdade” de seus prazeres, subjetivando-se.

Atualmente, uma nova organização dos discursos médicos sobre indivíduos que buscam a transformação biológica de seus corpos. Novo apanhado medicinal que opera a transformação destes corpos, colocando-os em outra ordem, não mais a patológica, agora da possibilidade de modificação instrumental dos corpos travestis e sobretudo, transexuais. Dos internamentos que viam no sexo algo problemático, chegamos às clínicas especializadas em cirurgias plásticas para transexuais e travestis. Dos prazeres como problema, chegamos à hormonoterapia vendida em farmácias. Entretanto, o discurso social sobre o prazer das mulheres travestis e transexuais ainda se inscreve numa ordem heterossexista. O corpo é modificado para padrões de beleza, que advêm o corpo feminino passível de uma relação com o prazer a partir de uma ordem do estereótipo, do corpo objeto, plástico e plastificado, “melhorando” e “docilizando” o que não tão feminino era.

Não desejando encerrar a discussão acerca do corpo travesti bem como dos enunciados de *fake dói*, em nosso gesto analítico questionamos este acontecimento refletindo como os poderes e saberes sobre a sexualidade se colocam numa ordem discursiva. Para tanto utilizamos as séries, formadas a partir das audiovisualidades que materializam o vídeoclipe enquanto discurso. Consideramos crucial o fato de Linn da Quebrada, artista travesti brasileira, preta, cantora de funk irromper na ordem discursiva sobre a prostituição narrar uma travesti que se forma a partir de imagens e discursos considerados *fakes*. Linn rompe com os automatismos desta ordem discursiva e cria uma protagonista travesti/mulher-transexual preta e prostituta, que atualiza imagens de nossa cultura, e que é lésbica, defendendo, como nos aponta Marinho (2019), o direito natural a mudar, a liberdade que se encontra no ato e que é preciso coragem para enfrentar, ainda que muitas vezes, de forma solitária.

## Referências

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- BENTO, Berenice Alves de Melo. **O que é transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BITENCOURT, Kueyla de Andrade; SANTOS, Lucas Caires. Corpos trans, discursividade e matriz heteronormativa: a despatologização como estética da existência. In: MILANEZ, Nilton; AMARAL, Ricardo; MOURA, Ismarina (orgs.). **Transexualidades: o que pode o corpo?** João Pessoa: Marca de Fantasia, 2019. p. 58 – 74.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. MORÁS, Francisco (trad.). Petrópolis: Vozes, 2013.
- DAVI, Edmar Henrique Dairell; BRUNS, Maria Alves de Toledo. Mundo-vida travesti: Abordagem fenomenológica das travestilidades. In: **Revista Temas em Psicologia**. v. 23, n. 3, 2015. p. 521 – 533. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/tp/v23n3/v23n3a01.pdf>. Acesso em: 12/05/2020.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. SAMPAIO, Laura Fraga de Almeida (trad.). São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977 – 1978)**. BRANDÃO, Eduardo (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- \_\_\_\_\_. **O corpo utópico; As heterotopias**. MUCHAIL, Salma Tannus (trad.). São Paulo: n-1 edições, 2013.
- \_\_\_\_\_. **A arqueologia do saber**. NEVES, Luiz Felipe Baeta (trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017a.
- \_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. MACHADO, Roberto (org.). Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017b.
- **História da sexualidade I: A vontade de saber**. ALBUQUERQUE, Maria Thereza da Costa; ALBUQUERQUE, J. A. Guilhon (trad.). Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, nº 92/93, 1988, p. 69-82. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-categoria-polc3adtico-cultural-de-amefricanidade-1elia-gonzales1.pdf>. Acesso em: 29/07/2020.

GREGOLIN, M. R. Discursos e imagens do corpo: heterotopia da (in)visibilidade na Web. In: FLORES, G.; NECKEL, N.; GALLO, S... (org.). **Análise de discurso em rede: cultura e mídia**. Campinas: Pontes, 2015.

GROS, FRÉDÉRIC. **Foucault: a coragem da verdade**. GROS, FRÉDÉRIC. (org.). ARTIÈRES, Philippe... (et al); MARCIONILLO, Marcos (trad.). São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

LARRAURI, Maite. **A sexualidade segundo Michel Foucault**. MARQUES, Sérgio Rocha Brito (trad.). São Paulo: Ciranda cultural, 2009.

LESSA, Patricia; TORTOLA, Eliane. O corpo que dança e a construção da poética *Drag King*: um tango-ação. In: **Periódicus**. v. 1, n. 4, 2015–2016. p. 76 – 90. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/25762/16111>. Acesso em: 12/05/2020.

LINN da Quebrada, **Pare Querida**. (S.1.: s.n.), 2017. 1 vídeo (2 min 56 seg). Publicado pelo canal Linn da Quebrada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FkvAQfZIMSk>. Acesso em: 22/05/2020.

LINN da Quebrada & Lao, **fake dói**. (S.1.: s.n.), 2019. 1 vídeo (3 min 46 seg). Publicado pelo canal Linn da Quebrada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VBK7xM6GQ10>. Acesso em: 12/05/2020.

LINN da Quebrada ft. Davi Sabbag, **Tomara**. (S.1.:s.n.), 2020. 1 vídeo (3 min 23 seg). Publicado pelo canal Linn da Quebrada. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=b3kO1oN\\_nI0](https://www.youtube.com/watch?v=b3kO1oN_nI0). Acesso em: 22/05/2020.

MARINHO, Muriel. (Des)conhecer. In: MILANEZ, Nilton; AMARAL, Ricardo; MOURA, Ismarina (orgs.). **Transexualidades: o que pode o corpo?** João Pessoa: Marca de Fantasia, 2019. p. 58 –74.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MC Linn da Quebrada, **Bixa Preta**, (áudio oficial). (S.1.:s.n.) 2017. 1 vídeo (3 min 31 seg). Publicado pelo canal Linn da Quebrada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VyrQPjGobby>. Acesso em: 22/05/2020.

MILANEZ, Nilton. **Audiovisualidades: elaborar com Foucault**. Londrina: Eduel; Guarapuava: Ed. Unicentro, 2019.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. Transexistências negras: o lugar de travestis e mulheres transexuais negras no Brasil e em África até o século XIX. In: RIBEIRO, Paula; MAGALHÃES, Joanalira; SEFFNER, Fernando; VILAÇA, Teresa (orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade: resistência e ocupa(ações) nos espaços de educação**. Rio Grande: Editora da furg, 2018a. p. 69–88. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/7746>. Acesso em: 29/07/2020.

\_\_\_\_. Trejeitos e trajetos de gayzinhos afeminados, viadinhos e bichinhas pretas na educação! In: **Periódicus**. v. 1, n. 9, 2018b. p. 161 – 191. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/25762/16111>. Acesso em: 12/05/2020.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. Tradução para uso didático de: OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. **CODESRIA Gender Series**. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1–8 por Juliana Araújo Lopes. Disponível em: [https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%A9\\_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD\\_conceitualizando\\_o\\_g%C3%AAnero.\\_os\\_fundamentos\\_euroc%C3%AAntrico\\_dos\\_conceitos\\_feministas\\_e\\_o\\_desafio\\_das\\_epistemologias\\_africanas.pdf](https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%A9_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_conceitualizando_o_g%C3%AAnero._os_fundamentos_euroc%C3%AAntrico_dos_conceitos_feministas_e_o_desafio_das_epistemologias_africanas.pdf). Acesso em: 29/07/2020.

RIBEIRO, Djamila. **O que é**: lugar de fala? Belo Horizonte: Letramento, 2017.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. **O voo da beleza**: experiência trans e migração. Fortaleza: RDS, 2012.



10

Mitocrítica

# Cinema, encruzilhada de Exu, e a mitocrítica do filme *Besouro*

SARA RESTIER LEITE <sup>1</sup>

ADELE BRANDINO DOS SANTOS <sup>2</sup>

HERTZ WENDELL DE CAMARGO <sup>3</sup>

O filme *Besouro* (2009), dirigido por João Daniel Tikhomi-roff, aborda a trajetória do capoeirista Besouro na luta pela igualdade social para os negros no Recôncavo Baiano, após a Lei Áurea. Apresentamos um conjunto trinitário de métodos que, de forma integrada e complementar, permitiu um panorama multifacetado do *corpus*, alcançando como resultado um estudo mitocrítico (DURAND, 1979) do filme.

O termo “mitocrítica” foi forjado no ano de 1970 sobre o modelo daquele utilizado vinte anos mais cedo por Charles Mauron, a “psicocrítica” (1949), para significar o emprego de um método de crítica literária ou artística que focaliza o processo compreensivo sobre a narrativa mítica inerente, [...]. A mitocrítica pretende-se um método da crítica que seja a

---

1 Aluna do curso de Publicidade e Propaganda da UFPR, com o projeto de iniciação científica “Stories de Umbanda – A imagem na composição identitária de terreiros de umbanda no instagram”. Membro do grupo de pesquisa ECCOS – Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. E-mail: sararestier2@gmail.com

2 Aluna do curso de Publicidade e Propaganda da UFPR, com o projeto de iniciação científica “Umbanda e cinema – Etnografia, imagem e consumo”. Membro do grupo de pesquisa ECCOS – Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. E-mail: adeledesiree73@gmail.com

3 Doutor em Estudos da Linguagem (Universidade Estadual de Londrina – UEL). Docente do curso de Publicidade e Propaganda (UFPR) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM-UFPR). Contato: hertzwendel@gmail.com

síntese construtiva entre as diversas críticas literárias e artísticas antigas e novas que até aqui se afrontavam esterilmente (DURAND, 1979, p. 307-308, p. 168-169, citado por ARAÚJO e ALMEIDA, 2018).

Os métodos que contribuíram para a mitocrítica do filme *Besouro* (2009) são (I) a análise fílmica (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 1994) que sugere a decomposição do filme e a compreensão de como as partes isoladas estabelecem conexões para dar sentido ao todo. Assim, foi possível isolar os arquétipos relacionados ao segundo método, (II) a quaternidade mítica (CANEVACCI, 1990) por meio do qual destacamos o personagem Exu, orixá da mitologia africana, de duas maneiras: primeiro como arquétipo da narrativa e depois, especialmente, como estrutura narrativa (a quaternidade é uma encruzilhada). Essa mescla entre análise fílmica e quaternidade mítica está em sintonia com a proposição de uma “epistemologia da encruzilhada” (DRAVET, 2018) que tem o sentido de abordar o filme como se estivéssemos adentrando um espaço sagrado (uma encruzilhada) onde se encontram os saberes. Da mesma forma que o ritual em um terreiro, o ritual de consumo do filme no cinema ou em casa requer um gesto de aproximação (= rito), um contato íntimo com a narrativa (= mito) que surge em luz, som e movimento (tela = espaço sagrado). Nesse espaço, os sentidos de diferentes origens seriam, ao mesmo tempo, centrípetos e centrífugos em relação ao espaço-tempo fílmico e à estrutura quaternária, construindo reflexões poéticas sobre as relações culturais entre religião afro-brasileira, cultura e som-imagem em movimento.

## **Quaternidade Mítica da Narrativa Audiovisual**

Conforme as recomendações de decomposição fílmica proposta por Vanoye e Goliot-Lété (1994), utilizamos o concei-

to de “Quaternidade Mítica da Narrativa Audiovisual (CAMARGO, MENDONÇA, 2016) que possui como base os estudos de Canevacci (1990) sobre o consumo ritual do sempre igual no cinema, cujas estruturas narrativas remetem a um eterno retorno ao mito. Para uma melhor apreensão destes conceitos, é necessária uma incursão ao apontamentos de cada autor.

Conforme Jung (2008), o desenvolvimento da ideia cristã da Trindade reconstituiu inconscientemente a totalidade do arquétipo da homoousia (do grego *homoousios*, que significa a “mesma substância”) entre o Pai, o Filho e a Vida (Espírito Santo), surgida inicialmente na teologia egípcia. O conceito de “santidade” representa que tais arquétipos da trindade são superiores, possuem um valor supremo, sagrado, determinante da cultura e levam o homem à transformação (como todo mito). Jung explica que a santidade é uma força de natureza numinosa, isto é, divina ou sagrada, que emana do arquétipo, em relação ao qual o homem nunca se sente sujeito, mas sempre como objeto dessa numinosidade.

Não é ele quem percebe a santidade; é esta que se apodera dele e o domina; não é ele quem percebe sua revelação; é esta que se comunica a ele, sem que ele possa vangloriar-se de a ter compreendido adequadamente. Tudo parece realizar-se à margem da vontade do homem; trata-se de conteúdos do inconsciente [...] (JUNG, 2008, p. 40).

