

William Soares dos Santos
Gabriela Viol Valle
Organizadores

ESTUDOS NARRATIVOS A RESPEITO DE PRODUTOS CULTURAIS

O que as histórias falam sobre nós?



ESTUDOS NARRATIVOS A RESPEITO DE PRODUTOS CULTURAIS

O que as histórias falam sobre nós?





AValiação, Parecer e Revisão por Pares

Os textos que compõem esta obra foram avaliados por pares e indicados para publicação.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária responsável: Aline G. S. Benevides CRB-1/3889

1.ed. Estudos narrativos a respeito de produtos culturais:
o que as histórias falam sobre nós? [livro
eletrônico] / [Orgs.] William Soares dos Santos.
Gabriela Viol Valle. – 1.ed. – Curitiba-PR,
Editora Bagai, 2026, 449 p.
E-Book.
Bibliografia.
Acesso em www.editorabagai.com.br
ISBN: 978-65-5368-753-0
1. Estudos Narrativos. 2. Estudos de produtos
Culturais. 3. Sociolinguística. 4. Linguística Aplicada.
5. Estudos da Linguagem.
I. Santos, William Soares dos.
II. Valle, Gabriela Viol.

07-2026/15

CDD 410

Índice para catálogo sistemático:

1. Linguística: Estudos Narrativos; Estudos de produtos Culturais;
Sociolinguística; Linguística Aplicada;
Estudos da Linguagem. 410

 <https://doi.org/10.37008/978-65-5368-753-0.22.03.26>

Proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização prévia da Editora BAGAI por qualquer processo, meio ou forma, especialmente por sistemas gráficos (impressão), fonográficos, microfílmicos, fotográficos, videográficos, reprográficos, entre outros. A violação dos direitos autorais é passível de punição como crime (art. 184 e parágrafos do Código Penal) com pena de multa e prisão, busca e apreensão e indenizações diversas (arts. 101 a 110 da Lei 9.610 de 19.02.1998, Lei dos Direitos Autorais).

Este livro foi composto pela Editora Bagai.



www.editorabagai.com.br



[/editorabagai](https://www.instagram.com/editorabagai)



[/editorabagai](https://www.facebook.com/editorabagai)



contato@editorabagai.com.br

William Soares dos Santos
Gabriela Viol Valle
Organizadores

ESTUDOS NARRATIVOS A RESPEITO DE PRODUTOS CULTURAIS

O que as histórias falam sobre nós?

Este livro foi publicado com o apoio da CAPES no âmbito do
Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ.
AUXPE PROEX n. CAPES-PROEX-Projeto no. 88881.000289/2024-01.



1.ª Edição – Copyright© 2026 dos autores.

Direitos de Edição Reservados à Editora Bagai.

O conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade do(s) seu(s) respectivo(s) autor(es).

As normas ortográficas, questões gramaticais, sistema de citações e referencial bibliográfico são prerrogativas de cada autor(es).

<i>Editor-Chefe</i>	Prof. Dr. Cleber Bianchessi
<i>Revisão</i>	Os autores
<i>Imagem da Capa</i>	Marb
<i>Capa & Diagramação</i>	Luciano Popadiuk
<i>Conselho Editorial</i>	Dr. Adilson Tadeu Basquerote – UNIDAVI Dr. Anderson Luiz Tedesco – UNOESC Dra. Andréa Cristina Marques de Araújo - CESUPA Dra. Andréia de Bem Machado – UFSC Dra. Andressa Grazielle Brandt – IFC - UFSC Dr. Antonio Xavier Tomo - UPM - MOÇAMBIQUE Dra. Camila Cunico – UFPB Dr. Carlos Alberto Ferreira – UTAD - PORTUGAL Dr. Carlos Luís Pereira – UFES Dr. Claudino Borges – UNIPIAGET – CABO VERDE Dr. Cledione Jacinto de Freitas – UFMS Dra. Clélia Peretti – PUC-PR Dra. Dalia Peña Islas - Universidad Pedagógica Nacional - MÉXICO Dra. Daniela Mendes V da Silva – SEEDUCRJ Dr. Deivid Alex dos Santos - UEL Dra. Denise Rocha – UFU Dra. Elisa Maria Pinheiro de Souza – UEPA Dra. Elisângela Rosemeri Martins – UESC Dra. Elnora Maria Gondim Machado Lima - UFPI Dr. Ernane Rosa Martins – IFG Dra. Flavia Gaze Bonfim – UFF Dr. Francisco Javier Cortazar Rodríguez - Universidad Guadalajara – MÉXICO Dr. Francisco Odécio Sales - IFCE Dra. Geuciane Felipe Guerim Fernandes – UENP Dr. Hélder Rodrigues Maiunga - ISCED-HUILA - ANGOLA Dr. Helio Rosa Camilo – UFAC Dra. Helisamara Mota Guedes – UFVJM Dr. Humberto Costa – UFPR Dra. Isabel Maria Esteves da Silva Ferreira – IPPortalegre - PORTUGAL Dr. João Hilton Sayeg de Siqueira – PUC-SP Dr. João Paulo Roberti Junior – UFRR Dr. Joao Roberto de Souza Silva - UPM Dr. Jorge Carvalho Brandão – UFC Dr. Jose Manuel Salum Tome, PhD – UCT - Chile Dr. Juan Eligio López García – UCF-CUBA Dr. Juan Martín Ceballos Almeraya - CUIM-MÉXICO Dr. Juliano Milton Kruger - IFAM Dra. Karina de Araújo Dias – SME/PMF Dra. Larissa Warnavin – UNINTER Dr. Lucas Lenin Resende de Assis - UFLA Dr. Luciano Luz Gonzaga – SEEDUCRJ Dra. Luísa Maria Serrano de Carvalho - Instituto Politécnico de Portalegre/CIEP-UE - POR Dr. Luiz M B Rocha Menezes – IFTM Dr. Magno Alexon Bezerra Seabra - UFPB Dr. Marciel Lohmann – UEL Dr. Márcio de Oliveira – UFAM Dr. Marcos A. da Silveira – UFPR Dra. Maria Caridad Bestard González - UCF-CUBA Dra. Maria Lucia Costa de Moura – UNIP Dra. Marta Alexandra Gonçalves Nogueira - IPLEIRIA - PORTUGAL Dra. Nadja Regina Sousa Magalhães – FOPPE-UFSC/UFPEl Dr. Nicola Andrian - Associazione EnARS, ITÁLIA Dra. Patricia de Oliveira - IF BAIANO Dr. Paulo Roberto Barbosa – FATEC-SP Dr. Porfirio Pinto – CIDH - PORTUGAL Dr. Rogério Makino – UNEMAT Dr. Reiner Hildebrandt-Stramann - Technische Universität Braunschweig - ALEMANHA Dr. Reginaldo Peixoto – UEMS Dr. Ricardo Caica Ferreira - UNITEL - ANGOLA Dr. Ronaldo Ferreira Maganhotto – UNICENTRO Dra. Rozane Zaionz - SME/SEED Dr. Samuel Pereira Campos - UEPA Dr. Stelio João Rodrigues - UNIVERSIDAD DE LA HABANA - CUBA Dra. Sueli da Silva Aquino - FIPAR Dr. Tiago Tendai Chingore - UNILICUNGO – MOÇAMBIQUE Dr. Thiago Perez Bernardes de Moraes – UNILANDRADE/UK-ARGENTINA Dr. Tomás Raúl Gómez Hernández – UCLV e CUM – CUBA Dra. Vanessa Freitag de Araújo – UEM Dr. Walmir Fernandes Pereira – FLSHEP - FRANÇA Dr. Willian Douglas Guilherme – UFT Dr. Yoissell López Bestard - SEDUCRS

Este trabalho é dedicado à

Liliana Cabral Bastos,

que com sua dedicação aos Estudos Narrativos, tem nos ensinado, na prática, a lição de Paulo Freire (1999) de que “a educação é um ato de amor, por isso, um ato de coragem. Não pode temer o debate. A análise da realidade. Não pode fugir à discussão criadora, sob pena de ser uma farsa”.

A você, muito querida Lili, o nosso muito obrigado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
William Soares dos Santos	
I – ANÁLISE DE NARRATIVAS EM FILMES.....	30
CAPÍTULO 1	
NARRATIVAS NA SÉTIMA ARTE: O MUNDO SOB O DOMÍNIO DA IMAGEM	31
William Soares dos Santos	
CAPÍTULO 2	
A MORTE EM “VIVA”: A NARRATIVA DE RESSIGNIFICAÇÃO DO LUTO NA ANIMAÇÃO “VIVA – A VIDA É UMA FESTA”	37
Jillian Katiucia dos Santos Antunes	
CAPÍTULO 3	
NARRATIVA DE SEQUESTRO E VIOLÊNCIA EM “SEQUESTROS EM CLEVELAND”	53
Isabelle da Silva Araújo	
CAPÍTULO 4	
A ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DA PERSONAGEM SUSANNA KAYSEN ATRAVÉS DA NARRATIVA DO FILME “GAROTA INTERROMPIDA”	63
Dayna Diniz Felix do Nascimento	
CAPÍTULO 5	
A NARRATIVA DA VIOLÊNCIA PSICOLÓGICA NO FILME “O HOMEM INVISÍVEL”.	77
Renata Maria da Silva	
CAPÍTULO 6	
O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM “SPANGLÊS”	93
Rogério Alexandre das Dores	
CAPÍTULO 7	
A INDEXAÇÃO DA IDENTIDADE LINGUÍSTICA COLOMBIANA ATRAVÉS DA NARRATIVA FAMILIAR NO FILME “ENCANTO”	111
Sabrina Moraes Antonio	
II – ANÁLISE DE NARRATIVAS EM SÉRIES.....	132
CAPÍTULO 8	
NARRATIVAS EM SÉRIES: DA TELEVISÃO AO STREAMING.....	133
Gabriela Viol Valle	

CAPÍTULO 9

NARRATIVAS SERIADAS COMO PRODUTOS MIDIÁTICOS CONTEMPORÂNEOS: PERFORMANCES DE IDENTIDADE FEMININA PÓS-ASSÉDIO SEXUAL EM <i>SEX EDUCATION</i>	143
Jorge Matheus Santos da Silva	

CAPÍTULO 10

MÃES ADOLESCENTES: ANÁLISE NARRATIVA DO IMPACTO DA GRAVIDEZ NO DOCUMENTÁRIO “MENINAS”	157
Rafaela Ribeiro Mendonça	

CAPÍTULO 11

DE VÍTIMA À ASSASSINA: UMA NARRATIVA DE SUBJUGAÇÃO DA MULHER ATRAVÉS DA PERSONAGEM “ANGEL” DA NOVELA “VERDADES SECRETAS”	175
Carollina da Costa Barbosa	

CAPÍTULO 12

VIOLÊNCIAS CONTRA ATRIZES DA INDÚSTRIA PORNOGRÁFICA EM UMA NARRATIVA NO PROGRAMA “ELISA SANCHES ENSINA O SEGREDO DO S3X0 4N4L!” [SIC], NO CANAL CORTES DO PROSA GUIADA [OFICIAL]	209
Celme de Alcantara Velemem Alves	

CAPÍTULO 13

“VOCÊ VIROU O CENTRO DA MINHA VIDA, THEO”: LIMITES DA RELAÇÃO ENTRE PSICÓLOGO E PACIENTE A PARTIR DA ANÁLISE DE UM CASO DA SÉRIE <i>SESSÃO DE TERAPIA</i>	225
Gabriela Viol Valle	

CAPÍTULO 14

“TAJUU KAGE BUSHIN NO JUTSU”: A FORÇA DA RELAÇÃO ALUNO-PROFESSOR NO ANIME NARUTO	241
Catarina da Silva Romeiro	

III – ANÁLISE DE NARRATIVAS EM PRODUÇÕES LITERÁRIAS..... 258 |

CAPÍTULO 15

A PRESENÇA DA NARRATIVA LITERÁRIA NO MUNDO OCIDENTAL	259
William Soares dos Santos	

CAPÍTULO 16

A OUTRA DA OUTRA: UMA ANÁLISE DA IDENTIDADE FEMININA DA MULHER NEGRA NA NARRATIVA DO ROMANCE <i>AMERICANAH</i>	271
Monique Duarte Marques	

CAPÍTULO 17

ATIVISMO EM RELATOS DE VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM <i>NOSSOS CORPOS POR NÓS MESMAS</i>	289
Raphael Ferreroni Paula Noronha Medeiros	

CAPÍTULO 18	
CRÔNICA DA FRANÇA ANTÁRTICA: A NARRATIVIDADE NA AMEAÇA INVISÍVEL DO ANHANGÁ.....	307
Fernanda Jardim	
CAPÍTULO 19	
ENTRE A TRADIÇÃO E O MODERNO: OS FRAGMENTOS IDENTITÁRIOS DO JAPÃO PELA NARRATIVA DE KITCHEN, DE BANANA YOSHIMOTO	327
Gabriel Bier Vieira Silva	
CAPÍTULO 20	
CONSTRUÇÃO NARRATIVA COMO CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE EM <i>THE BRIEF WONDROUS LIFE OF OSCAR WAO</i>	347
Vanessa de Figueiredo Coutinho	
CAPÍTULO 21	
IGUALZINHO AO MEU E AO SEU: A NARRATIVA DO AMOR PROIBIDO DE ROMEU E JULIETA NA CULTURA POPULAR OCIDENTAL	363
Heitor Lins Britto	
IV – NARRATIVAS CLÁSSICAS E MITOLÓGICAS.....	376
CAPÍTULO 22	
NARRATIVAS CLÁSSICAS E MITOLÓGICAS: ONDE NOS ENCONTRAMOS COM O NOSSO PASSADO E O NOSSO FUTURO?.....	377
William Soares dos Santos	
CAPÍTULO 23	
A EVITERNIDADE DA NARRATIVA MITOLÓGICA.....	387
Heglan Pereira Moura	
CAPÍTULO 24	
O HOMERO À BRASILEIRA	399
Catarina Viana	
CAPÍTULO 25	
EXU: DAS NARRATIVAS DE DEMONIZAÇÃO COLONIAL À DESMITIFICAÇÃO ATRAVÉS DA EDUCAÇÃO	427
Rachel Louzada Bastos	
SOBRE OS AUTORES	440
SOBRE OS ORGANIZADORES.....	445
ÍNDICE REMISSIVO	447

INTRODUÇÃO

Narrativas em produtos culturais: das imagens encontradas nas cavernas à torrente de imagens e discursos do mundo contemporâneo

William Soares dos Santos

Many stories matter. Stories have been used to dispossess and to malign. But stories can also be used to empower, and to humanize. Stories can break the dignity of a people. But stories can also repair that broken dignity.

Muitas histórias são importantes. Histórias têm sido usadas para desapropriar e difamar. Mas as histórias também podem ser usadas para capacitar e humanizar. As histórias podem quebrar a dignidade de um povo. Mas as histórias também podem reparar essa dignidade quebrada.

Chimamanda Ngozi Adichie (2019).

A citação acima nos lembra o quão importante a narrativa pode ser para as nossas vidas sociais. Essa importância se dá, dentre outras razões, porque a narrativa é um dos tipos de discurso mais sofisticados desenvolvidos pelo ser humano, principalmente porque ela lida, dentre outras, com a questão da temporalidade. Nós somos seres cientes da passagem do tempo e desenvolvemos o discurso narrativo também de forma a lidarmos com esse fenômeno. Geralmente associado à recapitulação de experiências passadas (cf. Labov & Waletzky, 1967; Labov, 1972), o discurso narrativo também pode ser utilizado para narrar experiências em diferentes perspectivas do presente (como, por exemplo, narrar uma experiência que acontece em um presente que tem a sua duração estendida ao longo de um tempo determinado ou de um presente mais imediato). Além do mais, não exagero ao afirmar que todas as vezes que as pessoas narram uma dada experiência do passado, elas o fazem com a sua perspectiva do presente (cf. Järvinen, 2004). Some-se a isso que, através da narrativa, nós também podemos narrar experiências hipotéticas de futuro. Dentre outras características, o discurso narrativo carrega em si uma estrutura que pode conter múltiplos significados relacionados não apenas ao tema da narração

ou à temporalidade, mas, também, às construções e performances identitárias que os narradores reivindicam para si mesmos e atribuem àqueles que estão à sua volta e àqueles que colocam em suas narrativas.

Há muitas formas de se compreender e de se estudar as narrativas. Não me debruçarei sobre todas elas aqui. A esse respeito, dentre outros autores, Anna De Fina e Alexandra Georgakopoulou, em seu livro *Analyzing Narrative* (2011), trazem um painel não exaustivo, mas bem abrangente sobre o tema. Elas abordam, por exemplo, como podemos compreender a narrativa como um tipo de texto, o que coloca o foco do estudo narrativo predominantemente em sua estrutura. Outro modo de se entender a narrativa seria como uma forma de cognição, que leva em consideração que a construção narrativa aciona elementos derivados de modelos de conhecimento, tais como esquemas de conhecimento, frames, roteiros sociais e discursivos previamente estabelecidos, como cenários, tema e trama. Esses elementos ajudam as pessoas a compreenderem (ou, ao menos, a realizarem inferências) sobre o que está acontecendo em uma dada interação discursiva na qual há a construção de narrativas.

O foco de se estudar os produtos culturais sob o viés narrativo, aqui, tem o objetivo de melhor compreender aspectos da vida social nos quais eles são produzidos e circulam. As análises tendem a focar as ideologias que os produtos analisados carregam e os efeitos que eles podem despertar nas vidas das pessoas que os consomem, uma vez que toda obra contendo o discurso narrativo traz, também, a construção/performance de identidades levando-se em conta um determinado viés ideológico, posicionamentos hierárquicos, jogos de poder e domínio, aspectos sociais macros e micros, dentre outros elementos de interesse que, quando estudados detidamente, podem nos levar a uma melhor compreensão do mundo para o qual foram produzidos, ou seja, das pessoas e das instituições que os produziram e daquelas para as quais foram produzidos. Ou, como Coloca Moita Lopes (2021, p.13),

Os estudos narrativos justamente privilegiam a compreensão do ‘sujeito’ em uma área de investigação como alguém que não é autônomo e, assim, não pode ser separável da situacionalidade local e sócio-histórica na qual vive; portanto, de seu corpo, valores, ideologias, experiências e desejos: um posicionamento que opera com princípios

bem distantes da pesquisa modernista e sua ansiedade generalista.

Ao contemplarmos com olhar narrativo as antigas pinturas rupestres que nos deixaram muitas comunidades antigas em diversas cavernas espalhadas pelo mundo, podemos compreender que ali se encontra o que podemos denominar de “germe do impulso narrativo”, um impulso que, talvez, possa ser, em muitos aspectos, similar àquele que hoje leva os seres humanos, ao olharem a sequencialidade daquelas figuras nas paredes, a atribuírem uma história para elas, tentando lhes dar sentido através da estrutura narrativa oral ou escrita. Algumas sequências daquelas imagens podem nos falar de um dia de caça que deu certo (ver, a esse respeito, o trabalho de Aubert, Lebe, Oktaviana et al, 2019) ou de aventuras eróticas (ver, por exemplo, as figuras pré-históricas encontradas na Serra da Capivara em Justamand & Funari, 2017). Essa percepção nos leva a compreender que as narrativas orais e escritas podem ser motivadas por diferentes formas de representação, inclusive, a pictográfica e a escultórica. As pinturas pré-históricas podiam servir de um recurso mnemônico para que as aventuras evocadas pelas figuras não fossem esquecidas. Algo que se encontra no cerne do que se configura como discurso narrativo, ou seja, a sua capacidade de recapitular experiências passadas, como bem postularam Labov & Waletzky (1967) e Labov (1972).

Já no mundo Clássico, um exemplo peculiar dessa cooperação entre arte e narrativa – e que, ao mesmo tempo, é uma amostra do poder desse tipo de produção para as sociedades humanas – são as colunas com figuras (feitas em baixo relevo), retratando uma sucessão de eventos, construídas pelo Império Romano (cf. Fazzini, 2016). Ainda que com clara inspiração das colunas egípcias, essas colunas romanas (denominadas colunas cóclidas) se distinguem por seu formato circular e pelo modo em espiral em que as figuras são colocadas em sucessão. A primeira delas com essa característica foi a coluna Trajana (inaugurada no ano 113 em Roma), mas outras lhe sucederam: a coluna de Marco Aurélio ou Aureliana de 192; a coluna de Teodósio I (hoje desaparecida), erigida na antiga Constantinopla (atual Turquia) em 386, a coluna de Arcádio (também desaparecida) construída no fórum de Constantinopla no ano 402/403 e a de Justiniano, erigida em Constantinopla no ano 543 (e, também, desaparecida). Já temporalmente distante do antigo Império Romano e de época mais próxima de nós é a

coluna Vendôme, construída na cidade de Paris. Concluída em 1810, ela foi feita da mesma maneira que as colunas do Império Romano (com a diferença de que o seu exterior é de bronze) por Napoleão Bonaparte para coroar a vitória da armada francesa contra as forças germânicas em 1805. Essas colunas são evocadas aqui por serem produtos culturais que trazem cenas em sucessões lógicas colocadas em espiral ao longo de seu corpo com fins de representar uma história, uma narrativa com o objetivo de levar o expectador a tomar conhecimento dos acontecimentos nelas retratados, ao mesmo tempo em que serviam de propaganda e de afirmação política daquele que mandou erigir o monumento.

As figuras colocadas de forma sucessiva possibilitam àquele que as contempla a narração dos eventos ali retratados, mas elas, por si mesmas, não podem ser consideradas narrativas. Podemos dizer que elas são uma tentativa de narrativa pictográfica que pode levar o observador a uma construção discursiva narrativa, seja esta mental, oral ou escrita, da sucessão lógica dos acontecimentos evocados pelas imagens, como em uma moderna história em quadrinhos ou na sucessão dos fotogramas que formam um filme. Nesses casos, não podemos dizer que as imagens narram por si próprias, mas que elas despertam em nós um conjunto de conhecimentos sistêmicos e de mundo (cf. Santos, 2022a) que podem nos levar à construção narrativa. As colunas construídas no mundo clássico podem ser consideradas produtos culturais edificados para mobilizar a população de uma determinada forma. Ao se sentirem personagens em meio às batalhas retratadas, e em meio à grandiosidade da arquitetura nas quais elas eram inseridas, os cidadãos romanos poderiam se orgulhar de fazer parte de algo maior e darem mais apoio ao poder político e militar de seus governantes.

Se a coluna de Trajano pode ser compreendida como um marco de importância da produção cultural e narrativa no mundo ocidental, devemos nos lembrar que ela faz parte de um processo mais amplo que já vinha se desenvolvendo nas sociedades pré-clássicas e que ganha corporeidade nas sociedades clássicas (mundo greco-romano), com a produção de grandes narrativas orais em forma de poesia e a sua fixação escrita no mundo grego, durante o século VIII a.C. São desse período o estabelecimento das narrativas homéricas em sua forma escrita no dialeto grego iônico. Posteriormente, na chamada era clássica do mundo helênico (entre o V e o

IV século a.C.), desenvolveram-se produções culturais importantes como o teatro e as suas formas elementares: tragédia, comédia e drama satírico (cf. Brandão, 2009). Temos nesse período, também, o desenvolvimento da filosofia e as análises mais fundamentadas a respeito de diferentes formas de discurso narrativo, mas, sobretudo, daquelas que envolviam as narrativas ficcionais (ou seja, produtos culturais) através dos textos que chegaram até nós atribuídos aos membros das chamadas escolas socrática (Sócrates, 470 a.C., Platão, 348-347 a.C. e Aristóteles, 384-322. a. C., dentre outros) e sofista (Protágoras de Abdera, c. 490-421 a.C., Górgias de Leontinos, c.487-380 a.C., dentre outros).

Aristóteles, em sua obra “*Περὶ ποιητικῆς*,” (*Sobre a Poética*), escrita, provavelmente, no ano 335 a.C., discorre sobre a arte dramática. Ao definir a tragédia e suas partes essenciais, no sexto capítulo, ele traz mesmo subsídios para se pensar na composição estrutural da narrativa. Ele define tragédia da seguinte forma:

a tragédia é a mimese de uma ação em que a virtude está implicada, ação que é completa, de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento diversamente distribuída entre as partes, mimese realizada por personagens em cena, e não por meio de uma narração, e que, por meio da piedade e do temor, realiza a catarse de tais emoções¹.

Mais adiante, Aristóteles coloca que aquilo que chama de “fábula” (*μυθος*), termo que, em seu texto, pode ser definido como a composição de uma série de ações e fatos, seria um dos elementos mais importantes da tragédia, porque sem a sua constituição não pode haver tragédia. No sétimo capítulo de seu trabalho, ele analisa a estrutura da fábula e observa que esta deve ter uma determinada ordem e extensão para que funcione. Dentro da definição aristotélica, o elemento central que diferenciaria a tragédia da narrativa é que a primeira seria representada por atores e a segunda não. O dedicado estudo de Aristóteles, que aborda questões ainda caras aos estudos narrativos contemporâneos, como a estrutura de textos literários e teatrais, nos mostra que a análise de produtos culturais já era de grande importância para os pensadores de mais de dois mil anos atrás.

¹ A tradução utilizada aqui é a de Fernando Maciel Gazoni (2006, p. 51).