Em seus estudos, Jung aponta para o caráter ordenador artificial da trindade, já que “o ideal de perfeição é o redondo, o círculo, mas sua divisão natural e mínima é a quaternidade” (p. 55). Dessa maneira, o psicólogo questiona a Trindade Cristã e traz à luz de sua análise o arquétipo diretamente oposto à figura de Pai (o Bem) que é o Diabo (o Mal), sugerindo que a Trindade é, de fato, uma Santa Quaternidade, formada por Pai, Filho, Espírito Santo e o Diabo.

Num sistema monoteísta tudo o que se opõe a Deus não pode derivar senão do próprio Deus. Isto era pelo menos chocante, e por isso devia ser evitado. Esta é a razão mais profunda pela qual o Diabo, esta instância de sua influência, não tenha encontrado acolhida no cosmos trinitário (JUNG, 2008, p. 57).

Na concepção de Jung, o Pai (*Pater*) representa o estágio primitivo da consciência, um estado de não-reflexão, sem julgamento intelectual ou moral, tanto no plano individual como no coletivo, é o inconsciente. O Filho (*Filius*) representa a preparação para ocupar o lugar do Pai, buscando certo grau de autoconhecimento, sentido para sua vida, é o consciente. O Espírito Santo (*Spiritus*) não possui qualificação pessoal, ele é aeriforme, volátil, um sopro divino, uma instância inspiradora e um desdobramento de Pai, mas representa, também, a conexão primordial entre o inconsciente e o consciente (entre Pai e Filho), conciliação dos contrários (entre Filho e Diabo), dando respostas ao sofrimento interior da divindade personificada em Cristo. A essência do Espírito Santo é feminina, de onde advém sua natureza dúbia, de mãe protetora (ao lado de Filho) e fêmea sedutora (ao lado de Diabo). Finalmente, o Diabo (*Diabolus*) representa a absoluta oposição a Pai e, principalmente, a Filho, seu contemporâneo; é o lado tenebroso da quaternidade, as sombras, o instinto.

Interessa-nos a figura do Diabo como arquétipo que desestabiliza, que influi nos demais, que dá movimento, curiosamente, as mesmas características de Exu como arquétipo da mitologia africana. “Sem este quarto elemento não há, em nenhum dos casos, a realidade tal como conhecemos, nem mesmo entendida como tríade, pois um ser abstrato, puramente imaginado, só pode ter sentido quando se refere a uma realidade possível ou atual” (JUNG, 2008, p. 76), isto é, o bem é só pode ser compreendido em assimetria com o mal, portanto, a trindade é ilusoriamente simétrica.

A quaternidade resultante desses pares de opostos não só representa o sofrimento da divindade salvadora do mundo, mas uma saga, uma viagem de transformação, a jornada do herói. Todos os elementos da narrativa estão presentes: a origem da história (*Pater*), o herói (*Filius*) que enfrenta todos os sacrifícios, desafios e males (estes representados por meio do arquétipo *Diabolus*), mas sempre inspirado a nunca desistir, auxiliado por uma força divina, um desejo sobre-humano, uma paixão (*Spiritus*). A quaternidade promove a reflexão do homem religioso, ampara os seus sofrimentos internos, renova as suas esperanças. A mesma estrutura narrativa, repetida pelo menos há dois milênios, nos rituais cristãos, entre eles a missa, e, como veremos, também se encontra no ritual do consumo das narrativas fílmicas.

Canevacci (1990, p. 31-75) busca conceituar o que ele chamou de “o espírito do cinema”. Ele destaca o *ritus* presentificado pelo cinema ao entrelaçar um elemento sagrado (o culto) e um elemento profano (a cerimônia), afirmando que a estrutura ritualística (p. 47) da missa “funcionou como protótipo do cinema, em si e para si”, pois “o desenvolvimento da teogonia fascina e atrai precisamente na medida em que é sempre igual”. A teogonia, referida pelo autor, entendemos como a criação de um novo mundo a cada projeção fílmica; e a repetição como a persistência da estrutura mítico-narrativa quaternária em cada filme – que migrou da missa para o cinema. Canevacci afirma que o cinema, assim como a missa, tem a função de ligar a psique do espectador com o arquétipo, por isso poucos conseguem resistir ao fascínio de seu rito. “De importância central é o conflito entre o Bem e o Mal, que passa do pensamento simbólico-religioso – com um maniqueísmo ainda mais absoluto – para o cinema” (1990, p. 52).

A quaternidade formada pelo conjunto das três pessoas divinas e o diabo (JUNG, 2008) é chamada por Canevacci (1990) de *hipo-estrutura*, isto é, uma estrutura que está por baixo dos

textos cristão-burgueses, entre eles, a missa e o cinema. Canevacci aponta para a migração desses arquétipos do imaginário cristão para a cultura de massa, pois “a máquina de filme era e é etnocêntrica; e o centro em torno do qual gira a representação fílmica é a civilização patriarcal cristão-burguesa, sob condições reificadas [...]” (p. 52).

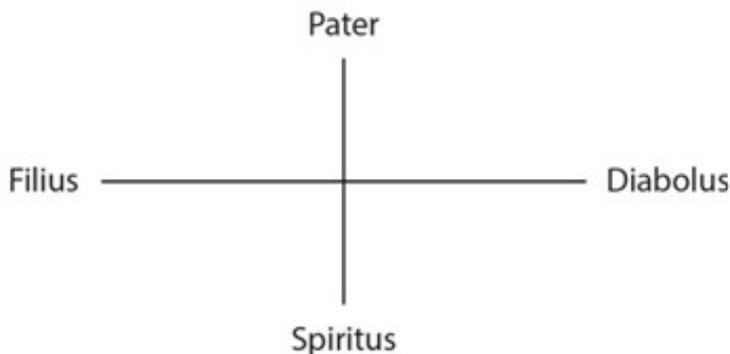
Ao comparar a relação culto/cerimônia ao consumo do sempre igual no cinema e o espetáculo da missa à exibição do filme, o autor alça o cinema à moderna cerimônia ritualística onde Deus é o espelho do homem.

O fato de que se volte sempre ao cinema (ou à missa) para ver sempre a mesma história, saber que é preciso revê-la e desejar a coerção para poder suportar a ordem de coisas existentes, têm sua origem na articulação entre hábitos imprimidos nos anos de puberdade e hábitos herdados hipoestruturalmente desde a gênese da civilização (CANEVACCI, 1990, p. 48).

Nessas considerações, o autor propõe que todas as produções cinematográficas são construídas sobre uma estrutura mítico-narrativa quaternária – repetição ritual dos arquétipos *Pater*, *Filius*, *Spiritus* e *Diabolus*, fortemente arraigados, na cultura ocidental cristão-burguesa – na tentativa de apreender a simbologia que todo filme produz. Segundo o autor, aplicados ao cinema, os arquétipos da quaternidade teriam a seguinte significação: (I) *Pater* é a origem de tudo, o elemento que dá início à narrativa; significa o superego na psicanálise; é a condição do tempo e do espaço; representa o poder sob qualquer ponto de vista. (II) *Filius* representa a individualidade positiva, o ego ou o herói; significa a viagem, está sempre em trânsito na narrativa, em transformação; seu objetivo é tornar-se *Pater* e seu sofrimento resulta em auto-consciência. (III) *Spiritus* é a negação da negação, o elemento feminino irracional e imprevisto, a fenomenologia da natureza; e como pré-consciente, está entre o ego e o id, pois alia-

se a *Filius* para derrotar a negação e, ao mesmo tempo, por sua natureza binária, leva *Filius* aos braços de *Diabolus*. Por último, (IV) *Diabolus* significa a individualidade negativa, o antagonismo extremo e absoluto, o anti-herói; é sempre rebelde, indistinto e incontrolável; em termos psicanalíticos é representado pelo id.

FIGURA 1 – QUATERNIDADE MÍTICA



FONTE: CANEVACCI (1990).

### **Sinopse de Besouro (2009)**

O storytelling filme pode ser compreendido pela seguinte sinopse:

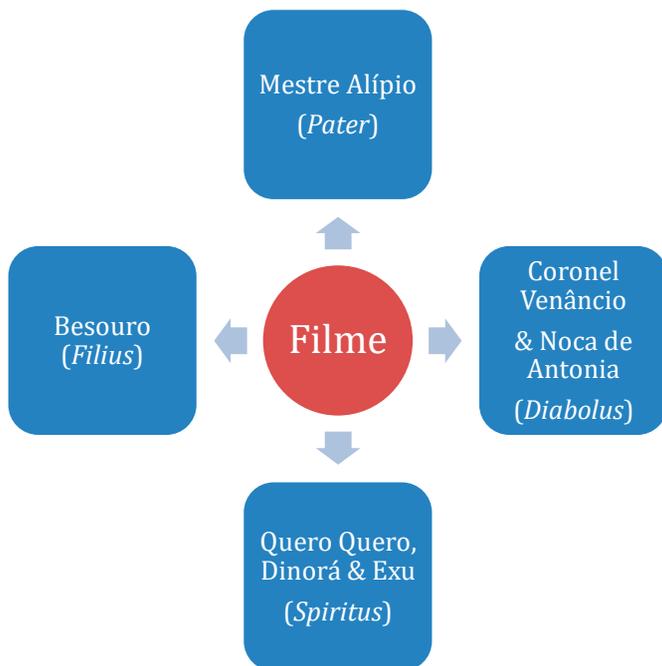
No começo do século XX, apesar da escravidão já ter acabado no Brasil há muitos anos, os negros ainda eram oprimidos pelos brancos. Enquanto isso, no Recôncavo Baiano, o menino Manoel Henrique aproveita sua infância para aprender uma tradição afro-brasileira proibida na época, a capoeira. Junto com os amigos Quero-Quero e Dinorá, o garoto toma aulas com o Mestre Alípio, considerado o líder comunitário dos negros da região. Vinte anos depois, Manoel já é conhecido por todos como Besouro, um dos maiores capoeiristas da região. Assim como a maior parte dos negros, ele trabalha nas fazendas de cana do Coronel

Venâncio, mas é o único que não se sente intimidado pelos poderosos. Certo dia, quando Besouro se distrai, Mestre Alípio é assassinado, como forma de diminuir a voz dos negros. Se sentindo culpado, e tendo a missão de dar continuidade ao trabalho de seu mestre, o aluno se isola para aperfeiçoar suas técnicas. Depois de ser abençoado pelos orixás, Besouro fica com o corpo fechado e aos poucos volta para lutar pelos direitos dos negros. Desafiando as autoridades, o capoeirista ainda se mantém a distância, o que faz sua fama crescer ainda mais. Em pouco tempo, todos comentam os seus feitos, e se começa a falar que ele tem poderes especiais e até mesmo pode voar. A presença de Besouro faz com que os negros se sintam mais confiantes para lutar pela liberdade, e, com isto, os poderosos tentam de tudo para matar seu adversário. (GUIA DA SEMANA, 2020).

## **A estrutura mito-diegética do filme**

Com base na estrutura quaternária proposta por Canevacci (1990), verificamos que o filme *Besouro* (2009) apresenta uma estrutura quaternária muito clara. O ponto de partida da história é o Mestre Alípio (*Pater*) que ensina o menino Manoel Henrique a arte da capoeira. O protagonista está bem definido, é Besouro (*Filius*) que é o herói da história. Sendo uma característica de *Filius* se tornar *Pater*, assim que morre, Besouro se junta no mundo espiritual a Mestre Alípio, fechando o ciclo do mito (mundo dos vivos/mundo do mortos). Em clara oposição ao herói, o arquétipo *Diabolus* é representado por dois personagens, o Coronel Venâncio e o seu capataz (que se comporta como um capitão do mato) Noca de Antonio. E, por fim, o arquétipo *Spiritus* é compartilhado pelos personagens que auxiliam na jornada do herói, são eles os amigos Quero Quero e Dinorá, bem como o orixá Exu.

FIGURA 2 – QUATERNIDADE MÍTICA DO FILME *BESOURO* (2009)



FONTE: Os autores (2020).