No longo período que caracterizou o mundo medieval, marcado sobretudo pelo domínio do pensamento da Igreja Católica de então, houve uma produção heterogênea e complexa de produtos culturais de grande interesse para a análise narrativa. Paralelamente à produção cultural oficial de escritos, pinturas e teatro, que tinha como objetivo manter a hegemonia da Igreja, havia produções ditas profanas que também encontravam o seu público e dizem muito sobre o contexto em que foram produzidas. Talvez, um dos exemplos mais interessantes dessa produção seja o conjunto de poemas conhecidos como *Carmina Burana*, termo latim para “Canções de Benediktbeuern”. Trata-se de um manuscrito de 254 poemas e textos dramáticos escritos entre os séculos XI e XIII por estudantes e clérigos quando o latim era a língua dominante na Europa. A temática dos textos envolve, em sua grande maioria, obscenidades (como poemas eróticos, sobre bebedeira e jogatina), irreverência e a sátira contra a Igreja Católica. Os *Carmina Burana* não são o único exemplo desse tipo de produção cultural no Mundo Medieval, mas, de qualquer maneira, elas são raras em um contexto no qual a produção de um produto cultural era muito controlada pela política de domínio da Igreja em que predominavam, por exemplo, a leitura em voz alta por conta da escassez de manuscritos, de leitores e, também, como forma de controle daquilo que se era permitido ler. Diante desse cenário, na passagem do mundo Medieval para o Renascentista, o desenvolvimento da tipografia, em torno de 1455, determinou uma mudança lenta, mas sempre constante no processo de ler (que passou a ser cada vez mais uma prática individual) (cf. Santos, 2022a) e, também, no acesso à produção cultural através do desenvolvimento de um mercado de livros e de leitores, como bem observa Nunes:

O impacto da tipografia afetou, como não poderia ser diferente, a prática social da leitura. Finalmente, a leitura em voz alta começaria a perder sua hegemonia para a leitura silenciosa. Mas, como em outras rupturas sociais, econômicas ou políticas, esta também não foi assim tão abrupta como pode sugerir a invenção da tipografia, quando examinada isoladamente (Nunes, 2007:161).

Na passagem do mundo medieval ao Renascentista, cresce a produção cultural de narrativas históricas e ficcionais que contribuíram, em grande parte, para o estabelecimento dos sistemas linguísticos emer-

gentes das línguas vernáculas modernas. Talvez, o principal exemplo dessas narrativas seja a *Divina Comédia* de Dante Alighieri, composta entre 1308 e 1321, que descreve uma viagem sua (do próprio autor, que é, ao mesmo tempo, narrador e personagem de sua obra) ao mundo, para além da existência terrena, do Inferno, do Purgatório e do Paraíso. Já havia, no período, outras narrativas de temática similar, mas a de Dante se destaca, primeiramente, por ser escrita no que pode ser denominado de dialeto vulgar florentino e não em latim, como era comum na época e, em segundo lugar, por ele ter equacionado em sua narrativa elementos do mundo clássico, do mundo medieval e outros que já apontavam para questões fundamentais do Renascimento.

Como vimos no caso do desenvolvimento da imprensa, o mundo moderno trouxe revoluções que modificaram as formas de produção e circulação de produtos, transformaram antigas ordens políticas remanescentes do mundo medieval e propiciaram o nascimento dos estados-nação. Tudo isso provocou a emergência de uma grande produção cultural discursiva ao longo de vários séculos. Essa produção engloba desde as narrativas populares expressas em baladas, poesias, canções e outras formas, passa pelas narrativas centrais de autores que podemos classificar de agregadores iniciais da mentalidade moderna – como o já citado Dante Alighieri (1265-1321), mas, também, Boccaccio (1313-1375), Chaucer (1343-1400), Camões (1524- 1579/1580), Shakespeare (1564-1616) e Cervantes (1547-1916), pelos relatos de viagens, por outros gêneros literários que emergem ao longo dos séculos – passa por aquilo que podemos classificar de um dos pontos culminantes da literatura que é a produção das grandes narrativas realizadas entre o século XIX e XX, quer sejam elas de caráter histórico, quer sejam elas que mostram o indivíduo atravessado ou em confronto com forças sociais que o cercam como na obra de autores como Victor Hugo (1802-1885), Charles Dickens (1812-1870), Gustave Flaubert (1821-1880), Fiódor Dostoiévski (1821-1881), Liev Tolstói (1828-1910), Émile Zola (1840- 1902), Marcel Proust (1871-1922), Eça de Queirós (1845-1900) e Machado de Assis (1839- 1908). E chega na contemporaneidade, período em que a narrativa literária está cada vez mais fragmentada e focada em nichos discursivos, de modo que a sua produção tende a ser cada vez mais pensada em seu contexto de produção e no público específico para o qual foi produzida (cf. Santos, 2022b).

Paralelamente à diversificação da literatura, produção cultural à qual dei enfoque aqui por ser um tipo produção cultural predominantemente narrativo, outras artes como, por exemplo, a pintura, também sofreram processos de transformações influenciados pelas mudanças sociais que proporcionaram a representação de temas que evocavam narrativas cada vez mais alinhadas às preocupações de seus contextos de produção. Se, por exemplo, no mundo medieval, a pintura era sobretudo, uma forma de aproximação com o sagrado, a partir do Renascimento a pintura passa a ser uma forma de representação do mundo que se caracterizava não apenas por ser pictográfica, mas também por ser científica e filosófica. Essa forma de compreensão da pintura tem em Leonardo da Vinci (1452-1519) uma de suas mais significativas expressões. A pintura de Leonardo era o resultado não apenas da aplicação rigorosa da perspectiva e das proporções ideais concebidas por matemáticos como Pitágoras (c.570 – c. 495 a.C.) ou de incansáveis estudos anatômicos a partir de dissecações de cadáveres, mas, também, de uma profunda reflexão filosófica a respeito da existência, da natureza e do local do ser humano na criação. Alfredo Bosi (2017), por exemplo, ao escrever sobre Leonardo, diz entre outras iluminações, que, na pintura de Leonardo da Vinci, “o pintor, que é cientista e filósofo, transporta-se, mediante o seu olhar atento, para as aparências do mundo visando captar a sua estrutura formal resistente à ação voraz do tempo” (Bosi, 2017, p. 47). A partir do Renascimento a pintura se tornará cada vez mais o veículo para a encenação de narrativas burguesas e mesmo do cotidiano de pessoas simples, em que se fazem presentes uma maior reflexão sobre a própria natureza da arte pictográfica (veja os impressionistas, por exemplo), seus elementos técnicos e, mais adiante, teremos movimentos que trabalharam na direção sua própria desconstrução como arte capaz de representação fidedigna do mundo, sobretudo com o advento da fotografia.

No século XX, o rádio, o jornal, o cinema e a televisão foram as principais plataformas para a produção e a distribuição de produtos culturais e de suas narrativas. Essas mídias, principalmente na segunda metade do século XX, tinham grande acolhida do público e seus produtos geraram milhões em receitas financeiras para seus produtores. Foi a era do entretenimento de massa, caracterizado por aquilo que Guy Debord ([1967] 2003) chamará de “sociedade do espetáculo”, em seu livro do mesmo nome. É nesse trabalho, construído em forma de teses numeradas

sobre o tema, que ele trará algumas compreensões que são importantes ao pensarmos sobre os produtos culturais (sobretudo, a respeito daqueles produzidos a partir do século XX). Na sexta tese do livro, por exemplo, Debord coloca que

O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante. Ele é a afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção, e no seu corolário – o consumo. A forma e o conteúdo do espetáculo são a justificação total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo é também a *presença permanente* dessa justificação, enquanto ocupação principal do tempo vivido fora da produção moderna” Debord ([1967] 2003, p. 15).

O que a tese de Debord nos mostra, primeiramente, é que os produtos culturais estão imbricados nas sociedades que os produzem e não podem ser plenamente compreendidos fora delas. Outro elemento importante é que os produtos culturais são pensados previamente para um público determinado. Nesse sentido, a indústria cultural possui o poder de pré-determinar o que será consumido pelas pessoas. Além disso, é preciso pensar os produtos culturais em seu contexto de produção mais amplo, ou seja, fazendo parte da engrenagem do projeto de consumo das sociedades modernas, nas quais o indivíduo, quando não está produzindo algo, é levado a consumir (no momento supostamente considerado como seu tempo livre) os produtos culturais que são fabricados para o fim, justamente, de tomar-lhe todo o tempo fora do período produtivo, prendendo-o em uma engrenagem cujo fim é mantê-lo produzindo e consumindo.

A questão do tempo como mercadoria em relação ao consumo de produtos culturais é outro tema presente nas teses de Debord. A esse respeito, em sua tese de número onze, ele dirá que “...o espetáculo não significa outra coisa senão o sentido da prática total da formação econômico-social, o seu emprego do tempo”. Algo que foi escrito no século XX será ainda mais evidente no século XXI em que as diferentes plataformas da internet,

principalmente através dos *smartphones*, lutam pela absorção do tempo das pessoas como forma de lucro. Quanto mais tempo as pessoas se dedicam ao consumo de produtos culturais (o que em Debord seria, de forma mais ampla, o “espetáculo”), mais correm o risco de serem influenciadas pelo poder de persuasão das mídias e mais geram lucros para as companhias que produzem os produtos culturais de entretenimento e para as plataformas que os disponibilizam.

Se o século XX foi marcado pelo predomínio da imprensa, da televisão, do rádio e do cinema, produtos culturais que conseguiam atingir grandes massas, mas que ainda tinham alguma uniformidade, o início do século XXI está sendo caracterizado pela produção heterogênea e fragmentada de produtos culturais e pela centralidade das plataformas suportadas pela internet na divulgação desses produtos que possuem como algumas de suas características a construção discursiva incessante, a fusão de gêneros discursivos, as múltiplas, e cada vez mais complexas, condições de existência, a narrativa sem começo nem fim proporcionada pelo hipertexto, pelas novas formas de comunicação, e pela constante revisão das barreiras do tempo e do espaço. Nesse contexto, é importante observar que o ato de ler está sofrendo uma nova mudança não apenas no que tange aos novos suportes (tablets e smartphones), mas, também, na própria maneira em que as pessoas leem (cf. Santos, 2022a).

Em suas teses, Debord fala, também, do caráter passivo dos consumidores, elemento que, de certa forma, permanece no consumo de produtos culturais contemporâneos na internet. Alguém poderia até argumentar que a internet exige interação, mas se essa interação for apenas a exigência da passagem dos dedos sobre a tela durante o consumo irrefletido de produtos culturais (aí incluindo notícias, memes, rolagem de páginas como a do Instagram, dancinhas em plataformas como a do Tik Tok etc.), esse consumo ainda se reveste de uma passividade inerente ao consumo de produtos culturais dominantes no século XX, como os produzidos pela televisão.

O enorme uso de grandes plataformas de comunicação e redes sociais na internet também impulsiona agendas políticas e identitárias de diferentes naturezas, mas, com o controle das grandes empresas de tecnologia de informação (que aplicam algoritmos às buscas realizadas

em suas plataformas, um sistema que acaba direcionando ou ao menos influenciando as escolhas das pessoas no âmbito da internet), essas agendas podem ser direcionadas para a perda de direitos políticos, para o fortalecimento de políticas de caráter fascista e para a disseminação de mensagens falsas, de ódio e de racismo contra pessoas e instituições. Muitas vezes, o alvo dessas políticas têm sido mesmo as instituições democráticas que levaram centenas de anos para se consolidar no mundo ocidental. Ideologias desagregadoras, que pregam a volta de sistemas arcaicos ou de opressão, aproveitam-se da falta de informação para criar núcleos de propagação de mentiras, falsas notícias e ataques a pessoas que são contrárias às suas ideias. Em pesquisa de 2020, Branca F. Fabrício já apontava a sua preocupação com esse fenômeno:

Minha preocupação neste artigo é com a intensa circulação de ódio na web. Estou particularmente interessada em um tipo de mentalidade coletiva que entrelaça rituais de brutalidade, incivilidade e discriminação. O grau de animosidade com que os interagentes apoiam conjuntamente se destaca pela sua ferocidade gratuita. Embora não seja um fenômeno exclusivamente digital, a hostilidade prospera nas trocas digitais, entre selfies e trivialidades privadas da vida quotidiana das pessoas. Ela espalha um desprezo difuso cujo alvo está frequentemente ligado a questões de raça, gênero e sexualidade que repetem vários preconceitos e indiferenças para com os outros (Fabrício, 2020, p. 01, tradução minha²).

Como coloquei acima, um dos elementos que agregam as pesquisas contidas neste volume é, justamente, a preocupação com as ideologias que perpassam as produções culturais analisadas. As investigações abrangem análises de produtos culturais diversos (literatura, série, filme, novela etc.) produzidos em diferentes épocas e contextos, predominando produções realizadas no primeiro quarto do século XXI. Como já explicittei, um dos elementos que agregam a maioria dos textos aqui apresentados é que eles

²My concern in this paper is the intense circulation of hatred on the web. I am particularly interested in a kind of collective mindset that weaves together rituals of brutality, incivility, and discrimination. The degree of animosity interactants conjointly support stands out due to its gratuitous ferocity. Although not exclusively a digital phenomenon, hostility thrives in digital exchanges, amidst selfies and private trivialities of people's daily lives. It spreads a diffuse contempt whose target is frequently linked to issues of race, gender, and sexuality that repeat various prejudices and indifference toward others.

são vistos pela ótica dos Estudos da Narrativa, em uma perspectiva sociointeracional do discurso e no contexto da Linguística Aplicada. Abordarei a seguir, brevemente, a respeito de alguns dos princípios epistemológicos que guiam boa parte dos trabalhos presentes neste livro.

A Sociolinguística interacional pode ser compreendida como uma corrente epistemológica dos Estudos da Linguagem surgida na segunda metade do século XX em resposta à ênfase, que era dominante na época, de se estudar a linguagem apenas em seus aspectos estruturais. A Sociolinguística Interacional considera que investigar a linguagem em seus usos implica, necessariamente, a investigação de contextos socioculturais nos quais essas práticas discursivas se dão. Para isso, é preciso se levar em consideração que cada contexto possui seus códigos e valores que indicam os caminhos interpretativos do que está acontecendo em uma dada interação. Ao chamar a atenção para os elementos interacionais e sociais envolvidos no discurso, muitas vezes, o foco recai em problemas que se relacionam a desigualdades e nas formas de sua superação.

Dentre os estudiosos da linguagem cujos trabalhos foram importantes para o desenvolvimento da Sociolinguística Interacional, considero importante mencionar os trabalhos de Dell Hymes (1927-2009), John Gumperz (1922-2013) e Ervin Goffman (1922-1980). Dell Hymes (1972) chama atenção, dentre outros aspectos, por sua postura crítica à visão de língua estritamente estrutural sobre a qual se embasava o projeto da linguística gerativa de Noam Chomsky (1965), à visão estruturalista de linguagem de Roman Jakobson (1956) e à etnografia de base estruturalista de Lévi-Strauss (1989). Dell Hymes considera que não pode haver separação entre discurso e contexto de sua produção, chamando atenção para o aspecto interacional do discurso, que envolve o contato entre pessoas em suas múltiplas performances identitárias, jogos de poder, valores, crenças, conhecimento compartilhado etc.

O trabalho de John Gumperz (1984) se mostra relevante ao se deter em pesquisar como as pessoas constroem significados à medida que interagem, chamando atenção para o que ele denomina de pistas de contextualização, elementos metapragmáticos que são trazidos para o jogo

discursivo, contribuindo para a construção do significado daquilo que está acontecendo e sendo comunicado em uma dada interação. Existem muitos elementos que podem funcionar como pistas de contextualização, tais como alternância fonética, de código, sinais paralinguísticos, dentre outros. Para se pesquisar tal fenômeno, como coloca Ribeiro (2020:19), “é preciso considerar a diversidade e variabilidade de usos e localizar nos/ nas próprios/as participantes e em suas performances quais definições do evento de fala estão emergindo na interação”.

O último estudioso para o qual eu gostaria de chamar atenção é o sociólogo Ervin Goffman que em seu clássico texto “A situação negligenciada” ([1964] 2002), já chamava atenção para o fato de que a questão interacional do discurso, ou seja, dos elementos sociais que entram na construção de uma interação discursiva, precisava ser mais bem compreendida por diferentes áreas dos estudos humanos e esse é um dos programas epistemológicos que ele segue ao longo de sua carreira, influenciando com seus estudos a sociolinguística interacional de modo determinante. Em seu livro *Frame Analysis* de 1974, especialmente no capítulo “Frame Analysis of Talk”, por exemplo, ele chama atenção para a importância de se pesquisar o ato de dizer as coisas. Em seu programa de investigação mais amplo, ele analisa, dentre outros temas de relevo para a compreensão de práticas discursivas, a questão dos enquadres, das expectativas interacionais e de sua quebra, das trocas de turno discursivo, das disputas pelo piso conversacional, o papel do contexto na produção do significado etc. Temas caros ao projeto de Goffman, como os aspectos microsociais que entram em jogo em trocas discursivas, e a questão dos rituais que envolvem o discurso, são ainda de grande importância para a sociolinguística interacional.

Vejamos agora como os trabalhos presentes neste livro dialogam com os Estudos Narrativos. Como apontei acima, ao comentar sobre o trabalho de Aristóteles, a preocupação com a investigação da narrativa como estrutura e como fenômeno social não é recente, mas uma maior compreensão desse tipo de discurso foi desenvolvida, sobretudo, a partir do século XX. Um estudo fundamental sobre a narrativa, publicado ainda na primeira metade do século XX, foi o trabalho de Vladimir Propp (1895-1970) (intitulado *Morfologia dos contos populares*, de 1928. Um dos elementos centrais do trabalho de Propp para os estudos narrativos é a

análise da estrutura narrativa dos contos populares (como o título de seu trabalho sugere), um gênero que podemos classificar de híbrido porque traz elementos de narrativas orais e escritas. A publicação do trabalho de Propp despertou a consciência dos estudiosos da literatura e dos estudiosos da linguagem para a questão do estudo narrativo como estrutura, o que, contribuiu para o desenvolvimento do campo de estudos da Narratologia, que foca o estudo da narrativa, principalmente, no âmbito da literatura. No entanto, apenas com os trabalhos de William Labov & Joshua Waletzky (1967) e Labov (1972), em que são desenvolvidas contribuições fundamentais para a compreensão da estrutura de narrativas orais, é que teremos o crescente interesse pelo estudo da narrativa no âmbito dos Estudos da Linguagem. Alguns trabalhos deste livro se ancoram, particularmente, nesses estudos iniciais para elaborarem as suas análises, mas o estudo da estrutura narrativa é apenas um aspecto de sua investigação. Com o passar do tempo, mais estudiosos da linguagem se interessaram pela questão da narrativa. Como aponteí acima, Ervin Goffman, por exemplo, no último capítulo de seu trabalho *Frame Analysis* (1974:504) chama atenção para a importância da narrativa (*a replaying*) não apenas como recuperação do passado como argumentavam os trabalhos de Labov & Waletzky (1967) e Labov (1972), mas como elemento de definição de perspectivas ancoradas no momento da narração e localiza o discurso narrativo oral para além de sua estrutura, mas como algo que deva ser compreendido em seu contexto de construção. Goffman também contribuiu para se pensar sobre questões como o estigma e as construções/performances identitárias, tema que também está bastante presente em alguns trabalhos aqui investigados.

Paul Ricoeur (1913-2005) foi outro pensador que investigou detidamente a questão narrativa e contribuiu para se refletir, dentre outros elementos de relevo, a respeito da constituição da narrativa, sobre as suas configurações dialógicas nos contextos da Literatura, da História e do Jornalismo nos três volumes de seu trabalho *Temps et récit* (1983). Entre as décadas de oitenta e noventa do século XX, trabalhos como os de Elliot Mishler (1924-2028) (como, por exemplo o *Storylines: Craftartists' Narratives of Identity*), além de contribuírem para o desenvolvimento da qualidade epistemológica na análise de narrativas orais (uma vez que ele produz análises muito detalhadas a fim de melhor compreender as narrativas que analisa em seu contexto de produção), trazem uma compreensão mais

elaborada de como narrativas podem ser elaboradas a fim de as pessoas construírem/performarem identidades específicas. A partir de seu texto publicado no livro *Discourse and Identity*, organizado por De Fina, Schiffrin e Bamberg de 2006, o trabalho de Mishler, ao analisar a construção de identidade em narrativas, passa a criticar a perspectiva estritamente linear da narrativa (o que ele denomina de “*clock/chronological*” *model of time*). Essa perspectiva também pode ser muito interessante se levada em consideração na análise de produtos culturais. No caso da literatura e do cinema, por exemplo, em que o recurso do *media res* e da perspectiva de final por parte de um(a) autor(a) na construção de uma dada obra subvertem a perspectiva estritamente linear do tempo, a perspectiva de Mishler pode ser bastante relevante na análise desse produto cultural.

A partir do final do século XX as investigações narrativas ganham novos focos e novas perspectivas, alinhando-se a interesses diversos. Em uma das principais publicações sobre o tema, a revista *Narrative Inquire*, por exemplo, podemos encontrar, em um mesmo número, investigações sobre a narrativa em ambiente educacional, sobre narrativas pessoais, sobre narrativas em contextos específicos como trabalho, tribunal, em diversos contextos da internet etc. Assim como tem acontecido em demais áreas de investigação qualitativas (cf. Denzin & Lincoln, 2000: xvii), os estudos narrativos entraram em uma era marcada pela prevalência de discursos construídos através das novas tecnologias na internet e acessadas através de múltiplos dispositivos (computadores, tablets e smartphones) que podem, contraditoriamente e ao mesmo tempo, proporcionar ou apagar distâncias institucionais e pessoais. É nesse ambiente que acontecem muitas das disputas políticas e ideológicas dos dias atuais. Na internet podemos encontrar lutas tão diversas quanto aquelas desenvolvidas pelos movimentos de críticas aos Estados nacionais e ao modelo de governo representativo e a luta pelo reconhecimento de minorias dentro do jogo de forças hegemônicas e contra-hegemônicas do mundo atual. Essa nova realidade também tende a influenciar o foco das pesquisas sobre narrativas.

As autoras e autores dos trabalhos contidos neste livro lidam com a narrativa a partir de diferentes perspectivas, mas todos são, de modo diversificado, influenciados por uma percepção de narrativa que a compreende não apenas como um gênero textual, mas como um modo de pensamento através do qual o conhecimento não seria apresentado através

de verdades definitivas, mas construído se levando em consideração o local de produção da narrativa, seus diferentes objetivos e, por isso mesmo, um conhecimento aberto a diferentes interpretações. Essa percepção (mais abrangente) está diretamente ligada ao que Jerome Bruner (2001, p. 43) chama de o *preceito narrativo* e que se refere ao desenvolvimento de modos de pensar e sentir que ajudam as pessoas a desenvolverem versões da existência em que podem construir um lugar para si em seu mundo social.

Os trabalhos presentes neste livro foram desenvolvidos por estudantes de mestrado e doutorado no âmbito dos cursos de “Introdução aos Estudos Narrativos” e “Narrativa & Vida Social” oferecidos por mim no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar de Linguística Aplicada (PIPGLA) e no Programa de Pós-Graduação de Letras Neolatinas (PPGLEN) da Faculdade de Letras da UFRJ desde 2017. Uma das motivações centrais das pesquisas apresentadas aqui foi a ideia de empregar as teorias dos Estudos Narrativos, tais como concebidas pelos Estudos da Linguagem (Mishler, 1986; Bastos, 2008; Bastos & Santos, 2013; Bastos & Biar, 2015; Moita Lopes, 2021; Bastos, 2023, etc.) para analisar narrativas de caráter cultural em diferentes mídias (literatura, cinema, streaming, diferentes plataformas da internet etc.). Desse modo, as pesquisas que são apresentadas nesta obra conversam com diferentes epistemologias dos Estudos Narrativos, levando em consideração características próprias de cada produto cultural analisado. Assim, por exemplo, são contemplados os atributos inerentes de narrativas literárias ou das narrativas produzidas no contexto do cinema, do vídeo, da internet etc. Temos a ciência de que esta escolha epistemológica parecerá pouco ortodoxa aos mais acostumados a investigações sobre narrativas, por exemplo, em contextos de produção oral, sejam em conversas espontâneas ou em contextos de entrevista, mas compreendo que o estudo a respeito de narrativas em produções culturais como, por exemplo, da narrativa literária e, também, aqueles que envolvem literatura e artes visuais (cf. Santos & Machado, 2019), ou a respeito de descobertas sobre pinturas rupestres (cf. Aubert, Lebe, Oktaviana et al, 2019) podem trazer subsídios para a melhor compreensão de diferentes aspectos dos estudos narrativos em diferentes campos, inclusive os que envolvem a fala cotidiana ou a narrativa em entrevistas (cf. Bastos & Santos, 2013). Para finalizar, considero fundamental esclarecer que, como já escrevi na introdução da edição especial da *Revista Indisciplina em Linguística Aplicada*, Volume

2, Número 2, Ano 2021 (Dossiê Temático Estudos Narrativos), o meu trabalho como pesquisador no campo dos Estudos Narrativos teve início quando comecei a desenvolver a minha pesquisa de doutorado (sobre narrativas de conversão religiosa) sob a orientação da Professora Dra. Liliana Cabral Bastos no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) da PUC-Rio no ano de 2003. Desde então, a Professora Liliana tem sido uma referência para mim de pesquisadora e de ser humano. Por tudo isso, por seu apoio ao meu trabalho desde então e por sua amizade é que este livro é dedicado a ela, que é uma das principais divulgadoras dos estudos narrativos no Brasil, tendo realizado, inclusive, pós-doutorado sobre o tema sob a supervisão de Elliot Mishler na Universidade de Harvard em 2004 e orientado muitas pesquisas (de iniciação científica, mestrado e doutorado) e escrito artigos importantes envolvendo o estudo e a análise de narrativas (cf. BASTOS, 2004, 2008, 2010, BASTOS & BIAR, 2013, BASTOS & SANTOS, 2013, BASTOS, 2023, etc.). Desde a minha entrada no Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada – PIPGLA e no Programa de Letras Neolatinas – PPGLN da Faculdade de Letras da UFRJ tenho desenvolvido e orientado pesquisas (de mestrado e doutorado) envolvendo, prevalentemente, o estudo de narrativas em múltiplos contextos e com foco em temáticas diversas. Também tenho ofertado cursos sobre estudos narrativos, de modo que muitas pesquisas presentes neste número temático trazem a marca do trabalho que tenho desenvolvido com a Professora Liliana desde meu ingresso no doutorado. Isso quer dizer que alguns elementos comuns se fazem presentes nas pesquisas deste volume como, por exemplo, a compreensão da narrativa como sendo, também, uma metodologia de análise, o objetivo de se melhor compreender o mundo social através da análise de narrativas produzidas em contextos sociais diversos (seja de modo espontâneo, através de entrevistas orais ou escritas e em produtos culturais como no caso das pesquisas deste livro), a compreensão de que a construção das narrativas é conduzida por princípios sociointeracionais do discurso e que o estudo da narrativa pode ser posicionado em uma perspectiva interdisciplinar da Linguística Aplicada / Estudos da Linguagem.