Esse tríplice compartilhamento do arquétipo *Spiritus* acontece devido às características dos três personagens que influem na jornada do herói de maneiras distintas. (I) O personagem Quero Quero é amigo de infância de Besouro e namorado de Dinorá, também amiga, mas que se apaixona pelo protagonista e é correspondida. Por isso, Quero Quero se volta contra Besouro e o culpa pelo assassinato do feitor do Coronel. Ele também revela como se mata alguém de corpo fechado. Quero Quero, como bem descreve Canevacci (1990), se localiza entre o ego e o id, pois alia-se a Besouro para derrotar o Coronel e, por sua natureza binária, leva Besouro aos domínios do inimigo. (II) Dinorá representa o elemento feminino irracional

e imprevisto, a fenomenologia da natureza, que ao fazer amor com Besouro dá à luz ao seu descendente. (III) Exu é um orixá, deus africano que surge na trama para tirar as coisas do lugar. Depois de cobrar de Besouro reverência, ele faz com que o herói destrua uma feira, chamando a atenção do Coronel. É pela influência de Exu que Besouro entra no foco dos antagonistas e assim promove o crescimento pessoal de Besouro e o impulsiona para magicamente fechar seu corpo.

### **Cinema, encruzilhada de Exu: a estrutura exuística do filme**

Voltemos a atenção ao orixá Exu, não como personagem, mas como princípio criador da vida, conforme sua mitologia de origem. Exu representa o arquétipo da linguagem, da comunicação entre deuses e humanidade, habita a encruzilhada, é dono de todas as histórias.

Um dia, em terras africanas dos povos iorubás, um mensageiro chamado Exu andava de aldeia em aldeia à procura de solução para terríveis problemas que na ocasião afligiam a todos, tanto os homens como os orixás. Conta o mito que Exu foi aconselhado a ouvir do povo todas as histórias que falassem dos dramas vividos pelos seres humanos, pelas próprias divindades, assim como por animais e outros seres que dividem a Terra com o homem. Histórias que falassem da ventura e do sofrimento, das lutas vencidas e perdidas, das glórias alcançadas e dos insucessos sofridos, das dificuldades na luta pela manutenção da saúde contra os ataques da doença e da morte. Todas as narrativas a respeito dos fatos do cotidiano, por menos importantes que pudessem parecer, tinham que ser devidamente consideradas. Exu deveria estar atento também aos relatos sobre as providências tomadas e as oferendas feitas

aos deuses para se chegar a um final feliz em cada desafio enfrentado. (PRANDI, 2018, p. 17).

As proximidades entre o princípio de Exu e o cinema são interessantes na medida em que verificamos o quanto a estrutura de significação do cinema é exuística em sua linguagem e processos de significação. A quaternidade mítica da narrativa audiovisual é a encruzilhada de Exu. A tela do cinema é o lugar das histórias, o terreiro. O ritual de consumo do filme (no cinema ou em casa) possui paralelos com a *jira*, ritual dos terreiros de religiões afro-brasileiras. Cada filme exibido significa um novo mundo fundado e ele sempre traz a essência de Exu. Cada filme é como a dança dos sentidos que saltam do corpo fílmico para o corpo do espectador.

Por ser puro movimento, Exu dança. Não basta dizer que ele se expressa pelo corpo. É algo mais: sua força atravessa os corpos em todos os sentidos, movimentando-os. E os corpos falam a linguagem que Exu lhes infundiu com seu sopro. Tornam-se, então, não apenas meio de expressão, mas também receptáculo da fala do mundo. Com a concepção africana do corpo vivo animado por Exu Bará, o corpo é mídia, a um só tempo emissor e receptor. É, tanto quanto Exu, luxo. Como as águas de um rio heraclitiano, Exu Bará (a força do corpo de todos os seres vivos) atravessa e é atravessado por todos os movimentos do mundo. É, com isso, um corpo sensível e dinâmico, um corpo vivo, imanente e transcendente. Um corpo atravessado. E se o corpo se vê atravessado por esses movimentos, isso se manifesta em gestos (DRAVET, 2015, p. 20-21).

Estamos diante da pós-vida do mito na cultura, saltando de corpo em corpo, de fala em fala, de mente em mente, imagem em imagem. Os mitos não desapareceram. Estão organizados em um sistema (CAMARGO, 2013) onde resistem na linguagem e na estrutura das narrativas audiovisuais, nos rituais

de diferentes formas de consumo, na totemização de objetos, no tempo do imaginário, na magia do espetáculo midiático. No caso do filme em análise e do cinema, de modo geral, o mito não está presente apenas como história, mas como estrutura diegética. No mito de Exu, quando ele nasce devora tudo e depois vomita deixando em tudo sua essência, seu rastro.

[...] quando Exu come e vomita os seres, infunde neles a centelha divina de que ele é fruto, os anima com a força dinâmica dos princípios universais, a força divina primordial. Dito de outro modo, no “presente reminescente” está o “passado anacrônico”. Com isso, ele transita facilmente entre passado, presente e futuro; é a um só tempo ancião, adulto e criança. E mais, Exu é o canal, o transmissor, a mensagem, o código, o trânsito. É o luxo da comunicação entre um e outro, o sopro da memória que reúne passado e presente, o sopro do ciclo da vida que reúne ancestralidade e descendência. (DRAVET, 2015, p. 19).

Nos interessa a premissa de que há uma relação da hipoeestrutura mítica quaternária com os ritos da missa católica (CANEVACCI, 1990) e, anteriormente, com a mitologia egípcia (JUNG, 2008), ao mesmo tempo que “a tela é o altar” (GAIMAN, 2016). O ritual de consumo fílmico provoca uma síncope no fluxo temporal da vida do espectador. Para consumir cinema, o espectador deve estar disposto, deve entregar seu corpo a um ritual, deve sacrificar seu tempo de vida para adentrar na história apresentada em tela. Ao adentrar o cinema ou exibir o filme em outros aparatos em casa, há um deslocamento do tempo real-histórico para dentro do tempo do filme. Portanto, essa é a quebra do tempo, o deslocamento, o desvio, a síncope exuística.

Vamos comparar a síncope da audiência do filme com a síncope na música africana. Na música daquela cultura, a síncope quebra o ritmo, cria um aparente vazio. Sendo a música

africana uma criação coletiva (assim como o cinema), ela foge à lógica cartesiana da música europeia e o vazio da síncopa é preenchido pelo corpo. A dança (o movimento, o corpo) é a dimensão visual da música africana – outras dimensões são o mito, as lendas, os acessórios, os objetos, as pinturas corporais. Conforme Sodré (1998, p. 21), esse conjunto forma caminhos, se entrecruzam para “acionar o processo de interação entre os homens e entre o mundo visível (o *aiê*, em nagô) e o invisível (o *orum*)”. Assim, a música não é reconhecida como autônoma, pois:

Como todo ritmo já é uma síntese (de tempos), o ritmo negro é uma síntese de sínteses (sonoras), que atesta a integração do elemento humano na temporalidade mítica. Todo som que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição de ser singular, todo ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do movimento induzido (SODRÉ, 1998, p. 21).

Como bem delineou Sodré (1998), a síncopa é uma ruptura do ritmo. Ela é o elemento que abala a normalidade. Desordenar e reordenar são princípios do trickster, princípios de Exu, pois “a figura de Exu [...] é latente, mas poderosa. É o seu impulso que leva o corpo a garimpar a falta” (SODRÉ, 1998, p. 68). É no tempo mítico aprisionado e quebrado pela música, na disritmia do corpo possuído pela convulsiva celebração da vida, onde vive Exu – esse malandro, dono do corpo. O corpo uma divina encruzilhada. O corpo que é levado ao cinema, que é lugar das memórias, museu das imagens coletivas, arquetípicas.

Ele é o intermediário, mas também, e por isso mesmo, aquele de quem todos dependem. Esse poder de Exu, atuando numa relação direta entre forças divinas e forças viventes, imanes, se torna ainda mais evidente quando se perce-

be que este não está apenas no nível transcendente dos deuses, mas existe dentro de cada corpo, de cada ser vivo. Porque no início, ao nascer, Exu devorou a tudo e todos e imprimiu neles sua força primordial e divina pelo ato da regurgitação, tornando-se, em cada ser, Exu Bará: o rei do corpo. Sendo assim, há algo de divino, de original em cada ser vivo, que se expressa pelo sopro que Exu infundiu ao nascer a todos os seres. Os seres vivos e Exu estão todos intrinsecamente ligados pela força do Bará, do corpo. (DRAVET, 2015, p. 19).

## Considerações finais

Conforme Lages (2003), Exu é constantemente associado à figura do Demônio cristão, mas seus significados são outros. Ao contrário das religiões de matriz cristã, nas religiões de matrizes africanas a distinção do bem e do mal não é atribuída a comportamentos puritanos ou pecaminosos. Os hábitos que implicam em tabus cristãos, como a exacerbação da sexualidade e comportamentos “mundanos” como o ato de fumar e ingerir bebidas alcoólicas não implicam nesta classificação. Em sua origem africana Exu é conhecido como Èsù, Elégbára, Eleguá, Legbá ou Bará em diferentes regiões da África, é símbolo da fertilidade e também identificado como orixá mensageiro, a ponte entre a humanidade e os demais orixás, a conexão entre os dois mundos, guia das almas e intérprete da linguagem dos orixás, um comunicador.

Segundo Lages (2003), o mito de Exu teve um grande papel na luta contra a escravidão, dando esperança de justiça e sendo alvo de culto para alcançar a liberdade. Exu se tornou um grande amigo dos escravos negros e, visto como protetor, ele é o primeiro orixá a receber as oferendas em rituais, pois ele é guardião dos caminhos e das encruzilhadas. Para se comunicar com os demais orixás é necessário alimentar Exu, é ele quem come primeiro. Na Umbanda ele perdeu seu posto como orixá e virou

uma categoria de entidades/espíritos que possuem o mesmo arquétipo, entre eles há figuras como o Zé Pelintra e a Pombagira, considerada o equivalente feminino de Exu.

Para tanto, foi desenvolvido um estudo sobre a histórias e as representações imaginárias dos Orixás cultuados nas religiões afro-brasileiras (Candomblé e Umbanda) e que circulam no imaginário brasileiro. Tema que é pouco abordado, pois enfrentamos questões sociais como a discriminação direcionada às religiões de matriz africana, onde há a presença de rituais imaginários e mágicos que são demonizados a partir da visão católica/pentecostal. Por fim, o estudo se mostra importante para traçar o retrato cultural nacional e contribuir para diminuir a intolerância religiosa por meio da pesquisa e do conhecimento sobre o outro.

Desta maneira, aproximamos, de maneira inusitada, a mitocrítica durandiana de uma epistemologia da macumba (SIMAS; RUFINO, 2018) e, também, de uma epistemologia da encruzilhada (DRAVET, 2018) que valorizam a poética presente nos fenômenos mito-religiosos brasileiros. É necessário a fuga dos modelos acadêmicos em relação às pesquisas sobre as “culturas da síncope”, por Simas e Rufino (2018), que são culturas de resistência e rupturas, e para um deslocamento desconstrutivo de todos os “centros”, como propôs Dravet (2018).

## Referências

ARAÚJO, Alberto Filipe; ALMEIDA, Rogério de. Fundamentos metodológicos do imaginário: mitocrítica e mitanálise. *Téssera*. Uberlândia, MG. v. 1, n. 1, p. 18-42, Jul./Dez. 2018.

CAMARGO, Hertz Wendel de (Org.). *Umbanda, Cultura e Comunicação: olhares e encruzilhadas*. Curitiba: Syntagma, 2019.

CAMARGO, Hertz Wendel de. *Mito e filme publicitário: estruturas de significação*. Londrina: Eduel, 2013.

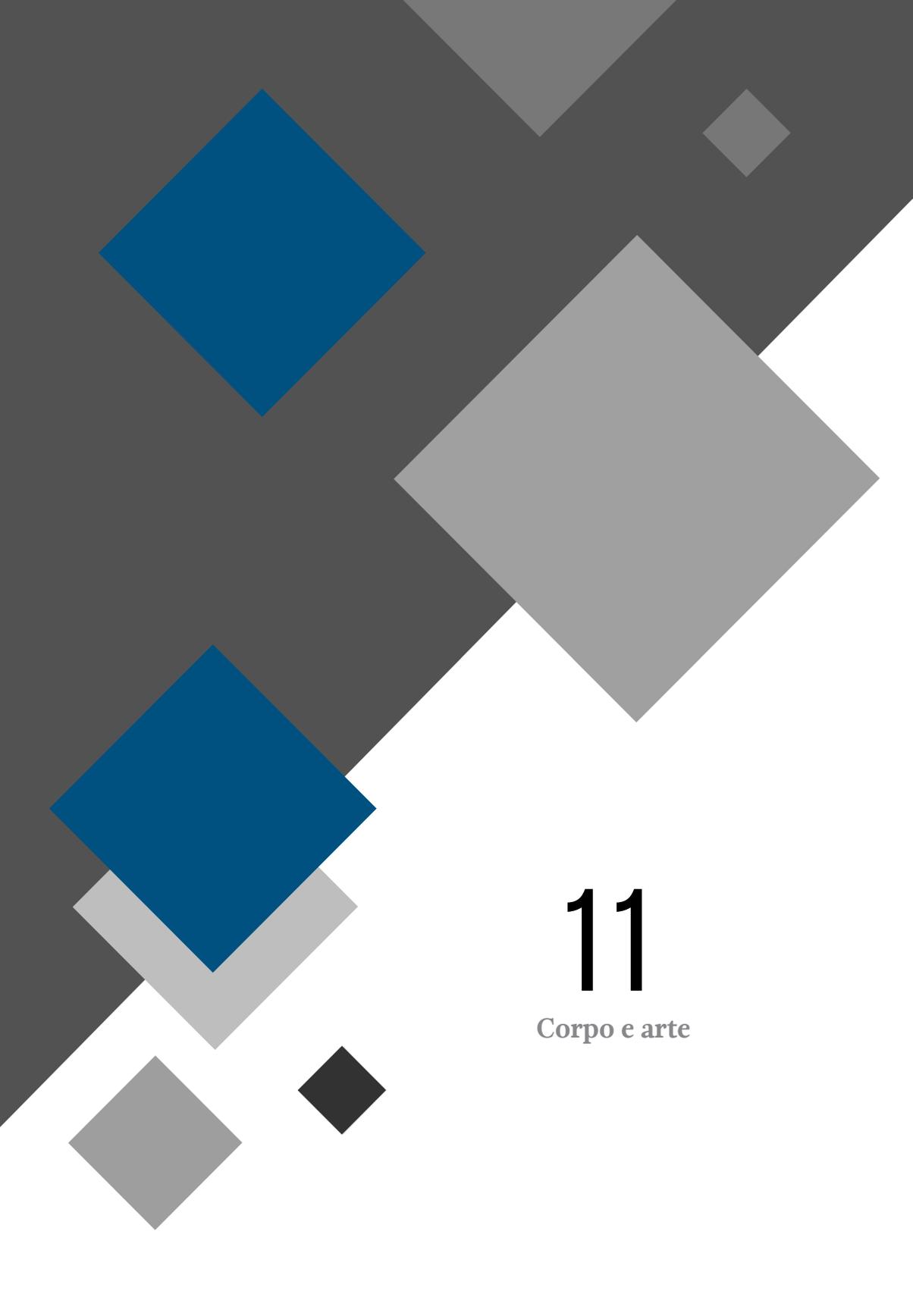
CAMARGO, Hertz Wendel de; MENDONÇA, Janiclei Aparecida. *Mito, mídia e*

formação sociocultural: um olhar sobre o personagem transgênero em Sense8. **Revista Linhas**. Florianópolis, v. 17, n. 34, p. 149-178, maio/ago. 2016.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema**. Trad.: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DRAVET, Florence. Corpo, linguagem e real: o sopro de Exu Bará e seu lugar na comunicação. **Ilha do Desterro**. v. 68, n. 3, p. 015-025, Florianópolis, set/dez 2015.

DRAVET, Florence. Epistemologia da encruzilhada. Palestra. **Simpósio Umbanda 110 anos** – Interfaces: Sociedade, Ciências Sociais e Comunicação. Dia 15 de novembro de 2018. Organização: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (PPGCOM/UNIP).



# 11

Corpo e arte

# Corpo, arte e político: imbricações (d)e resistência em *Tatuagem*

THAÍS APARECIDA ZORZELA<sup>1</sup>

## Pensar o gesto (d)e imbricar

Ao colocar em jogo a significação pela relação entre o conjunto de sons e imagens e por sua inscrição histórica, o cinema produz formas de representação do mundo na construção de uma nova cultura oral, conforme descreve Almeida (1994). Esse processo, é fundamental dizer, não resulta da sinopse que se faz de um filme, mas se constitui pela imbricação de diferentes materialidades significantes em funcionamento, como propõe Lagazzi (2009).

Inserida em uma perspectiva materialista do discurso, ancore-me no percurso construído por Suzy Lagazzi (IEL/Unicamp) no investimento analítico de filmes e documentários e na proposição de tomar a imagem em sua opacidade, em sua deslinearização e em seu funcionamento na imbricação a outras materialidades. Nesse sentido, cabe ao analista estabelecer seu recorte, visando “ao funcionamento discursivo, buscando compreender o estabelecimento de relações significativas entre elementos significantes.” (LAGAZZI, 2009, p. 1). Não se trata, então, de exercer o estudo de acontecimentos lineares de ações, tampouco conceber os elementos que compõem um filme em uma relação de complementaridade, mas

---

1      Doutoranda em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, pesquisadora bolsista da CAPES e integrante dos grupos: O discurso nas fronteiras do social: diferentes materialidades significantes e tecnologias de linguagem e Linguagem e cinema: o gesto em foco. E-mail: tzorzela@gmail.com .

de se lançar a gestos de leitura sobre as diferentes materialidades que significam pela contradição, por “suas relações de trabalho na incompletude uma da outra em um movimento de constante demanda.” (LAGAZZI, 2009, p. 2). Afirmar que a composição material se constitui pela contradição é dizer que o trabalho analítico se dá pela incompletude e falha de cada materialidade que se inscreve no material de análise em uma relação atravessada pela possibilidade de movimentação, como descreve Lagazzi (2017).

Neste texto, revisito a pesquisa que realizei entre os anos de 2015 e 2017<sup>2</sup> sobre o filme *Tatuagem*, de Hilton Lacerda. Neste retorno para o material, atento-me a corpos representados por imagens que são colocados em movimento: corpos que ocupam um lugar de significação de ameaça à moral, à família, aos valores tradicionais e que ocupam um lugar de expressão, de arte, de resistência<sup>3</sup>. Corpos que performam e que significam: o corpo-arte atravessado pela linguagem, pela ideologia e pelo inconsciente. No filme, o espectador se depara com performances artísticas do grupo Chão de Estrelas, com encontros, conflitos, contradições, jogos de força, e as relações entre os corpos representados, inscritas no quadro histórico-político da ditadura militar no Brasil, são marcadas pelo político, que opera sobre os sujeitos. A contradição funciona, assim, enquanto um espaço das relações sociais, que são colocadas sobre problemáticas de poder (LAGAZZI, 1988).

Para tomar o corpo que discursiviza o social, penso em seu funcionamento de imbricação com outras materialidades – como música, voz e gesto – para, então, compreender

---

2 A pesquisa a qual me refiro resultou na dissertação: “Corpo, história e discurso: um olhar sobre efeitos de liberdade e censura em *Tatuagem*”, apresentada e defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, sob orientação da Profa. Dra. Mariângela Peccioli Galli Joanilho.

3 As práticas de resistência, segundo Pêcheux (1990, 2014), se constituem como rituais simbólicos e de linguagem.

percursos de resistência simbólica dos sujeitos. Assim, chego ao movimento da/na relação entre corpo, arte e político e pergunto: de que modo corpo e arte significam no político, abrindo um espaço para a resistência de sujeitos?

Desse modo, para pensar a inscrição dos corpos artísticos que significam, ou seja, para pensar deslocamentos do corpo para o social, é preciso dar lugar à significação no conjunto das relações sociais cujos sentidos trabalham na contradição e no equívoco, pois o real da língua é a incompletude, e o real da história é a contradição. É preciso, também, compreender que a inscrição do cinema em sua materialidade é diferente de outras produções. Como pensar, então, as manifestações artísticas de um grupo de teatro dentro de uma narrativa fílmica? Chego ao lugar de relevância da imbricação corpo-arte em funcionamento com outras materialidades no gesto analítico que proponho e me sustento na inscrição fronteira das produções audiovisuais contemporâneas, conforme Neckel (2010). Assim, o objeto de arte não ocupa um só lugar de significação: são várias materialidades que se inscrevem e trabalham na constituição do discurso artístico. Entra, aí, o trabalho com o simbólico para que se pense o político em relação às diferentes manifestações de linguagem, constituídas em movimento com o sujeito.

Para pensar a “inscrição desse corpo artístico que significa” (NECKEL, 2010, p. 127), ao estabelecer marcas dos elementos significantes na mobilização de seu funcionamento em imbricação com outras materialidades (LAGAZZI, 2009), trago para o gesto de análise o recorte de três sequências de *frames*: **SF 01**, **SF 02** e **SF 03**.

## Corpo-arte: batimentos e movimentos

Ao assumir uma posição em que a linguagem em suas diferentes materialidades se inscreve na história, busco, neste momento, abrir um caminho para pensar a inscrição de sujeitos em movimentos de significação que derivam das formações discursivas que os atravessam. Retomando a pergunta: de que modo corpo e arte significam no político, abrindo um espaço para a resistência de sujeitos?, afirmo que é preciso pensar o corpo em sua não transparência, isto é, compreendê-lo por suas dimensões sociais e suas interpelações ideológicas, como propõe Orlandi (2012). Assim,

No corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados, assim como dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também se ligam e subitamente se exprimem, mas nele também se desligam, entram em luta, se apagam uns e outros e prosseguem seu insuperável conflito. O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (ao qual ele tenta atribuir a ilusão de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está, portanto, na articulação do corpo com a história, e a história arruinando o corpo. (FOUCAULT, 2005, p. 267).

Em *Tatuagem*, manifestam-se corpos determinados pela história, pelo político, pela arte, pelo social. O filme apresenta o Chão de Estrelas, grupo de teatro de Recife, que em suas apresentações desafiavam com humor e sátira o caos instalado no Brasil pela ditadura militar, período marcado pela repressão e censura de manifestações artísticas e culturais, como composições, espetáculos teatrais, filmes e livros.

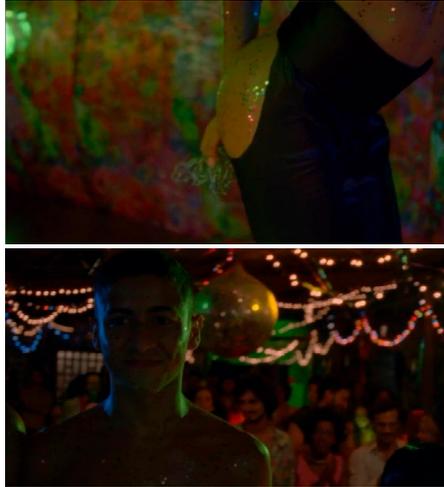
Ao introduzir uma das apresentações, Clecio, um dos líderes do grupo, afirma que as performances farão uma homenagem ao Brasil brasileiro e que a arma do grupo é debo-

che. Frente a essas afirmações, como se pode constituir, na década de 1970, uma homenagem ao Brasil brasileiro? A arma do deboche é apontada para que(m)?

Pela produção e apresentação de espetáculos que satirizavam os militares e a ditadura, o Chão de Estrelas é censurado e impedido de se apresentar. Diante da proibição, os artistas procuram o delegado, que alega que está apenas cumprindo ordens que “vieram de cima”. O grupo, então, repete a performance, conforme a primeira sequência de *frames* (SF 01) que apresento a seguir.

SF 01 - CONJUNTO DE FRAMES DO FILME TATUAGEM (2013).





FONTE: capturas da autora (2020).

O encontro de Clécio e Fininha é determinado pelas condições sócio-históricas e pelo espaço: artista e soldado se conhecem em uma casa de espetáculos artísticos e se relacionam no período ditatorial. Na **SF 01**, Fininha ocupa um lugar que escapa daquilo que se espera: é um soldado que passa a se relacionar com artistas e a atuar em espetáculos que satirizam os militares. Ao mesmo tempo em que reprime, na condição de militar, ele é reprimido em sua relação com os companheiros de quartel. Ao se inserir na vivência do grupo, Fininha passa a questionar a ordem, a manifestar seu desejo de ficar em Recife. Sob relações que se estabelecem entre censura e liberdade, há um deslize entre o corpo-militar e o corpo-arte, um corpo que “tá começando agora”, como afirma Clécio.

As relações que se marcam no jogo de significação dos sujeitos representados são condicionadas por contradições ideológicas e discursivas. Como afirma Lacan (2008, p. 201), “duas faltas aqui se recobrem. Uma é da alçada do defeito central em torno do qual gira a dialética do advento do sujeito a seu próprio ser em relação ao Outro – pelo fato de que

o sujeito depende do significante e de que o significante está primeiro no campo do Outro.”.

As diferentes formas artísticas presentes na linguagem cinematográfica contribuem com a produção do simbólico ao manter a relação heterogênea entre as materialidades significantes. Em um processo de significação que se constitui em uma rede de relações, o material audiovisual, em uma inscrição materialista, se constitui enquanto “um todo imaginariamente consistente, um sistema representável por uma rede de regras, em seu ideal de completude e de unidade, mas atravessado constitutivamente pelo processo da metáfora” (SOUZA, 2012, p. 36–37).