Sem esgotar todas as possibilidades e questões que estudos sobre produtos culturais podem conter, as investigações apresentadas neste livro podem nos proporcionar algumas iluminações de como eles se estruturam

narrativamente, quais os princípios narrativos envolvidos em suas produções ou de como as narrativas que eles trazem podem estar sendo construídas, tendo-se em vista os contextos micros e macros de sua produção. Isso quer dizer que, dependendo dos objetivos de cada pesquisa, as análises podem levar em consideração as construções micros do produto cultural, como, por exemplo, de como o discurso que ele contém é constituído estruturalmente e, no que se refere a aspectos macros, por exemplo, de como ideologias e agendas políticas podem estar presentes no processo de sua construção narrativa. Também considero que investigar algumas das múltiplas possibilidades de apreensão e de leituras desses produtos é algo que pode ser importante para compreendermos como as pessoas podem estar se posicionando diante de seu consumo e de como esses produtos podem influir no mundo social. Espero, sinceramente, que este trabalho possa contribuir para se pensar nas muitas possibilidades de emprego de teorias sobre a narrativa e na análise narrativa como um instrumento para melhor a compreensão do mundo em que vivemos e para o agenciamento de práticas que nos ajudem a transformá-lo para melhor.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução de Júlia Romeu. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Souza. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1988.

AUBERT, Maxime; LEBE, Rustan; OKTAVIANA, Adhi Agus et al. **Earliest hunting scene in prehistoric art**. *Nature*, [s. l.], 2019. DOI: 10.1038/s41586-019-1806-y.

BASTOS, Liliana Cabral. **Diante do sofrimento do outro**: narrativas de profissionais de saúde em reuniões de trabalho. *Calidoscópio*, v. 6, n. 2, p. 76–85, maio/ago. 2008.

BASTOS, Liliana Cabral; SANTOS, William Soares dos (org.). **A entrevista na pesquisa qualitativa: perspectivas em análise da narrativa e da interação**. Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ, 2013.

BASTOS, Liliana Cabral; BIAR, Liana de Andrade. **Análise de narrativa e práticas de entendimento da vida social**. *D.E.L.T.A.*, v. 31, número especial, p. 97–126, 2015.

BASTOS, Liliana Cabral. **Caminhos narrativos**: entrelaçando cronotopos na construção de identidades em reuniões de trabalho. In: FABRÍCIO, Branca Falabella; BORBA, Rodrigo (org.). **Oficina de Linguística Aplicada Indisciplinar**. Campinas: Editora Unicamp, 2023.

BOSI, Alfredo. **Arte e conhecimento em Leonardo da Vinci**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

BRUNER, Jerome. **A cultura da educação**. Tradução de Marcos A. G. Domingues. Porto Alegre: Artmed, 2001.

CHOMSKY, Noam. **Aspects of the theory of syntax**. Massachusetts: MIT Press, 1965.

DE FINA, Ana; SCHIFFRIN, Deborah; BAMBERG, Michael. **Discourse and identity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

DE FINA, Ana; GEORGAKOPOULOU, Alexandra. **Analyzing narrative: discourse and sociolinguistic perspectives**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. **Preface**. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (ed.). **Handbook of qualitative research**. 2. ed. London: Sage, 2000.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Paráfrase em português do Brasil de Railton Souza Guedes. [S. l.]: Coletivo Periferia, 2003.

FAZZINI, Gianni. **Le colonne di Roma**: storia e leggende. Milano: Greco & Greco Editori, 2016.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 23. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

GAZONI, Fernando Maciel. **A poética de Aristóteles: tradução e comentários**. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GOFFMAN, Erving. **Frame analysis**: an essay on the organization of experience. New York: Harper & Row, 1974.

GOFFMAN, Erving. **A situação negligenciada**. Tradução de Pedro M. Garcez. In: RIBEIRO, Branca Telles; GARCEZ, Pedro M. **Sociolinguística interacional**. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2002. p. 13–20.

GUMPERZ, John J. **Discourse strategies**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

JAKOBSON, Roman; HALLE, Morris. **Fundamentals of language**. The Hague: Mouton, 1956.

JÄRVINEN, Margaretha. **Life histories and the perspective of the present**. *Narrative Inquiry*, v. 14, n. 1, p. 45–68, 2004.

JUSTAMAND, Michel; FUNARI, Pedro A. **Sexual scenes in Serra da Capivara rock art, Brazil**. *Expression: Sexual Images in Prehistorical and Tribal Art*, n. 15, p. 26–35, mar. 2017.

LABOV, William; WALETSKY, Joshua. **Narrative analysis: oral versions of personal experience**. In: **Essays on the verbal and visual arts**. Seattle: University of Washington Press, 1967. p. 123–144.

LABOV, William. **Language in the inner city**: studies in the Black English vernacular. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Introdução: história e etnologia**. In: **Antropologia estrutural**. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989. p. 13–41.

MISHLER, Elliot G. **Research interviewing**: context and narrative. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

MISHLER, Elliot G. **Storylines: craftartists' narratives of identity**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

MISHLER, Elliot G. **Narrativa e identidade: a mão dupla do tempo**. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da; BASTOS, Liliana Cabral (org.). **Identidade: recortes multi e interdisciplinares**. Campinas: Mercado de Letras; CNPq, 2002. p. 97–119.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. **Os espaçotempos da narrativa como construto teórico-metodológico na investigação em Linguística Aplicada**. *Caderno de Letras*, n. 40, p. 11–33, maio/ago. 2021.

NUNES, Claudio Omar Iahnke. **Leitura na Idade Média: a ruptura com a oralidade**. *Biblos*, v. 21, p. 155–166, 2007.

POLKINGHORNE, Donald E. **Narrative knowing and the human sciences**. Albany: State University of New York Press, 1988.

RICOEUR, Paul. **Temps et récit I: l'intrigue et le récit historique**. Paris: Seuil, 1983.

RICOEUR, Paul. **Temps et récit II: la configuration dans le récit de fiction**. Paris: Seuil, 1984.

RICOEUR, Paul. **Temps et récit III: le temps raconté**. Paris: Seuil, 1985.

RICOEUR, Paul. **Soi-même comme un autre**. Paris: Seuil, 1990.

RIBEIRO, Branca Telles. **Prefácio**. In: FABRÍCIO, Branca Falabella (org.). **Sociolinguística interacional: perspectivas inspiradoras e desdobramentos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Mórula, [s.d.].

SANTOS, William Soares dos; MACHADO, Gabriel Diniz. **Time and dynamism in the visual narrative of *The Invention of Hugo Cabret***. *International Journal of Language and Literature*, v. 7, n. 2, p. 1–15, dez. 2019. DOI: 10.15640/ijll.v7n2a1.

SANTOS, William Soares dos. **Narrativa como instrumento de compreensão e mudança social**. *Revista Indisciplina em Linguística Aplicada*, v. 2, n. 2, 2021.

SANTOS, William Soares dos. **O que é ler e o que é ler literatura**. In: ANDRADE, Antonio (org.). **Leitura literária em línguas estrangeiras/adicionais**. Campinas: Pontes, 2022a. p. 19–40.

SANTOS, William Soares dos. **Uma breve nota sobre a arte da narrativa literária curta e um apontamento para contistas brasileiros no início de um novo século**. In: **Nós que aqui estamos: contos**. São Paulo: Editora Patuá, 2022b.

I

ANÁLISE DE NARRATIVAS EM FILMES

NARRATIVAS NA SÉTIMA ARTE: O MUNDO SOB O DOMÍNIO DA IMAGEM

William Soares dos Santos

Com o avanço técnico da fotografia e da cinematografia, sobretudo a partir do século XX, a arte do cinema ganha fundamental importância para a cultura de massa em diversas regiões do planeta. Não é o meu objetivo aqui traçar uma historiografia do cinema, mas é importante dizer que arte do cinema não surgiu da noite para o dia. Houve um grande avanço tecnológico do processo da fotografia e de formas de exibir imagens em movimentos, antes que, em 1895, os irmãos Auguste e Louis Lumière realizassem aquela que é considerada a primeira exibição cinematográfica da história. Os primeiros filmes produzidos pelos irmãos mostravam as pessoas saindo da fábrica da família em Lyon e um trem chegando em uma estação. Assim, os primeiros filmes realizados eram paisagens do cotidiano urbano, quase como documentários e não tinham, em princípio, o objetivo de narrar uma história. Mas o potencial narrativo do cinema logo seria um dos elementos principais dessa arte. Pode-se dizer que a primeira pessoa que se tornou cineasta explorando o potencial narrativo do cinema foi uma mulher, a francesa Alice Guy- Blaché (1873-1968). Ela se interessou pela invenção dos irmãos Lumière e acabou filmando quase mil obras, o seu primeiro filme (“A Fada dos Repolhos”), de 1896, foi baseado em contos populares. Alice chegou a ir para os Estados Unidos e criou a sua própria produtora, mas faliu e teve o seu nome praticamente apagado da história do cinema.

Poucos anos depois de sua invenção, o potencial narrativo do cinema já era cobiçado por grandes companhias nos Estados Unidos, que tentavam obter o seu monopólio. Por outro lado, os cineastas descobriam e inventavam novas possibilidades técnicas, intrínsecas do cinema, para contar uma história. Caso exemplar foi o de Georges Méliès (1861-1938) que,

sendo já um ilusionista, levou para o cinema a abordagem do ilusionismo e do teatro para produzir as suas obras, usando, por exemplo, cortes, sobreposições e outros artifícios que se tornaram próprios da linguagem do cinema. Podemos dizer que ele foi o primeiro cineasta de sucesso. O seu filme, de 15 minutos, baseado na obra de Júlio Verne, *Viagem à lua*, de 1902, teve grande alcance entre o público e foi exibido em diversas cidades da França e mesmo do mundo.

Ao longo da segunda metade do século XX o cinema foi sendo absorvido por outras plataformas que aumentaram o alcance de sua produção. Primeiramente, pela televisão, a partir da década de 1960, depois pelo videocassete, seguido de dvds e blu-rays, pela tv a cabo e pelas plataformas de streaming e por diferentes tipos de plataformas digitais contemporâneas. Essas novas tecnologias fizeram com que o cinema, que, inicialmente, se consolidou como uma arte coletiva por excelência e para o qual a presença do público em uma sala de projeção era imprescindível, transformasse-se em uma arte que pode ser apreciada individualmente no conforto da casa, no trajeto para o trabalho, enfim, em múltiplos suportes e condições. O principal aspecto dessa mudança é que a arte do cinema passa de uma arte que dependia da coletividade, da presença das pessoas no espaço de exibição do filme, que, também por isso, eram centros de encontros culturais, para uma arte que pode ser apreciada de modo solitário com todas as consequências que isso acarreta.

Para o nosso estudo aqui, o importante é compreender que a arte de contar histórias através de fotogramas em rápida sucessão trouxe possibilidades de expressão jamais imaginadas em séculos anteriores. Diante da tela em branco personagens ganham vida na frente dos olhos dos espectadores e o que eles absorvem não é apenas entretenimento, mas novos modos de viver, ideologias (cf. CHAUÍ, 2008) e visões políticas sobre o mundo. A esse respeito, basta nos lembrarmos de que a máquina de propaganda nazista utilizou o cinema de forma muito eficiente para espalhar as suas ideias e convencer as pessoas a se alinharem à sua ideologia. Slavoj Žižek (2012) se debruçou bastante sobre a presença da ideologia no cinema, de como as pessoas podem ser captadas por ideias falsas e de como é difícil a quebra de paradigmas, uma vez que esses se tornam naturalizados em suas vidas.

De todos os centros de produção de cinema do mundo, nenhum foi mais eficaz do que o conjunto de estúdios localizado na cidade de Hollywood nos Estados Unidos. Eles já tinham uma grande influência na primeira metade do século XX. Mas, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, com a crescente influência política, econômica e social dos Estados Unidos, os estúdios americanos de cinema passaram a desenvolver uma produção em massa de filmes através dos quais inculcavam os hábitos e as visões de mundo desejadas pela política americana e os seus aliados. O cinema americano passou a ser uma máquina ideológica poderosa em que a arte cinematográfica e a política se imiscuíram para dar forma a um estilo de vida que foi construído de modo a ser desejado por boa parte do mundo.

A dinâmica ideológica, em seu sentido mais perverso, ou seja, aquela que busca naturalizar ideias sobre como o mundo social funciona, normalizando as suas desigualdades (cf. MARCONDES, 2001), as suas hierarquias de poder e submissão ao sistema, está sempre presente em produções cinematográficas, não existe neutralidade em sua estrutura. As suas narrativas não contam “apenas” uma ou várias histórias, mas constroem identidades sociais (cf. KELLNER, 2001), expõem ou lidam com relações de poder, com questões de gênero, raça e interseccionalidades. O cinema pode ser hegemônico, mas também pode ser contra hegemônico, ele pode acobertar, mas também pode denunciar relações desiguais, desmandos do poder e atrocidades.

Luiz Paulo da Moita Lopes e Clarissa Rodrigues Gonzalez (2023:158), no preâmbulo de um capítulo de seu livro em que analisam produções cinematográficas de Pedro Almodóvar, também nos lembram que o cinema (sobretudo o de abordagem progressista, contra hegemônico) pode tornar as pessoas conscientes de práticas identitárias pouco visibilizadas pelas sociedades em geral e, além disso, nos lembrar que filmes são potentes formadores de opinião:

olhar para as práticas discursivas nas quais nos engajamos, seja no mundo offline ou online, permite-nos observar como as nossas performances são (re)negociadas e disponibilizadas. Tal olhar nos possibilita também entender como os meios de comunicação podem influenciar os posicionamentos que assumimos, posto que são um potente aparato formador de opinião (Fairclough, 1995), logo,

possíveis propulsores de discursos orientadores. Nessa condição, o cinema [...] pode ser compreendido em seu potencial pedagógico ao nos ensinar a desempenhar as performances identitárias que corresponderiam à nossa identidade de gênero, raça, status social, etc.

Assim, produções fílmicas em diferentes contextos e plataformas se constituem de poderosos aparatos ideológicos através dos quais os discursos de diferentes vertentes e potências são mobilizados. Por isso, é importante que estudiosos de diferentes perspectivas epistemológicas, estudem como diferentes produções fílmicas são produzidas e como repercutem, através da circulação de discursos que elas promovem, ideologias de toda natureza.

Narrativas em filmes

Nesta primeira seção de nosso livro temos cinco análises de produções cinematográficas. Na primeira delas, realizada por Jillian Katiucia dos Santos Antunes, “A morte em “Viva”: a narrativa de ressignificação do luto na animação “Viva – A Vida É Uma Festa””, temos a análise da relação entre morte, vida e narrativa a partir do filme “Viva – A Vida É Uma Festa” (2017), produzido pelos estúdios Disney / Pixar. A autora trabalha, primeiramente, com a estrutura narrativa proposta por Labov (1972) para, a seguir, lidar com a noção de construção da identidade (BAS-TOS & SANTOS, 2013) e os perigos da história única (ADICHIE, 2014) para analisar qualitativamente como somos concebidos, (re)conhecidos, (des)construídos e mortos por meio das narrativas que contamos e que contam sobre nós.

A segunda pesquisa é intitulada “Narrativa de sequestro e violência em “Sequestros em Cleveland””, de Isabelle da Silva Araújo, em que analisa o filme *Sequestros em Cleveland*, de 2015. Baseado em um caso real, a obra conta a história dos sequestros de três jovens em Cleveland, no estado de Ohio, Estados Unidos, que viveram em cárcere privado por 11 anos, de 2002 até 2013. A análise é desenvolvida com base nas teorias dos estudos das narrativas (MISHLER, 2002; LABOV, 1972). A autora, observa, dentre outros elementos, que a revisão narrativa, por meio de um processo que ela define de re-historicização, a personagem central do filme foi capaz de dar novo significado ao seu passado e construiu uma nova

identidade para si própria – uma identidade cujo centro não era mais ser uma sobrevivente de abuso sexual. A mudança de perspectiva de como ela percebia as suas experiências passadas mudam seu significado e dão início a novas performances identitárias, reforçando a importância dos finais das histórias, tanto para os que contam como para os ouvintes das histórias.

A seguir, temos a pesquisa de Dayna Diniz Felix do Nascimento, “A análise da construção identitária da personagem Susanna Kaysen através da narrativa do filme “Garota Interrompida””, na qual são analisados os conflitos identitários da personagem Susanna que envolvem crises de auto-imagem e comportamentos depressivos. A análise trabalha com os conceitos desenvolvidos por Labov (1972) para o estudo de narrativas em conjunto com o estudo da construção / performance identitária. O objetivo da pesquisa é melhor compreender como a personagem Susanna Kaysen, no contexto dos anos sessenta de uma determinada sociedade dentro dos Estados Unidos, compreende o seu lugar naquela sociedade e enfrenta diversos conflitos identitários e confrontos com pessoas ao seu redor, desenvolvendo o Transtorno de Personalidade Borderline.

Na quarta pesquisa, temos o trabalho “A narrativa da violência psicológica no filme “O homem invisível”, de Renata Maria da Silva em que a autora investiga a violência doméstica tal como é retratada no filme *O Homem Invisível*. A pesquisa busca compreender elementos tais como a violência doméstica de âmbito psicológico, e de como ela pode afetar a vida sociofamiliar e a “identidade social” da vítima. Trabalha ainda com a questão de como os “estigmas” afetam a relação da vítima com a sociedade e com ela mesma e a influência do gênero na prática da violência.

No capítulo 6, intitulado “O processo de construção da identidade em “Spanglês””, de Rogério Alexandre das Dores, temos a análise narrativa do filme *Espanglês*, focada na personagem de Cristina Moreno (Shelbie Bruce), uma menina de 12 anos que se muda com a sua mãe, Flor Moreno (Paz Veja), para os Estados Unidos, a fim de melhor de vida. A pesquisa envolve questões de identidades em deslocamento geográfico e tensões entre diferentes gerações. Na análise proposta, vemos que o filme enfatiza o processo de integração de Cristina aos costumes da sociedade branca norte-americana, causando em sua mãe preocupações e conflitos internos por querer ver a sua filha superando os obstáculos que a vida lhe impõe,

mas que, ao mesmo tempo, consiga preservar as suas raízes mexicanas. Ela conta uma versão de sua “própria história”, mas que poderia ser a de muitas adolescentes imigrantes que viveram e ainda vivem experiências similares no que se refere aos sacrifícios envolvendo a imigração. Essa perspectiva nos permite inferir que não há uma história única porque essa é perpassada pela história coletiva de seus pares.

No capítulo 7, a sexta e última pesquisa da sessão, Sabrina Moraes Antonio investiga o filme *Encanto* a fim de compreender como a identidade linguística dos indivíduos é formada e moldada pelas narrativas familiares. O filme retrata a história de uma família colombiana que ganhou poderes mágicos, exceto a jovem Mirabel Madrigal. A pesquisa descreve e analisa a narrativa familiar presente no filme como estando interligada à identidade linguística em atos de fala de duas personagens do filme *em três* versões da dublagem, inglês estadunidense, espanhol colombiano e português brasileiro.

Nas pesquisas desta sessão, produções fílmicas são realizadas com o objetivo de melhor compreender múltiplos aspectos da vida social. Como relações de poder se constituem e se mantêm na sociedade, mas também buscam apontar caminhos que desafiam as ideologias dominantes. Questões de gênero, geração, raça, classe, dentre outras, aparecem como elementos presentes nas produções fílmicas analisadas.

Referências

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 2008. (Coleção Primeiros Passos, 13).

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da; GONZALEZ, Clarissa Rodrigues. **Preâmbulo – Teorias queer, narrativas e gênero/sexualidade**. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da; GONZALEZ, Clarissa Rodrigues; MELO, Glenda Cristina Valim de; GUIMARÃES, Thayse Figueira. **Estudos queer em Linguística Aplicada indisciplinar: gênero, sexualidade, raça e classe**. São Paulo: Parábola, 2023.

ŽIŽEK, Slavoj. **O guia pervertido da ideologia**. Direção de Sophie Fiennes. Produção de Slavoj Žižek. Irlanda: Blinder Filmes, 2012. DVD (134 min).

A MORTE EM “VIVA”: A NARRATIVA DE RESSIGNIFICAÇÃO DO LUTO NA ANIMAÇÃO “VIVA – A VIDA É UMA FESTA”

Jillian Katiucia dos Santos Antunes

*“A narrativa é a forma de organização da experiência. Sem narrativa, os indivíduos não seriam capazes de esquematizar suas experiências e estariam, por fim, na escuridão”
(BRUNER, 1997).*

Introdução

Narrar é uma propriedade inerente à espécie humana. Somos planejados, concebidos, desenvolvidos e mortos em meio às narrativas. Desse modo, estudar narrativas é estudar a vida e, conseqüentemente, a morte. Ao pensar nisso, analiso, no presente trabalho, um trecho narrativo do produto cultural cinematográfico “Viva – A Vida É Uma Festa”, animação datada de 2017 dos estúdios Disney Pixar e dirigida por Adrian Molina e Lee Unkrick. A análise tem por finalidade fomentar a reflexão a respeito do processo de morte, pós-morte e luto bem como sua ressignificação à luz da antropologia, dos estudos narrativos e de seus pressupostos teóricos.

No filme estudado, o personagem principal, Miguel, é um menino de 12 anos que sonha ser um músico famoso, entretanto é constantemente desestimulado e reprovado pela família que, no passado, fora abalada por uma tragédia envolvendo a música. Destemido e empenhado em realizar o seu sonho, o jovem, paradoxalmente, vive, no mundo dos mortos, uma aventura de sobrevivência e reconhecimento de vida.

Inicialmente, no mundo dos vivos, o jovem tenta roubar o violão de seu falecido ídolo e músico famoso – Ernesto de La Cruz – no cemitério

em pleno “Día de Los Muertos”. Miguel toma essa atitude após ter seu violão quebrado pela avó, revoltada com o amor do neto pela música e motivada em impedir que seu herdeiro participe do festival de talentos da sua localidade. Todavia, Miguel não se conforma com a fatídica desclassificação do festival por falta do instrumento musical.

Ao entrar escondido no jazigo e realizar o furto, algo sobrenatural acontece e o jovem é enviado ao mundo dos mortos, onde descobre que tem de receber uma bênção para voltar ao mundo dos vivos. Caso não a receba, o jovem corre o risco de morrer verdadeiramente. Quem também corre risco, só que de sofrer a “morte eterna” e o desaparecimento permanente, inclusive do mundo dos mortos, é o seu novo amigo: Héctor. Tal desaparecimento é iminente, pois o personagem não é lembrado pelos vivos. Logo, sem rituais, oferendas, fotos, objetos e narrativas de sua pessoa, ele estará fadado ao fim permanente.

Esta pesquisa, portanto, visa analisar a relação entre morte física, resgate e finitude narrativa e papel da narrativa na construção e reconstrução da identidade do ser, tendo como base a análise antropológica e narrativa.

1. Pressupostos Teóricos

1.1 Antropologia

No enredo cinematográfico de “Viva – A Vida É Uma Festa”, o processo biológico da morte é apresentado sob o viés cultural mexicano. O país, comumente, ganha notoriedade midiática devido aos rituais fúnebres festivos e simbólicos, em especial, o do Dia dos Mortos, tradição de mais 4.000 anos. A celebração ocorre em dois dias: 1º e 2 de novembro. Nesses dias, mexicanos criam altares coloridos em oferta aos entes que partiram. Nos altares, pode haver fotos, comidas, bebidas, flores, guirlandas e objetos das pessoas homenageadas, falecidas. Os objetos pessoais, em especial, teriam a finalidade de guiar os mortos de volta aos lares que residiam quando vivos para, nesse momento de celebração, visitarem seus parentes vivos.

A crença da visita de entes que já se foram provoca, anualmente, alegria e festejos entre os mexicanos. Neste ponto, é perceptível observar que a morte de seus parentes e a consequente dor da separação física é

amenizada e ressignificada pelos vivos, uma vez que, para estes, aqueles só vivenciaram um rito de passagem e estão em outro mundo/ plano.

De acordo com o antropólogo Hugo Nutini (2005), o feriado do “Día de Los Muertos” carrega o sincretismo religioso típico de países americanos colonizados pelos europeus. A comemoração da morte (as festas *Micailhuitontli* e *Huey Micailhuitl*) seria uma herança da tradição indígena pré-hispânica (astecas, maias, mixtecas etc.). Essa tradição indígena mesclou-se à tradição católica espanhola, que celebrava, no dia 1º de novembro, o Dia de Todos Os Santos e, no dia 2 de novembro, o Dia de Finados.