Tomando os corpos que significam em *Tatuagem*, como se constitui a representação da “indecência”, do “pecado”, da “desordem” e do “improvável” em um espetáculo na década de 1970 no Brasil? Que sentidos esses substantivos emanam dentro das condições de produção que os determinam? Por que as performances se constituem como um “flagrante atentado aos valores da pátria, da família, do pudor”? De que modo o fazer artístico da companhia Chão de Estrelas é um “tratado de acordo com o futuro” em que os artistas “entram com a navalha” e buscam definir “juntos a cicatriz que queremos [...] para apostar na certeza do castigo em oposição ao acaso de nossos atos”? Como o corpo-arte significa?

O espaço onde acontecem os espetáculos abre lugar de possibilidade de “despudor do corpo”. Na performance (SF 01), Clécio segura, movimenta e apresenta ao público uma coroa e uma tocha e questiona o que é liberdade, o que é democracia e se a liberdade tem símbolo. O público responde que: “o símbolo da liberdade é o cu, e todo mundo tem!”. Ele, então, confirma que “o símbolo da liberdade é o cu, que é democrático, e todo mundo tem.”. No funcionamento da imbricação corpo-arte com a música Polka do Cu – “A única coisa que nos salva/A única coisa que nos une/A única utopia possível/É

a utopia do cu” – com a metonimização do corpo, a referência desliza do campo biológico para o social. Gestos, sons e falas que significam um corpo-memória que remete à Estátua da Liberdade, escultura estadunidense, a Liberdade Iluminando o Mundo, que promove o efeito imaginário de democracia e liberdade para todos.

Com a performance censurada, os sentidos, possíveis até certo momento, são silenciados. O dizível, conteúdo do espetáculo, é censurado pela formação discursiva dominante naquela condição de produção. Ao silenciar determinados sentidos e formulações, os militares, representantes da ideologia dominante, cumprem com suas determinações sociais de violência e repressão enquanto Aparelho Repressivo de Estado<sup>4</sup>. A relação com o que se pode dizer é modificada quando há censura, pois não se trata mais do dizível permitido pelas formações discursivas, ou seja, no campo sócio-histórico, porque há uma proibição. Invade-se o espaço, silenciam-se os sentidos, impedem-se os corpos.

---

4 Segundo Althusser (1980), há um aparelho repressivo de Estado e uma pluralidade de aparelhos ideológicos. A primeira grande diferença se dá na forma de dominação: no primeiro, tem-se a dominação do estado ao público e, no segundo, ao privado, como as igrejas, partidos políticos, família etc. É importante diferenciar a forma como esses aparelhos de dominação operam: o ARE funciona por meio da violência, enquanto os AIE, pela ideologia. Entretanto, não há um aparelho puramente repressivo, pois também funciona por determinada ideologia a fim de buscar a reprodução dos valores que carregam. Os AIE também não funcionam puramente pela ideologia: ela o determina predominantemente, mas, em segundo plano, também opera com violência. Há, portanto, um duplo funcionamento da repressão e da ideologia nesses aparelhos. O que determina a classificação dos aparelhos de Estado é a forma como um se sobressai ao outro.

SF 02 - CONJUNTO DE FRAMES DO FILME TATUAGEM (2013).



FONTE: capturas da autora (2020).

Os sentidos deslizam em processos parafrásticos e polissêmicos. A paráfrase se inscreve na memória, no retorno ao mesmo espaço do dizer. Na polissemia, há um deslocamento no processo de significação - equívoco. A significação se constitui, então, entre o mesmo e o diferente, e a língua é sujeita à falha, ao equívoco, que permite que sujeitos e os sentidos se movimentem.

Na SF 02, corpos e sons se imbricam: as mãos artísticas sobrepostas, primeiramente, ao rosto em totalidade e, em seguida, aos ouvidos metonimizam sentidos: os olhos não veem, os ouvidos não escutam. A questão verbalizada: “Você viu o que fizeram da censura?” e a sequência: “Cuidado! Dis-

farça! Aí vem a Esperança!” localizam os efeitos que circulam frente às determinações das condições de produção. Alguns sentidos não podiam ser vistos, não podiam ser escutados. Era preciso ter cuidado e disfarçar, pois poderiam ser silenciados.

Sob um “espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos” (PÊCHEUX, 2014, p. 50), a censura opera na negação da alteridade, e os sentidos se movimentam. O silêncio condiciona a mobilidade do dizer para que o sujeito, ao se inscrever nas regiões do dizível, signifique. Assim, as performances artísticas são formas de escapar do silêncio imposto pela censura ditatorial para que o corpo-arte signifique.

Sangrante, enfaixado, estampando um olhar perdido, o corpo moribundo de Esperança se abre para a escuta do lugar do significante esperança naquele momento no país. Esperança de quê? Esperança para quem? Imbricada ao corpo-arte e aos os risos da plateia, a exclamação: “Brasil, o país do futuro!”, traz questionamentos: o que é dar lugar ao Brasil enquanto país do futuro? Haverá futuro? Ele virá para quem? Há, nesse enunciado, a remissão a um tempo outro, um tempo que (ainda) está por vir. O Brasil enquanto país do futuro atualiza um desejo de mudança – talvez até promessa – em que a esperança, enlaçada à liberdade, é protagonista.

SF 03 – CONJUNTO DE FRAMES DO FILME TATUAGEM (2013).







FONTE: capturas da autora (2020).

A relação com o dizível em *Tatuagem* é constantemente modificada pela censura, brecha para que o sujeito signifique pela resistência. Os sentidos censurados e apagados dizem respeito à formação discursiva que se quis silenciar. Sob o funcionamento da censura, ao se proibir certos sentidos, se proíbem sujeitos, se impedem corpos.

A narcisia social do autoritarismo (ORLANDI, 2007), por meios de força, procura impor um sentido único para toda a sociedade, e o silêncio ocupa lugar de condição de significação para que sujeito e discurso se movimentem nas

relações de poder. A inscrição de sujeitos em diferentes formações discursivas constitui a região do dizível e evoca o sentido outro. Daí surge a necessidade do equívoco, da deriva, do movimento, do silêncio, que permite que a contradição discursiva se coloque em funcionamento. Ele não é tomado como vazio: ele é significante.

Na SF 03, observo possibilidades de significação de um Brasil brasileiro. Os sentidos de brasilidade são (re)afirmados pela bandeira brasileira pintada sobre o peito do corpo-arte que retoma a memória das vestes de Carmen Miranda e pelo corpo indígena, imbricados ao efeito sonoro do samba. Um possível Brasil brasileiro se configura, também, pelo corpo-arte vestido de homem de lata, um apontamento ao futuro, colocado em jogo, também, pela fala de Joubert: “a porta para o futuro foi escancarada por experiências contínuas e quando todos os jovens estiverem velhos e todas as dores estiverem contidas, estamos no futuro. [...] Aqui, no olho do futuro, começa a nossa não história. Aqui começamos a fazer a pintura rupestre de um novo tempo.”, que funciona em alteração e imbricação com a canção Bandeira Branca, de Dalva de Oliveira – “Bandeira branca, amor/Não posso mais/Pela saudade que me invade/Eu peço paz” – e corpos nus que se abraçam, levantam os braços e comemoram a chegada de um novo tempo.

Segundo Neckel (2010), a metáfora e a metonímia são próprias do artístico. Ao trabalhar a relação do imaginário com o simbólico, sentidos novos são reclamados pela não saturação. As formas de metaforização e metonímia, ao produzirem sentidos, entram em relação com o silêncio. Para que possam significar, diz-se de outro modo. Dessa forma, os efeitos de sentido vão se constituindo na região do não-dizível. Daí a importância do simbólico, do gestual, do corpo.

A mão de Clecio se movimenta sobre seu rosto e sobre o espaço do Chão de Estrelas, mostrado ao fundo. Em um primeiro momento, seu rosto e os outros artistas são es-

condidos por ela. Ao abri-la, todos aparecem no plano, e ele sorri. Ao remeter “a função essencial da falta no interior da cadeia significante” (DUCROT; TODOROV, 1982, p. 417), pela mão de Clécio, há um jogo de metonímia do silenciamento, da arte, do sujeito e, portanto, do corpo-arte.

O modo como sujeitos significam é constituído pela história, pela língua, pelo corpo. Por isso, estabelece-se uma relação entre o já-dito e o que está se dizendo, uma relação existente entre interdiscurso e intradiscurso (ORLANDI, 2015). A formulação dos sentidos se faz na relação estabelecida com o interdiscurso, e os dizeres significam pela sua formulação e pela historicidade, pela atualidade e pela memória. Assim, a não história que se inicia produz efeitos dentro daquilo que determinada formação discursiva permite que signifique em dada condição de produção. A censura, enquanto produção histórica, opera sobre a liberdade de ser, de se manifestar, ou seja, sobre o corpo-arte que significa. A não história, na regularização do discurso, ressignifica no campo de suas reformulações: movimentação entre o agora e o tempo outro – movimentação entre o período ditatorial e o futuro.

## **Enlaces d(e) (r)esistência**

A materialidade da memória se constitui pela estruturação discursiva (ACHARD, 2015). Tratar da memória é colocá-la em uma rede de relações com o esquecimento, com a atualidade, com a não história, silenciada em determinada condição de produção e passível de (re)significar em outros momentos e produzir sentidos outros. A não história, que não será escrita pelas imposições do Estado naquele momento específico, se abre para novos sentidos, com determinações do tempo que está por vir.

Em *Tatuagem*, o corpo-arte é um corpo-memória que significa (n)a não história. São corpos atravessados por práticas simbólicas de resistência, manifestadas fora do lugar de volun-

tarismo, corpos que performam quando há impedimento, que ousam ocupar outros lugares, que determinam como sujeitos se inscrevem e se movimentam pelo simbólico e pelo político. Observo, no filme, uma relação em que os desejos de liberdade, esperança e futuro estão amalgamados na significação do corpo-arte. A não história se inscreve em uma transgressão de fronteiras na prática de resistência, que coloca em xeque “a ideologia dominante tirando partido de seu desequilíbrio” (PÊCHEUX, 2014, p. 278) em um ritual que não existe “sem falha, desmaio ou rachadura” (PÊCHEUX, 1990, p. 17).

O corpo-arte, no simbólico e no político, resiste pela própria existência, a (r)esistência, como propõe Ferraça (2019, p. 02), enlaçada às brechas possíveis para que o sujeito se movimente, que é “a marca do sujeito que vacila entre o lugar que ele deve ocupar [...] e aquele em que ele ousa estar, deslocando sentidos.” Uma (r)esistência que escarnifica o social.

## Referências

- ACHARD, P. et al. **O papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. 4.ed. Campinas: Pontes, 2015.
- ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. São Paulo: Cortez, 1994.
- ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de estado**. Lisboa: Presença, 1980.
- DUCROT, O. TODOROV, T. **Dicionário das Ciências da Linguagem**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.
- FERRAÇA, Mirielly. (R)esistir no Jardim Itatinga: pelas brechas cotidianas o movimento de sujeitos e sentidos. In: SEAD – SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO, 9, 2019, Recife. **Anais do SEAD**. Recife: UFPE, 2019. p. 1-6.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia, a História. In: MOTTA, Manoel Barros (Org). **Ditos e Escritos II – Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- LACAN, Jacques. O inconsciente e a repetição. In: \_\_\_\_\_. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LAGAZZI, Suzy. **O desafio de dizer não**. Campinas: Pontes, 1988.
- \_\_\_\_\_. O recorte significante na memória. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMANN, Solange (Orgs.). **O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras**. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 67-78.

\_\_\_\_. Trajetos do sujeito na composição fílmica. In: FLORES, Giovanna Benedetto; GALLO, Solange Leda; LAGAZZI, Suzy.; NECKEL, Nádia.; PFEIFER, Claudia Castellanos.; ZOPPI-FONTANA, Mónica. (Orgs). **Análise de Discurso em Rede: Cultura e Mídia**. Campinas: Pontes, 2017. v. 3.

NECKEL, Nadia. **Tessitura e Tecedura: movimentos de compreensão do Artístico no Audiovisual**. 2010. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Unicamp, 2007.

\_\_\_\_. **Discurso em análise: sujeito, sentido, ideologia**. Campinas: Pontes, 2012.

\_\_\_\_. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 12. ed. Campinas: Pontes, 2015.

PÊCHEUX, Michel. Delimitações, inversões, deslocamentos. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, IEL/Unicamp, n.19, 1990, p.8-24.