Mathew Sandoval (2021), ao abordar as transformações e a comercialização das datas comemorativas, traz o estudo do antropólogo Cláudio Lomnitz (2005:581) para afirmar que, segundo este autor:

[...] em 1700, a festa movimentou o maior mercado anual da Cidade do México. Na verdade, as praças e ruas ficaram tão sobrecarregadas durante o feriado com vendedores, carrinhos, barracas e mercados improvisados que o governo local considerou isso uma “desordem pública” (SANDOVAL, 2021).

O aumento da atividade religiosa ocasionou movimentação comercial e artística no país, esta última retratada no filme analisado em minha pesquisa. Em “Viva”, os festivais de talentos e a celebração ganham destaque na trama pois, desejoso em participar de um festival de calouros, o protagonista decide roubar o violão de seu ídolo, o músico já falecido Ernesto de La Cruz.

Assim como a maior parte das tradições culturais e religiosas que afetam a economia de um povo, o Dia dos Mortos passou a ser comercializado. Dessa forma, não nos surpreende que tal temática tenha sido objeto de inspiração e consumo dos estúdios Disney Pixar. Hoje em dia, é possível ver celebrações, de tradição mexicana, em países como: Brasil, Argentina, Colômbia, Estados Unidos, Canadá etc.

Apesar de fortes, os festejos do Dia dos Mortos, como toda tradição, encontram resistência por partes dos mais jovens, entretanto, curiosamente, a animação “Viva” provocou um enaltecimento e um resgate cultural que conquistou os corações de todas as faixas etárias mexicanas, quiçá

mundiais. O Antropólogo Mathew Sandoval, em 2019, entrevistou uma senhora mexicana e esta salientou a importância do filme na perpetuação da tradição religiosa.

Durante anos, ela tentou fazer com que seus netos a ajudassem a erguer o altar para seus ancestrais, sem sucesso. Só foi ao assistirem “Viva – A Vida É uma Festa”, da Disney, e ver caveiras de açúcar na Target que eles se interessaram pelo feriado. Agora, eles ajudam ansiosamente sua avó a construir o altar. A comercialização tem transformado o Dia dos Mortos. Mas, pelo que tenho visto, também está dando a uma nova geração a chance de se orgulhar de sua cultura (SANDOVAL, 2021).

Observa-se, portanto que as narrativas, sejam elas intimistas, regionais e/ou cinematográficas, atuam como determinantes nos processos de construção identitária e social. A respeito disso, abordo a seguir o estudo narrativo e seu aspecto estrutural da narrativa como forma de elucidar a relação narrativa, vida e morte sociais.

1.2 A Linguística Aplicada

Nos estudos linguísticos aplicados, apesar da narrativa compor a história da formação e do desenvolvimento da espécie humana, os estudos narratológicos são recentes. As abordagens linguísticas sobre a estrutura narrativa ganharam materiais e modelos teóricos a partir da problematização do Modelo Laboviano, da Etnopoética e da Análise da Conversação. Nesta pesquisa, levarei em consideração o primeiro modelo.

O Modelo Laboviano

O sociolinguista William Labov (1972) foi o precursor dos estudos narrativos em sua modalidade oral. Sua pesquisa a respeito variação vernacular tinha como premissa a preservação da espontaneidade comunicativa, conquistada por meio de perguntas sobre eventos chamados por ele de “sensacionais” ocorridos nas vidas dos falantes. Segundo o autor, narrativas seriam técnicas verbais para recapitulação de experiências passadas, e essas narrativas seriam construídas por intermédio de unidades

narrativas correspondentes às sequências temporais dessas experiências, numa relação referencial.

EVENTOS DA NARRATIVA	Relação referencial	EVENTOS REAIS

Neste ponto, já é possível notar que a vivência humana, e, por que não, a morte e seus consequentes ritos retroalimentam-se das narrativas derivadas dessas histórias de vida e morte. Para o linguista, as unidades narrativas, ordenadas temporalmente, eram compostas por orações independentes – menor elemento textual que pode transmitir eventos pontuais.

O autor defendia a existência de 6 (seis) componentes básicos de uma narrativa bem formada. São eles:

1 - Resumo

O resumo, de acordo com Labov (1972), funciona como um charmariz de interesse do interlocutor e como síntese da experiência relatada. É a primeira parte e apresentação de uma narrativa. O resumo encapsula o ponto da história.

2 - Orientação

A orientação consiste na exposição dos elementos básicos da narrativa, tais como: personagens (quem participa da história), tempo (quando se deu o ocorrido), espaço (onde aconteceu a situação narrada) e tipo de narrador (personagem – 1ª pessoa ou narrador – 3ª pessoa).

3 - Ação Complicadora

Espécie de corpo principal (esqueleto narrativo) do enredo. Aqui, são observados os revezes da trama e a introdução à nova configuração situacional dos elementos orientadores. A saber: a manutenção da configuração dos elementos expostos no componente Orientação também é possível.

4 - Resolução

Ratificação da nova configuração situacional dos elementos orientadores (ou manutenção, como exposto anteriormente).

5 - Coda

Configura-se como uma moral ou um ensinamento/aprendizado adquirido devido à experiência relatada. A coda é a opção aberta ao narrador para esse sinalizar que a narrativa findou. Tem, também, como finalidade fazer uma conexão entre o momento do tempo final da narrativa e o presente. A coda traz o narrador e o ouvinte de volta ao ponto em que entraram na narrativa.

6 - Avaliação (“So what?” – “E daí?”)

Componente possivelmente mais complexo de mensurar, devido ao seu caráter opinativo e intrínseco ao ato de narrar a experiência referencial. Trata-se de indicativos de opinião e juízos de valor por parte do narrador, bem como justificativa de por que a experiência foi narrada.

A avaliação pode se dar tanto de tipo externo – com o claro e direto posicionamento do narrador a respeito da experiência relatada – quanto interna – realizada por meio de estratégias mais implícitas, indiretas e rebuscadas (dispositivos) que “denunciam” (de forma conscientemente ou não) a opinião do narrador sobre a situação narrada.

Para Waletzky & Labov (1967), a análise de narrativas complexas – tais como produções culturais – só é possibilitada devido à compreensão da estrutura da narrativa e da função narrativa no contexto pelo qual é condicionada e determinada. Os autores analisaram narrativas orais de experiências pessoais a fim de investigar a estrutura narrativa – desde o nível oracional à estrutura formada pelos seis componentes básicos vistos acima – como forma de evidenciar que, como técnica de recapitulação de experiência passada, ela corresponde à sequência temporal do que é relatado, cumprindo funções referencial e avaliativa que revelam aspectos sociais e identitários do narrador e dos envolvidos no processo comunicativo.

Logo, analisar o que é narrado por alguém vai além da identificação de aspectos estruturais sintáticos e semânticos. Analisar narrativas é, também, conhecer e refletir sobre o ser, o narrador, sua identidade, seu público-alvo, sua vivência, seu contexto de produção narrativa, seu povo, seus atravessamentos sociais, sua relação com o mundo etc.

Labov (2013), em sua obra *The Language of Life and Death*, afirma que a linguagem adquire uma base de compreensão mais sólida a partir do momento que nos atentamos ao que as pessoas realmente dizem na vida

cotidiana. Para isso, o pesquisador preocupou-se em desenvolver técnicas para reduzir o grau de formalidade nos momentos de gravação de falas e compreendeu, então, que narrativas sobre experiências pessoais marcantes tinham o grau de formalidade, rigidez e engessamento mais reduzido em comparação a outras experiências, uma vez que o narrador se envolve, emocional e ativamente, com o que é produzido; afinal, a narrativa é sobre um evento interessante e significativo em sua vida. Logo, há disposição por parte do narrador para que o narrado também seja interessante e significativo também para quem ouça a história.

Experiências de morte, devido ao impacto e às consequentes transformações particulares e sociais advindas delas, são marcantes, em muitos casos, traumáticas. Por isso, além de serem de grande interesse e comoção populares, impulsionam fluxos de fala (LABOV, 2013:04), apresentam alto grau de reportabilidade e revelam, em seus narradores, emoções vívidas perceptíveis por meio de marcas linguísticas e extralinguísticas no ato de fala que, por vezes, evidenciam marcas identitárias, pontos de vista, posicionamentos, avaliações (externas ou internas) a respeito do que está sendo relatado. Dessa forma, não é estranho que muitas obras artísticas – aqui, em especial, cinematográfica – debruçem-se sobre a temática como forma de despertar interesse, engajamento e envolvimento emocional da plateia.

O filme “Viva – A Vida É Uma Festa” não faz diferente. Além de tratar de um tema de grande interesse social – a morte – o faz sob um viés cultural ocidentalmente instigante, no qual esta etapa da vida perde o caráter de fatalidade e finitude para ganhar tons festivos, musicais, coloridos e afetivamente simbólicos sintetizados nas comemorações do Dia dos Mortos na cultura mexicana. Além disso, a trama cinematográfica aborda outro subtema fúnebre de curiosidade humana e também abordado por Labov (2013) no livro *The Language of Life and Death*: a comunicação com os mortos. Nesta parte de seus estudos, o autor trabalha o termo “credibilidade”, interessante à pesquisa aqui exposta.

Histórias de morte, quase morte ou, ainda, de comunicação com os mortos ultrapassam os limites da racionalidade e da verdade absoluta. Portanto, para serem críveis, devem necessariamente apresentar uma estrutura narrativa bem formulada, organizada, plausível e verossímil para que a sequência de acontecimentos apresentada “faça sentido”, rompa

os questionamentos sobre o que é verdade ou o que é mentira e torne-se altamente relatável. A trama de “Viva”, por ser uma animação cinematográfica, já nos indica que não estamos lidando com uma história real, entretanto, ainda que não fosse ficcional, a narrativa ainda apresentaria a credibilidade abordada por Labov (2013), uma vez que apresenta estrutura verossímil, organizada e relatável, de grande interesse social.

2. Metodologia e Análise do produto cultural

Arrolados os componentes narrativos, deste modo, à luz do modelo laboviano e justificada a relevância temática do produto cultural escolhido por mim, analiso um fragmento do filme de modo a validar o funcionamento previsível e não-arbitrário de uma estrutura narrativa no processo de construção identitária e social. Trata-se da fala, legendada para o português brasileiro, do personagem principal, Miguel, no início do filme.

Segue o fragmento analisado, de minutagem 00:01:07/00:04:00, do filme “Viva – A Vida É Uma Festa”. No fragmento, sinalizo, por meio de parênteses, os componentes narrativos expostos na seção anterior. Como previsto, a narrativa é iniciada por um resumo:

§ Às vezes, acho que fui amaldiçoado (resumo). Por conta de algo que aconteceu bem antes de eu nascer (orientação: tempo - pretérito).

§ Há muito tempo, havia uma família. O “papá” era músico. Ele e sua família cantavam, dançavam e viviam felizes. (orientação: personagens) **Mas ele também tinha um sonho: tocar para o mundo. E um dia, ele saiu** (orientação: lugares projetado e abandonado) **com o seu violão e nunca mais voltou.** (continuação da orientação; ação complicadora sublinhada e introduzida pela conjunção adversativa “mas”).

§ E a mamá... Ela não teve tempo para chorar pelo músico fujão (avaliação do tipo: externa; adjetivação sinalizadora de polarização com crítica negativa de Miguel ao músico que contrariou as expectativas morais por meio de abandono familiar). **Após eliminar a música de sua vida, ela achou uma forma de sustentar sua filha** (avaliação interna com dispositivo de correlação: *verbal*).

Ela arregaçou as mangas (avaliação interna com dispositivo de intensificação: *conotação*) **e aprendeu a fazer sapatos. Podia ter feito**

doces, fogos de artifício ou malhas brilhantes (voz animada), **mas, não** (pausa), **ela escolheu fazer sapatos** (avaliação do tipo: externa – fala “arrastada”). **E aí, ela ensinou a filha a fazer também. E depois, ela ensinou ao genro. E aí, os netos também quiseram aprender. A família prosperou e o negócio também** (avaliação interna; a partir da repetição do vocábulo “também” por três vezes, percebe-se o posicionamento de Miguel a respeito da cíclica e sólida relação de sua família com o ofício e a consequente dificuldade do personagem em lidar com tal solidez laboral e emocional da família).

§ (início da resolução) **A música separou sua família. Mas os sapatos a mantiveram unida** (resolução).

§ (início da coda) **Essa mulher era a minha tataravó, “mamá” Amélia. Ela morreu bem antes de eu nascer. Mas minha família conta sua história todo ano, no “Día de los Muertos ... O Dia dos Mortos. E a filha dela é a minha bisavó, Mamá Inês** (coda: ponte entre o passado e o presente, e indicação de como a história contada influencia a vida de Miguel, ou seja, por que razão é importante relatá-la).l).