\_\_\_\_. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

SOUZA, Luiz Carlos Martins de. **Cartas para quem?: o funcionamento discursivo da “falta” no filme Central do Brasil**. 2012. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda. Produção: João Vieira Jr., Chico Ribeiro e Ofir Figueiredo. REC Produtores Associados, 2013. 1:50:31.



12

Manifestações culturais

## Manifestações culturais populares em *Ataliba, o vaqueiro*, de Francisco Gil Castelo Branco

FABÍOLA NUNES BRASILINO<sup>1</sup>

RAIMUNDA CELESTINA MENDES DA SILVA<sup>2</sup>

A literatura regional, além de manifestação artística, consiste em um importante meio de registro e valorização à cultura de uma determinada comunidade, contribuindo para a construção, o enriquecimento e a preservação de uma tradição cultural local. Quando possui uma qualidade estética, permite que uma cultura até então desconhecida por uma ampla maioria seja reconhecida e incluída na totalidade das demais culturas do globo.

Dessa forma, Francisco Gil Castelo Branco com uma linguagem clara e várias marcas regionais em *Ataliba, o vaqueiro*, retrata o sertão piauiense, a seca e as mazelas decorrentes da mesma e a riqueza cultural da região, como: as crenças, os costumes, os objetos, a culinária, presentes no cotidiano do homem sertanejo.

A fim de analisar as diversas manifestações culturais populares piauienses presentes ao longo de toda a obra em questão, este ensaio pretende apontar trechos que remetem a essas expressões de cultura popular, aliando-as às teorias. Para tanto, foi feita uma pesquisa bibliográfica que versa sobre o tema. Como aporte teórico, foram utilizados autores

---

1 Graduada em Letras – Inglês pela Universidade Federal do Piauí. Mestrada em Letras pela Universidade Estadual do Piauí, Bibliotecária efetiva da Universidade Federal do Piauí. E-mail: fabinunes1@gmail.com.

2 Doutora em Linguística e Letras pela PUCRS. Professora Adjunta do curso de Letras/Português e do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí. E-mail: r.celestina@uol.com.br

como: Magalhães (2016), Megale (2003), Nunes (2003), Oliveira (1999), Ribeiro (1995) e outros.

## **Autor e obra**

Francisco Gil Castelo Branco nasceu no ano de 1848, em Livramento, atual município de José de Freitas. Foi diplomata, romancista, jornalista e contista. Formado em Letras, na França, residiu no Rio de Janeiro, onde foi colaborador dos periódicos *Revista Luz*, *Gazeta Universal* e *Diário de Notícias*. Suas obras foram: *A Pérola do lodo* (1874); *Um figurino* (1874); *Doutor Julião Alexandre Batista Cabral* (1874); *Contos a esmo* (1876); *Os gansos sociais* (1878); *Ataliba, o vaqueiro* (1878) e *Pobreza não é vício* (1884).

A obra *Ataliba, o vaqueiro*, inicialmente publicada em forma de folhetim, no ano de 1878, no jornal ‘Diário de Notícias, do Rio de Janeiro’,

indica que o tema da seca se tornará de interesse popular. Havia uma certa curiosidade pela vida desta gente que, embora fosse brasileira, sobrevivia em condições tão precárias, a ponto de chocar o cidadão carioca, que só então começará a perceber a existência de um outro país na região norte do Brasil. (MAGALHÃES; RÊGO, 2016, p. 18).

A narrativa, teve como ambiente a região do Marvão, atual município de Castelo do Piauí, retrata a história de amor entre Teresinha e Ataliba e o flagelo causado pela seca, logo seus personagens são trabalhadores rurais das camadas populares. A caracterização do cenário da seca é feita com realismo, levando o leitor a visualizar cada episódio narrado.

Em *Ataliba, o vaqueiro* é clara a presença do Brasil sertanejo relatado por Darcy Ribeiro em sua obra *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, em que o autor afirma que essa população possui características peculiares

no seu modo de viver, na culinária, na dispersão espacial, dentre outros aspectos que serão abordados de modo mais aprofundado no tópico a seguir.

## **Cultura popular piauiense e suas manifestações**

Por se tratar de um fenômeno complexo e polissêmico, a cultura popular, neste trabalho, será abordada pelo prisma do folclore, referindo-se à tradição, costumes, crenças e modos de viver de um povo. De acordo com Nunes (2003, p. 87), cultura popular é

o fazer, o saber e o sentir do povo simples, que na sua cotidianidade, vem por meio da fala, dos gestos, das atitudes, dos hábitos e costumes, manifestando seus valores materiais e espirituais, herdados dos antepassados e preservados pelos grupos que vão se reproduzindo, incentivados a manter vivas suas memórias e suas histórias.

Suas manifestações podem ser observadas através de diversos aspectos, como o artesanato, a religiosidade, a medicina popular, a linguagem, que, quando estudadas de forma mais aprofundada, revelam os modos de vida peculiares de cada comunidade.

A população brasileira foi composta, basicamente, pelas etnias portuguesa, indígena e africana, resultando em um amplo conjunto cultural. Verificamos que o mesmo ocorreu no Piauí, segundo Oliveira (1999, p. 13-14):

Os primeiros documentos da nossa historiografia falam de uma população de brancos, negros, índios e mamelucos. A contribuição branca foi quantitativamente insignificante, e a miscigenação direta com o índio local aconteceu somente nos primeiros tempos de colonização. Os índios logo foram impiedosamente massacrados. A presença dos mamelucos, contudo, foi muito significativa e marcou fortemente nosso

povo. [...] Se por um lado a característica indígena é patente, deve-se admitir, também, que nossa negritude é um fato permanente. Basta salientar que no final do século XVIII a população piauiense era representada por mais de 50% de escravos africanos, chegados até nós de São Luís do Maranhão e de Salvador.

Através da afirmação supracitada, infere-se que nosso vasto repertório cultural é, em grande parte, devido a essa mestiçagem étnica, fato esse é constatado na obra *Ataliba, o vaqueiro* no trecho abaixo, em que temos a presença do negro juntamente aos demais personagens da história,

[...] a figura exótica do preto africano transpunha o batente e ele apareceu na sala carregando ao ombro esquerdo um surrão de carneiro e suspendendo à mão direita um par de alforjes. Fora importado da África ainda moleque e conservava o nome de sua terra natal. Há muito que ocupava na fazenda o lugar de fábrica, qualificação que se dá ao escravo ajudante do vaqueiro nos estabelecimentos de criação de gado. (CASTELO BRANCO, 2016, p. 49; 51).

Em virtude disso, em algumas passagens da obra em questão, verificamos que alguns componentes da cultura africana se mesclam aos da regional e indígena, como os destacados abaixo, evidenciando, dessa forma, a riqueza cultural local abordada na produção literária, bem como o quão é difícil apontar quais elementos pertencem a cada cultura, tamanha hibridização cultural decorrente da colonização.

Cassange, que havia despido o **vestuário de couro** e ficado em ceroulas de algodão da terra e camisa de riscado, conforme o uso dos sertanejos, embalando-se na **rede**, armava e temperava o seu **berimbau** ou **urucungo**, isto é, um arco com uma corda encerada, trazendo no

extremo a metade de uma cujuba. (CASTELO BRANCO, 2016, p. 54, grifo nosso).

Outro aspecto recorrente ao longo de toda a obra literária e que é bastante peculiar do homem sertanejo que habita o interior do Piauí é o linguajar. Segundo Oliveira (1999, p. 18):

A linguagem popular piauiense não escapa do colorido característico do modo de falar nordestino em geral. Deve-se salientar, no entanto, que há expressões e maneiras de dizer bem próprias do Piauí. Verifica-se uma constante em suprimir ou substituir sílabas, usar o padrão de acentuação paroxítonas, ou deturpar as palavras e o seu sentido, ou modificar a própria estrutura das palavras e das frases. O vocabulário popular, então, é rico em variantes, neologismos e em palavras arcaicas.

Nos fragmentos abaixo, temos exemplos típicos desse modo singular de se expressar dos sertanejos do interior do Estado do Piauí, onde predominam as supressões ou substituições de sílabas, bem como a influência do modo de falar dos escravos:

— Então, pensa que não a estimo, **Sá** Teresinha?

A moça conservou-se calada.[...] O sertanejo soltou um suspiro prolongado, seguido de outros decrescentes.

— O que tem, **Sô** Ataliba? (CASTELO BRANCO, 2016, p. 40, grifo nosso).

— Vai arranjar a ceia, rapariga; basta de admirar o teu ouro!

— **Inhá, sim**, mamãe!

(CASTELO BRANCO, 2016, p. 45, grifo nosso).

A expressão ‘Sá’ é a abreviação da palavra Sinhá, forma de tratamento comumente utilizada pelos escravos para chamarem ‘senhora’ ou ‘patroa’; do mesmo modo, o termo ‘Sô’ é a abreviação do vocábulo ‘senhor’. Já a expressão ‘Inhá, sim’, significa, de acordo com Oliveira (1999), ‘Sim, senhora!’.

Ainda em relação à linguagem, no excerto abaixo, há a mudança de sentido das palavras, outro aspecto importante da cultura popular piauiense, já mencionada na afirmação de Oliveira (1999).

— Sô Ataliba, vocemecê é um **homem do bom miolo, tem qualidade, tem nata e soro... está no caso de tomar estado**; mas eu não pretendo molestar minha filha. Se ela o quiser, eu também quero, e quando não, o dito por não dito! **Não sou nem carne nem peixe!** Ela decidirá o negócio. (CASTELO BRANCO, 2016, p. 48, grifo nosso).

No que se refere ao artesanato piauiense, o autor mostra o quão rico é esse universo ao descrever a indumentária de Ataliba, revelando, através dos pormenores, as belezas desse traje, bem como evidenciando a sua importância no cotidiano do vaqueiro, servindo como “armadura” contra as adversidades do sertão.

Ataliba era moço, tinha a figura atlética e a fisionomia cheia de franqueza. O seu trajar caprichoso indicava desde logo que ele era um vaqueiro e enamorado. Com efeito, **as suas perneiras, o seu guarda-peito, o seu gibão e o seu chapéu com trancelim e borlas de fios de cor eram de finas peles de bezerro, lavradas com esmero por hábeis mãos de mestre**. Um maço de cordas de couro adunco, dobrado em vários círculos, passava-lhe do pescoço por sob o braço esquerdo: era a sua faixa de honra, era o famoso laço que prendia a rês rebelde à porteira do curral ou necessitada de algum cuidado. (CASTELO BRANCO, 2016, p. 36, grifo nosso).

Além do sistema de pastoreio, fato bem evidente em *Ataliba, o vaqueiro*, pode-se inferir outra fonte de renda das populações sertanejas, as atividades extrativistas, em que predominam a produção de artefatos de palhas e de utensílios domésticos feitos dos frutos dos vegetais chamados coité e cabaça. Notamos a riqueza desse tipo de artesanato na passagem que narra os utensílios domésticos da personagem de tia Deodata:

[...] um jirau substituindo o préstimo de armários e mesas, elevava-se no canto da sala e mostrava que a tia Deodata tinha tratamento; porque reluziam acolá seis pratos azuis, seis colheres de chumbo, dois talheres, quatro tigelas de várias dimensões, um bule sem asa, [...], **coités**, **cabacinhas**, **abanos** e uma tulha de **peneiras** rivalizando com outra de **cofos**, grandes e pequenos, redondos e quadrados. (CASTELO BRANCO, 2016, p. 45, grifo nosso).

As atividades extrativistas, de acordo com Ribeiro (1995, p. 346), “só puderam aliciar centenas de milhares de trabalhadores em virtude da miserabilidade das populações nordestinas, porque, mesmo combinados com lavouras de subsistência, provêm uma renda mínima que apenas permite sobreviver”, por isso, as populações sertanejas são obrigadas a usarem da criatividade e aproveitam a matéria-prima que a natureza oferece.

Outra característica da cultura popular piauiense reside na mescla entre religiosidade e crendices. Esse fato é bastante notório em vários fragmentos de *Ataliba, o vaqueiro*:

**Teresinha ao mesmo tempo ia pedir a bênção a sua mãe**, quando a cabaça, saindo da rodilha, caiu ao lado da velha, molhando-a às direitas.

**Deodata** desapareceu em um salto e voltou imediatamente, **trazendo um ramo bento**,

**com o qual principiou a bater em sua filha, fazendo mil trejeitos engraçados.**

— Está enfeitçada! ... Por isto os tições estão apagados! **É quebranto da Mãe d'Água!** A demora à fonte! ... Não querem acreditar na gente antiga!

A moça ria e à proporção que aumentava a sua alegria, a velha desconfiava e redobrava a veemência da sua prática; rezava, cantava, parecia haver perdido o juízo e, apesar da intervenção de Ataliba, ela terminou desfechando em quantidades beliscões e murros em Teresinha, que por fim principiou a chorar.

[...] Assim, ao primeiro soluço da moça, suspendeu a cerimônia, persignou-se e, de modo solene, proclamou a salvação da moreninha:

— Está livre a rapariga! ... Custou! Estou sempre lhe dizendo: — **Teresinha, minha filha, faze o sinal da cruz no pescoço da cabaça antes de a meteres na fonte. Neste riacho há uma Mãe d'Água. Não quer me atender! Chora! Chora! Deixa sair o encanto!** (CASTELO BRANCO, 2016, p. 42, grifo nosso).

Nesse primeiro trecho, é evidente a mistura da religião católica com a lenda da Mãe d'Água, quando a personagem de tia Deodata enfatiza que a filha, quando for à fonte, deve proteger a cabaça e a si própria de possíveis feitiços através do sinal da cruz no pescoço do objeto.

A seguir, há duas passagens que fazem referência à religião católica, herança cultural dos portugueses que aqui tiveram participação na colonização. Na primeira citação, nota-se uma prática recorrente no coletivo católico, as celebrações fúnebres, como uma forma de demonstrar o amor por seus entes queridos, bem como para que os mesmos se livrem o quanto antes das penas do purgatório. Para a comunidade católica, este tipo de rito é um gesto de fé, de amor

e de esperança. Fé na vida que começará com a morte, fé na ressurreição da carne e na vida eterna.

— É verdade. **Mandaste sô padre João dizer a missa por alma do meu defunto?**

— Inhá, sim, tia Deodata; ele rezou a missa e foi comprida! ... gostei! (CASTELO BRANCO, 2016, p. 53, grifo nosso).

Além dos ritos fúnebres, o Catolicismo tem forte tradição em relação às imagens de santos, em que os fiéis vêm nelas intercessores de Jesus Cristo, o único salvador. Para os católicos, “a imagem lembra também que aquela pessoa está no céu, isto é, na comunhão plena com o Senhor; ela goza da chamada “visão beatífica de Deus” e intercede por nós sem cessar, como reza uma das orações eucarísticas da Missa.” (POR QUE a Igreja, 2020).

Por meio do trecho abaixo, a importância dessas imagens para o sertanejo que, quando se viu obrigado a deixar sua casa por conta dos efeitos da seca, teve de escolher o que era de mais necessário para carregar consigo.

Atrás dos rapazes vinham os velhos e as mulheres que, depois de uma escolha penosa entre as insignificâncias dos seus haveres, traziam o que lhes era mais indispensável ou sumamente caro, tais como **as imagens dos seus oratórios**. (CASTELO BRANCO, 2016, p. 73–4, grifo nosso).

A medicina, enquanto ciência, só foi possível devido à medicina empírica e intuitiva. Atualmente, os remédios ditos caseiros têm seus componentes estudados e, na maioria, servem como base para drogas utilizadas na medicina moderna.

Ribeiro (1995), ao discorrer sobre as particularidades do homem sertanejo, enfatiza a dispersão espacial em que vivem, fato que compromete, de certa forma, o desenvolvi-

mento de uma política pública voltada para a saúde dessas comunidades. Deste modo, para suprir essa carência, buscam no meio ambiente e no conhecimento passado de geração em geração formas para curar as enfermidades humanas. Conforme Santos Júnior (2003, p. 299):

Na busca por explicações de cura humana com orações e ervas, terras, metais e produtos vegetais e animais encontramos no Piauí uma riquíssima e elaborada cultura. Somam-se a isso as credences e superstições que contribuíram e ainda hoje contribuem para a elaboração de uma medicina peculiar e de certa forma mágica.

Plantas e objetos da natureza participaram e ainda participam do imaginário coletivo de cura e controle de diferentes doenças no Piauí, mais precisamente observada nas populações de baixa renda ou distanciadas até economicamente da medicina científica.

Na obra analisada, observamos a importância da medicina popular para o sertanejo nos fragmentos abaixo:

[...]Deodata aparecerá pela manhã com um lenço encarnado amarrado à cabeça, tendo um **emplastro de folhas de mamona colocado nas frentes**. Ela queixava-se de forte enxaqueca; estava rouca, com uma espécie de gogo, e **entupia a cada instante as fossas nasais de fartas pitadas do seu formidável corniboque, [...], contendo porém tabaco em vez de isca...**

Os sertanejos [...] dispõem de vegetais que sempre têm conservados em casa, cuja ação é imediata contra os diversos períodos das moléstias, que conhecem de um modo prático, combatendo-as nas suas transições perigosas com a perícia às vezes de um hábil facultativo. (CASTELO BRANCO, 2016, p. 83; 85, grifo nosso).

Apesar das distâncias entre esses núcleos sertanejos a que Ribeiro (1995) se refere, certos modos de socialização

foram encontrados por essas comunidades como forma de compensar esse isolamento, como por exemplo, as vaquejadas, as festas do calendário religioso, casamentos, etc. Nessas ocasiões, diversos componentes da cultura popular piauiense, simultaneamente, a culinária, as danças, os instrumentos musicais e as cantigas. Nas citações abaixo, tem-se a comemoração do noivado dos personagens de Ataliba e Teresinha:

[...]Teresinha foi ao quarto buscar a sua viola para Ataliba, e o cavaquinho para o acompanhar; e os noivos brilhavam rememorando as suas cantigas aos sons frenéticos dos respectivos instrumentos, também ouvindo-se carpir em lá bemol o urucungo de Cassange, marcando o compasso ao remexido e peneirado fandangado da tia Deodata.

O folguedo durou duas longas horas [...] (CASTELO BRANCO, 2016, p. 56)

As palmas cadenciadas e as cantigas não se interrompem, sendo notável a facilidade do improviso e a riqueza de rimas que ocorrem aos sertanejos nos seus desafios, como qualificam a essa permuta de versos, nos quais transluz frequentemente a amenidade dos nossos poetas líricos corretos.

Eis aqui um espécime dessas cantigas, colhido nesse baile campestre, cena mágica, cuja honra de ouverture coube a Cassange com o seu berimbau bem encerado e arengueiro então mais do que nunca:

Meu amo Sô Ataliba  
meu amo do coração  
vai casar c'ó sinhá moça,  
rainha deste sertão

ATALIBA  
A flor do pequi é branca,  
do bacuri encarnada,

a flor do jambo é bonita,  
mais bonita é minha amada

TERESINHA

Dormindo estava sonhando  
que me mataram meu bem,  
acordei pedindo a Deus  
que me matasse também.

[...] (CASTELO BRANCO, 2016, p. 64-5).

As cantigas fazem parte do cotidiano do homem rural e servem a vários propósitos: sentimentais, de trabalho, de diversão, religiosas, etc. Geralmente são acompanhadas por instrumentos musicais, como berimbau, viola, cavaquinho, dentre outros. Segundo Megale (2003, p. 103), “a música folclórica brasileira não apresenta propriamente formas instrumentais, porém os instrumentos musicais são imprescindíveis para o arranjo das danças e cantigas.” Ainda conforme a autora, a viola é, por excelência, um instrumento do meio rural, encontrada no sertão brasileiro, como verificamos na citação de Castelo Branco (2016).

Outro ponto a ser observado nas cantigas são os desafios, em que os participantes se enfrentam diretamente no conteúdo de seus versos, demonstrando a capacidade criativa de cada um.

A comida, além de ser fonte de energia para o homem desempenhar suas funções vitais, desempenha também um papel social, pois a maneira como um povo se alimenta revela constantemente a cultura em que está inserido. Conforme Megale (2003, p. 114), “a alimentação popular brasileira revela uma aculturação indígena, portuguesa com traços mouriscos, africana [...]”

No Brasil, cada região possui uma culinária típica que é conhecida pelas demais regiões. No Piauí, as comidas tradicionais são diversificadas, de acordo com Oliveira (1999), tem a carne-de sol de gado ou de criação, buchada, panelada,

sarapatel, quibebe, paçoca, coalhada, tipos variados de beijos, pirão, dentre outros.

Em *Ataliba, o vaqueiro*, temos uma pequena amostra dessa multiplicidade:

[...]pouco a pouco, a sua casa ficara apinhada de gente. Era curioso vê-los em bandos, homens, mulheres, velhos e crianças, virem, [...] trazendo lenços com **beijos e ovos**, cestinhos com frutas e outras tais ninharias, para oferecerem à noiva de Ataliba.

[...]

**Grandes espetos de pau, cobertos de longos terçados ou mantas de carne assada**, percorriam a roda dos convivas [...].

**Gamelas cheias de pirão, em que escorria a medula ou tutano das tíbias ou canelas de boi calcinadas nas brasas [...].**

A **paca** que Dionísio trouxera figurava, **ensopava com azeite de coco, entre um leitão e dois frangos assados.**

Nas tigelas transbordava a obrigativa **coalhada**, e a **farinha com rapadura** nas cuias denotava a opulência da sobremesa. (CASTELO BRANCO, 2016, p. 63-4, grifo nosso).

É importante destacar que a culinária piauiense, além da sua função primordial, desempenha sua função social, através desse banquete pode-se conhecer um pouco da cultura desse povo retratado na obra. Sendo que ela também, juntamente com o noivado de Ataliba e Teresinha, é mais um fator de socialização dessa comunidade.

## Considerações finais

Diante do exposto, conclui-se que a literatura piauiense, na perspectiva de Assis Brasil (2004), cumpre o seu papel quando da inclusão da cultura piauiense na cultura mundial, evidenciando estar em pé de igualdade com as demais. Constitui-se como importante fonte de informação que carrega consigo componentes culturais para a construção da identidade cultural do povo piauiense.

As manifestações culturais aqui apresentadas revelam um pouco da história do Piauí, visto que dão continuidade às tradições transmitidas de geração em geração, gerando oportunidades para que outros povos conheçam a nossa cultura, bem como expõem as influências que o mesmo sofreu com a colonização.

Em *Ataliba, o vaqueiro*, o leitor é capaz de vivenciar de forma realista tamanha qualidade estética da obra, todas as cenas, bem como conhecer um pouco da cultura local, por meio dos traços regionais que a obra expõe.

## Referências

ASSIS BRASIL, L. A. de. Entre a universalidade e o particular: a literatura ante as identidades regionais. In: SCHULER, F. L.; BORDINI, M. da G. (Org.). **Cultura e identidade regional**. Porto Alegre, 2004.

CASTELO BRANCO, Francisco Gil. **Ataliba, o vaqueiro**. 12 ed. Teresina: Fundação Quixote, 2016.

MAGALHÃES, M. do S. R.; RÊGO, M. do P. S. N. N. do. *Ataliba, o vaqueiro*: folhetim da seca. In: CASTELO BRANCO, F. G. **Ataliba, o vaqueiro**. 12. ed. Teresina: Fundação Quixote, 2016.

MEGALE, N. B. **Folclore brasileiro**. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

NUNES, M. C. S. de A. Revisitando a cultura popular no Piauí: marcas do passado nas manifestações do presente. In: SANTANA, R. N. M. de. **Apontamentos para a história cultural do Piauí**. Teresina: FUNDAPI, 2003.

OLIVEIRA, N. M. de. **Folclore brasileiro Piauí**. 3. ed. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1999.

POR QUE a Igreja Católica cultua os santos? **Canção Nova Formação**. Disponível em: <http://formacao.cancaonova.com/espiritualidade/devocao/por-que-a-igreja-catolica-cultua-a-imagem-de-santos/> Acesso em: 11 jul. 2020.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 22. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS JÚNIOR, L. A. Medicina e cultura popular no Piauí. In: SANTANA, R. N. M. de. **Apontamentos para a história cultural do Piauí**. Teresina: FUNDAPI, 2003.



**ORGANIZADORES**



**MARCELE AIRES FRANCESCHINI**

Possui Graduação em Jornalismo pela UEL (1998); Especialista em Literatura Brasileira – UEL (1999); Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada – USP (2003); Doutorado em Literatura Brasileira – USP (2009). Desde 2011, atua como docente na graduação do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias (DTL) da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Também é professora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá. Líder do Grupo de Estudos de Literatura, Brasilidade, Etnia e Cultura (GELBEC/UEM) e do Programa de Extensão Outras Palavras (POP/UEM).



**JEFFERSON CAMPOS**

Mestre e Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PLE/UEM-Capes). É pesquisador do Grupo de Estudos em Análise do Discurso da UEM (GEDUEM/CNPq), do Grupo de Pesquisa e Extensão sobre Gêneros, Discursos e Comunicação na Amazônia Ocidental, da Universidade Federal de Rondônia (HIBISCUS/CNPq) e do Grupo de Pesquisa Linguagem e Racismo da Universidade Federal do Sul da Bahia (GPLR). São temas recorrentes de suas pesquisas: leitura, memória, esquecimento, museu, espaço virtual, biopolítica, decolonialidade, negritude, gênero e sexualidade. Atualmente, é professor dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Propaganda e de Pedagogia no Centro Universitário Metropolitano de Maringá (UNIFAMMA).



**HERTZ WENDELL DE CAMARGO**

Doutor em Estudos da Linguagem (Universidade Estadual de Londrina - UEL). Mestre em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte (Universidade Estadual de Campinas - Unicamp). Professor do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor do programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM-UFPR). Coordenador do SINAPSE - Laboratório de Mídia, Consumo e Cultura, do curso de Publicidade e Propaganda. Líder do grupo de pesquisa ECCOS - Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. São temas recorrentes de sua pesquisa: Mitologia, Imagem, Consumo, Antropologia do Consumo, Neurociência do Consumo, Imaginário, Imaginário Religioso.



**AUTORES**

**Adele Desireé Brandino dos Santos** - Aluna do curso de Publicidade e Propaganda da UFPR, com o projeto de iniciação científica “Umbanda e cinema – Etnografia, imagem e consumo”. Membro do grupo de pesquisa ECCOS – Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade.

**Claudiana Soerensen** - Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Letras – área de concentração em Estudos Literários, linha de pesquisa: Literatura e História – pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Pós-graduada (2005) em História: Sociedade e Cultura Brasileira pela Universidade Paranaense. Possui graduação (2005) em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) e graduação (2003) em História pela Universidade Paranaense (UNIPAR). De 2007 a 2009 foi coordenadora da Coluna Carpe Omnium, veiculada semanalmente no jornal O Paraná. Foi professora do curso de História, na Unipar, e lecionou no curso de Letras, na Unioeste.

**Denise Gabriel Witzel** - Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista – FCL/UNESP – Araraquara-SP, com estágio doutoral na Universidade Louis Lumière de Lyon II, França. É professora do Departamento de Letras e do Programa de Pós- Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado) da Universidade Estadual do Centro- Oeste (UNICENTRO-Guarapuava/PR). É membro do GT de Estudos Discursivos Foucaultianos na ANPOLL. Suas pesquisas em Análise do Discurso voltam-se para os seguintes temas: ensino da língua portuguesa, discurso, corpo e história das mulheres.

**Denikid Araújo Albino** - Doutorando em LETRAS – UEM (2017- 2021), Mestre em LETRAS – UNICENTRO (2016), gra-

graduado em Letras - FACULDADES INTEGRADAS DO VALE DO IVAÍ (2005), graduado em PEDAGOGIA-UCB (2011). Especialização em EDUCAÇÃO ESPECIAL-ATENDIMENTO ÀS NECESSIDADES ESPECIAIS-UNIVALE/ ESAP (2006), Especialização em GESTÃO ESCOLAR - UCB (2007), Especialização em GESTÃO PÚBLICA - UNICENTRO.(2015) e Especialização em Neuropedagogia na educação- FATEC -2016. Diretor de Escola pública Professor Pedagogo na Secretaria de Educação do Estado do Paraná. Coordenador do Curso de Pedagogia - UNIVALE - Ivaiporã - Paraná. Professor de Pós-graduação pelo grupo RHEMA Educação. Membro do GPDISCMIÐIA/ UEM - Grupo de Pesquisa em Discursividade, Cultura, Mídia e Arte. Têm experiência em Administração e Gestão Escolar, com ênfase em Administração de Unidades Educativas.

**Hertz Wendell de Camargo** - Doutor em Estudos da Linguagem (Universidade Estadual de Londrina - UEL). Mestre em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte (Universidade Estadual de Campinas - Unicamp). Professor do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor do programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM-UFPR). Coordenador do SINAPSE - Laboratório de Mídia, Consumo e Cultura, do curso de Publicidade e Propaganda. Líder do grupo de pesquisa ECCOS - Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. São temas recorrentes de sua pesquisa: Mitologia, Imagem, Consumo, Antropologia do Consumo, Neurociência do Consumo, Imaginário, Imaginário Religioso.

**Iago Porfírio** - Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS, 2017), e mestre em Comunicação pela mesma IES, com período-sanduíche no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comu-

nicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGCOM/ECA/USP). É autor do romance-repórta-  
gem Deus foi dormir: histórias de vida da favela Cidade de  
Deus (Edições Terceira Via, 2018) e organizador do livro Es-  
tação Clarinda (Life Editora, 2017). Desenvolve pesquisas nas  
áreas de Cinema e Cinema Documentário.

**Isabeli Batista Gregio** – Possui graduação em Jornalismo  
pelo União de Faculdades Metropolitanas de Maringá (2019).  
Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em  
Jornalismo e Editoração.

**Fabiola Nunes Brasilino** – Possui graduação em Licenciatura  
Plena em Língua Inglesa pela Universidade Federal do Piauí  
(2010) e graduação em Bacharelado em Biblioteconomia pela  
Universidade Estadual do Piauí (2008). Atualmente é bibliote-  
cária documentalista efetiva da Universidade Federal do Piauí.  
Tem experiência na área de Ciência da Informação, com ên-  
fase em Ciência da Informação, atuando principalmente nos  
seguintes temas: biblioteca, desenvolvimento de coleções, de-  
ficiente visual, acesso à informação e inclusão social.

**Jefferson Gustavo dos Santos Campos** – Mestre e Doutorando  
em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Uni-  
versidade Estadual de Maringá (PLE/UEM-Capes). É pesqui-  
sador do Grupo de Estudos em Análise do Discurso da UEM  
(GEDUEM/CNPq), do Grupo de Pesquisa e Extensão sobre  
Gêneros, Discursos e Comunicação na Amazônia Ocidental,  
da Universidade Federal de Rondônia (HIBISCUS/CNPq) e do  
Grupo de Pesquisa Linguagem e Racismo da Universidade Fe-  
deral do Sul da Bahia (GPLR). São temas recorrentes de suas  
pesquisas: leitura, memória, esquecimento, museu, espaço vir-  
tual, biopolítica, decolonialidade, negritude, gênero e sexuali-

dade. Atualmente, é professor dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Propaganda e de Pedagogia no Centro Universitário Metropolitano de Maringá (UNIFAMMA).

**Josenildo Barbosa Freire** - Graduado em Letras pela UEPB/PB (2004). Especialista em Ensino-Aprendizagem de Língua Portuguesa – UFRN/RN (2006), Mestre em Linguística – área de Teoria e Análise Linguística pela UFPB–PB (2011), Doutorado em Linguística – área de Teoria e Análise Linguística pela UFPB–PB – (2016). Docente da Educação Básica da rede pública de ensino no RN, atuando no ensino de Língua Portuguesa.

**Kely Caroline Santos da Silva** - Graduada em Letras - Língua portuguesa e Respectivas Literaturas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, (2019, campus avançado de Patu). Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PPIBID/UERN) e Residência Pedagógica (RESPED/UERN).

**Ludmila Martins Naves** - Possui Mestrado em Letras (Crítica de Arte/Transcrição Poética), PUC.Goiás (2020); MBA (Marketing e Inteligências de Mercado, IPOG.Goiás (2015), Bacharelado em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda, PUC.Goiás (2012), Licenciatura em Letras Inglês (Literaturas), PUC.Goiás (2008). Atua no mercado de (Trans) Criação Artística e Textual desde 2008. Foi Professora de Língua Inglesa (PRONATEC), (2014). Produtora da Publistock/Harley Motor Show - Gramado - RS, (2013/2015). Foi Diretora Sênior de Redação na Agência Cubo de Ideias (2019). É experiente na área de Criação Textual, com ênfase em Direção de Redação Publicitária, bem como em produção escrita de Romance/Literatura/Imaginação. Foi assessora de Comunicação e Marketing, transitou por áreas de: Vendas, Turismo, Artes/Cultura.

Pesquisadora das áreas relacionadas a: Imagem, Imaginário, Utopia/Distopia, Consumo e Storytelling. Reconhecida por Marco Mallagoli em nome da Beatlemania Brasileira – Fã Clube Revolution.

**Marcele Aires Franceschini** – Possui Graduação em Jornalismo pela UEL (1998); Especialista em Literatura Brasileira – UEL (1999); Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada – USP (2003); Doutorado em Literatura Brasileira – USP (2009). Desde 2011 atua como docente na graduação do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias (DTL) da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Também é professora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá. Líder do Grupo de Estudos de Literatura, Brasilidade, Etnia e Cultura (GELBEC/UEM) e do Programa de Extensão Outras Palavras (POP/UEM).

**Maxmillian Gomes Schreiner**– Bacharel em Comunicação Social (Publicidade e Propaganda) pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO–Guarapuava/PR (2016). Atualmente é estudante de Licenciatura em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa na UNICENTRO. Atua como pesquisador bolsista de Iniciação Científica, mirando como objeto de análise o corpo e os discursos das sexualidades no campo das artes contemporâneas.

**Miguel Angel Ariza Benavides** – Possui graduação em Licenciatura em Artes visuales – Universidad Pedagógica Nacional de Colombia (2015). Mestrado em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul na Linha de Estudos literarios e poéticos, estudando O som ambiente como recurso expressivo no documentário Los abrazos del rio de Nicolás Rincón Gille. (2017 – 2018) Doutorando em Estudos

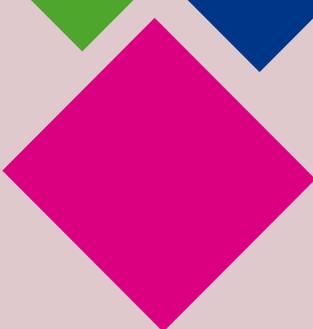
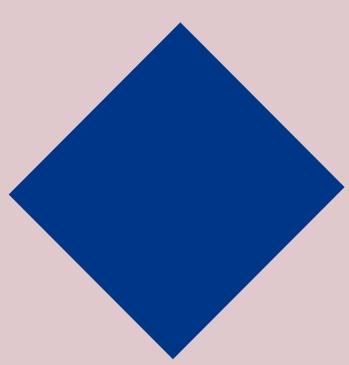
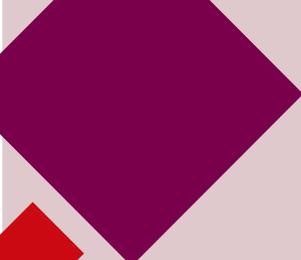
de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul na Linha de estudos Interartes. (2020).

**Raimunda Celestina Mendes da Silva** - Possui graduação em Licenciatura Plena Em Letras pela Universidade Federal do Piauí (1982), graduação em Licenciatura em Educação Artística Polivalente pela Universidade Federal de Pernambuco (1978), especialista em Literatura brasileira pela PUC-MINAS (2000), especialista em Crítica Genética e Arquivologia pela UESPI, mestrado em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2000) e doutorado em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2004). Atualmente é professor adjunto da Universidade Estadual do Piauí - UESPI, e professora do mestrado acadêmico em Letras da UESPI. Coordenadora do Curso de Letras - Português (PARFOR) e membro dos grupos de pesquisa: NEMA (vice-líder), NEPA e INTERLIT. Membro do Banco de Avaliadores do INEP/MEC.

**Ritônio Fernandes Barros** - Possui graduação em Letras - Língua portuguesa e Respectivas Literaturas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN, (2019, campus avançado de Patu). Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PPIBID/UERN) e Residência Pedagógica (RESPED/UERN).

**Sara Restier Leite** - Aluna do curso de Publicidade e Propaganda da UFPR, com o projeto de iniciação científica "Stories de Umbanda - A imagem na composição identitária de terreiros de umbanda no instagram". Membro do grupo de pesquisa ECCOS - Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade.

**Thaís Aparecida Zorzela** - Possui Licenciatura em Letras Vernáculas e Clássicas (2014) e mestrado em Estudos da Linguagem (2017) pela Universidade Estadual de Londrina. Atualmente, é doutoranda em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas, pesquisadora bolsista da CAPES e integrante dos grupos: “O discurso nas fronteiras do social: diferentes materialidades significantes e tecnologias de linguagem” e “Linguagem e cinema: o gesto em foco”. Ancorados na Análise de Discurso materialista, seus interesses de pesquisa se dão pela compreensão do social e de saberes sobre linguagem, sujeito e espaço urbano em diferentes materialidades significantes.



SYNTAGMA