Ao analisar o fragmento narrativo do produto cultural escolhido, observo que a narrativa realizada pelo personagem Miguel seria considerada bem formada, pois apresenta os seis componentes narrativos descritos por Labov (1972).

Há presença de breve **resumo**, norteador e introdutório, que nos apresenta o panorama a ser narrado: Miguel considera-se amaldiçoado. A escolha do vocábulo “amaldiçoado” funciona como um potente chamariz de interesse público, afinal, é esperado que tenhamos curiosidade em entender por que uma pessoa recebeu tamanho infortúnio. O resumo é seguido da **orientação**, realizada graças à exposição dos elementos da narrativa: narrador-personagem (Miguel); personagens: familiares da matriarca Inês; tempo: pretérito, antes do personagem principal nascer, com efeitos no presente; e espaço: ambiente familiar, “mundo artístico”. Logo após, temos **ação complicadora** na qual podem ser observadas as transformações espaciais, temporais e/ou emocionais dos elementos orientadores. A ação de amar a música e fazer uma escolha por essa, em detrimento da família, no passado, por parte do bisavô, faz com que o

jovem músico Miguel viva, no presente, descrédito, sabotagens e críticas por parte dos seus parentes.

Posteriormente, encontramos sequências de **avaliação**, que são de pontos de vista de Miguel a respeito da situação familiar. Essas sequências avaliativas revelam aspectos identitários do protagonista. Nota-se, no discurso do narrador, mágoa, passada de gerações em gerações, e certa revolta. Percebe-se, aqui, que o personagem executa tal avaliação de forma direta e evidente (externa) ao enunciar, por exemplo, “música fujão”, e de forma indireta, por meio de uso da linguagem conotativa, repetição e de escolhas vocabulares correlatas. A **resolução** ratifica as consequências do suposto abandono familiar, praticado pelo pai de vovó Inês e, mais uma vez, reforça a importância e a força da tradição de confeccionar sapatos para a família que, apesar de positiva para seus parentes, torna-se um entrave rumo ao sonho individual do determinado e insubmisso jovem músico.

Por fim, a **coda** tem por objetivo indicar que a narrativa está para ser finalizada bem como estabelecer uma ponte entre passado e presente. A partir daí, o telespectador retorna ao presente, pode tirar suas próprias conclusões do que foi narrado e está ambientado ao que será contado em seguida.

Podemos considerar, portanto, que a narrativa introdutória do filme “Viva – A Vida É Uma Festa” apresenta todos os componentes descritos no modelo laboviano. Cabe destacar que a ordem dos componentes narrativos não é fixa, estante. Há mobilidade de acordo com os propósitos comunicativos. Notemos que, na narrativa realizada pelo personagem principal do filme, há diversos momentos de avaliação. Tal configuração explica-se no propósito de expressar, com ênfase, uma tese de injustiça sofrida pelo jovem ser diretamente atingido no seu amor pela música por causa de um parente de gerações atrás que infringiu uma expectativa social e moral ao abandonar a família.

3. Identidade e dignidade narrativa por meio da resignificação da morte em “viva”

No filme analisado, no qual Miguel é o protagonista, um personagem chama atenção: Héctor. Logo após a chegada de Miguel ao mundo

dos mortos, este descobre que precisa de uma bênção para retornar ao mundo dos vivos e, para isso, precisa do apoio de Héctor.

Em nosso curso de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, no dia 19 de maio de 2022, o professor William Soares afirmou que: “Sem história, a gente não é”. Tal fala foi proferida entre reflexões a respeito de como a narrativa (in)forma (às) pessoas. Sem as histórias que nos contam e que contam sobre nós, ficamos sem referências socioculturais e intra/interpessoais. Tal fala suscitou em mim a lembrança do filme analisado, pois sua trama fundamenta-se na noção de que a narrativa sobre um ser é primordial para a sua existência, no mundo dos vivos, e como tratado na animação, também no mundo dos mortos.

Héctor é um morto indigente, ou seja, sem história conhecida, sem família, sem referências e habitante de uma comunidade formada por outros seres igualmente desassistidos. Essa desassistência é essencialmente ligada à narração, pois, na trama, ato de narrar é de relevância vital para os mortos. Parece contraditório, entretanto a animação infantil ancorar-se em pressupostos teóricos e científicos para construir sentido ao enredo fantástico.

Héctor é desassistido pelos vivos, uma vez que não é lembrado por esses e, conseqüentemente, não é homenageado em altares e celebrações no Dia dos Mortos. Numa cena tocante, o personagem “perde” um amigo, porque este passou tanto tempo sem ser lembrado e sem ter as suas histórias narradas pelos vivos que desaparece permanentemente, ou seja, morre eternamente. Nesse ponto, Héctor tem de explicar ao jovem Miguel que seu amigo foi pulverizado da face da terra dos mortos, também, porque nenhum ser vivo contava as suas histórias. Dessa forma, fadidamente, ele deixou de existir. Temendo um fim semelhante ao do amigo, o divertido e enigmático Héctor aceita ajudar Miguel a receber uma bênção de Ernesto de La Cruz, desde que o menino o ajude a ser lembrado, seja por meio de uma mera foto no altar ou devido às histórias vividas pelos dois no mundo dos mortos.

Héctor carrega, com cuidado, a única prova de que já foi vivo, de que já teve história: uma foto. Sobre isso, Susan Sontag (2003), em sua obra *Diante da Dor dos Outros*, nos mostra que imagens provocam narrativas. Tal ação é possibilitada pelo grau de iconicidade de um signo, ou

seja, quanto maior o grau de iconicidade de uma representação, maior é semelhança dessa com a coisa representada. Sendo assim, no caso do enredo cinematográfico analisado, a foto seria a representação e a história de vida de Héctor a coisa representada. Devido à capacidade imagética de suscitar narrativas, Héctor alimentava por meio dessa foto a esperança de voltar a ser e ter história, logo, de permanecer “vivo” no imaginário, ainda que morto fisicamente.

De acordo com Ricoeur (1984), a narrativa restabelece a repetição do plano de ser-com- os-outros. E funciona como uma comunicação entre contemporâneos, predecessores e sucessores. Consequentemente, depreende-se que é de fundamental importância, na vida do ser social, contar sobre quem/o que foi, é e será. Na animação “Viva”, essa comunicação intergeracional é vital para a manutenção da existência do personagem Héctor e, consequentemente, para o retorno de Miguel ao mundo dos vivos. É possível assistir, nos instantes finais do filme, Miguel de frente para o altar da família, num provável Dia dos Mortos futuro, contando para uma criança de colo sobre Héctor, uma vez que, em determinado momento da trama, é revelado que ele é o tataravô de Miguel.

Ademais, o fragmento da narrativa analisado anteriormente por mim e sua composição estrutural nos revelam quão forte pode ser o reverberar de uma história sobre alguém ou o apagamento sobre uma pessoa. Nota-se, na análise linguística, que a nula problematização sobre o que teria acontecido com o “papá” ou, ainda, que a falta de uma investigação sobre as motivações que o teriam feito nunca mais voltar têm efeitos duradouros, tanto na família, que desconhece o paradeiro de um parente, tanto em Miguel que é atravessado pelo impedimento de amar a música, quanto por Héctor que nem identidade e sobrevida tem o direito de ter.

A revelação, no meio da trama, do grau de parentesco entre Miguel e Héctor nos faz problematizar duas questões da narrativa: o perigo da história única (ADICHIE, 2014), e a construção identitária (BASTOS & SANTOS, 2013). A descoberta da identidade e da causa da morte de Héctor (envenenamento realizado pelo antigo parceiro musical: Ernesto de La Cruz, que, inclusive, rouba a autoria de suas canções) nos permite, enfim, inferir que o tataravô de Miguel e pai da bisavô Inês não era um “fujão” que abandonou os seus, como seu tataraneto ouviu de seus ante-

passados e, influenciado com a mágoa familiar, reportou logo no início da trama – em fragmento acima transcrito e analisado.

É perceptível, portanto, observar que a narrativa única – carregada de mágoa e de lacunas, da mãe de vovó Inês – fez com que toda uma família, por gerações, recontasse a mesma história, o que os impediu de procurar saber o verdadeiro destino do pai de vovó Inês. Essa narrativa unilateral foi potencialmente perigosa para o sujeito Héctor, pois quase o tirou o direito de permanecer existindo no mundo dos mortos. Ademais, influenciou no destino de seu tataraneto Miguel, que era tolhido de expressar sua veia musical por causa do cristalizado discurso relatado: “a música destruiu nossa família”. Ainda, possibilitou a manutenção de um reconhecimento social e de homenagens indevidas a Ernesto de La Cruz, o verdadeiro vilão da trama.

A escritora Chimamanda Ngozi Adichie, em aclamada palestra TED Talk em 2014, afirmou que “as histórias podem quebrar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade quebrada.”. A autora, em um discurso veiculado na internet, aborda o perigo da história única. Para Chimamanda, é perigoso, prejudicial e limitante ao ser humano e à sociedade deter somente narrativas unilaterais, sejam elas de uma situação corriqueira bem como da história de um povo. Trazendo a reflexão à trama cinematográfica, devido ao apagamento de sua vida e de sua autoria musical – ambos realizados por Ernesto de La Cruz – e à história limitada – forjada e replicada pela esposa que pensou ter sido abandonada –, o personagem Héctor viveu, no mundo do além, uma série de constrangimentos, descréditos, privações, preterimentos e instabilidades e perigo iminente de extinção. Tal dinâmica evidencia a linha tênue entre narrativa e privilégio ou preterimento social, tão observada em nosso dia a dia, em contextos linguísticos, étnicos, políticos, geográficos estéticos etc.

Ao final, do filme e da análise aqui proposta, concluo que houve três processos identitários suscitados narrativamente no fragmento analisado e perceptíveis por meio de análise linguística de toda a trama: a reconstrução identitária de Héctor, a desconstrução identitária de Ernesto de La Cruz e a construção identitária de Miguel.

Durante toda a história, Héctor luta para ser reconhecido e, assim, fazer parte da cultura a qual pertence. À medida que sua narrativa é recons-

tituída, também é sua identidade e sua dignidade. Sobre isso, Liliana Bastos & William dos Santos (2013) pontuam que, por meio das narrativas, há a construção das identidades, e que ambas emergem nas muitas situações cotidianas e institucionais. A partir do momento em que um sujeito narra sua própria história ou tem a dignidade de tê-la devidamente narrada por outrem, consequentemente há não só a (re)construção identitária como também a adequação dessa identidade à determinada estrutura social.

Héctor, antes morto desassistido, indigente, andarilho de vestes farrapas, postura vertebral arqueada e sem lar, torna-se o morto cidadão mexicano, músico reconhecido, ente acolhido e homenageado pela família após ter sua verdadeira história revelada, narrada por si, por Miguel e pela filha já velhinha e à beira da morte física: Inês.

Ernesto de La Cruz, antes morto músico acostumado com os holofotes e cercado de admiradores e homenagens extra e terrenas; dono de um jazigo imponente na Terra e homem ovacionado em festas luxuosas no pós-vida, sofre a desconstrução de sua identidade à medida que suas falsas narrativas são igualmente desconstruídas, publicamente, por si (em gravação oculta), por Héctor, por Miguel e pela família dos dois últimos.

Já o jovem Miguel conquista, enfim, a chance de retornar ao mundo dos vivos e, nele, após ajudar a reconstruir a narrativa do tataravô e, por consequência, desconstruir a narrativa do seu antigo ídolo, constrói a identidade de músico “de berço”, orgulhoso de sua história, agora incentivado pela família e sujeito que se reconhece pertencente à cultura mexicana de render altares, oferendas e narrativas aos seus entres falecidos.

4. Últimas considerações

A presente pesquisa teve por objetivo analisar a relação entre morte, vida e narrativa. Para tanto, apresentei alguns pressupostos teórico-metodológicos da Linguística Aplicada, bem como da Antropologia. Observei que o modelo narrativo proposto por Labov (1972) e L&W (1967) expõe não só a organização e recapitulação dos eventos, como demonstra a não-arbitrariedade do ato narrativo, que é organizado, relatável e credível. Ademais, abordei a narrativa como determinante no processo de construção identitária e social.

Um dos meus objetivos foi realizar uma pesquisa que resultasse em um material acadêmico que suscite interesse social a respeito da tipologia textual narrativa. Por último, cabe expor que o presente estudo foi desenvolvido por uma pesquisadora que retorna à Academia após perder sua mãe, Maria Célia dos Santos Antunes, de maneira trágica e repentina. Após o ocorrido, questões sobre luto e morte tornaram-se constantes, assim como o desejo de prosseguir nos estudos, como a genitora tanto queria que a filha o fizesse. Desta forma, esta pesquisa e tantas outras da autora seguirão como forma de ode à vida, à família, aos estudos, aos sonhos de mãe e filha e à ressignificação da morte.

“Viva!”

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. 2019. Vídeo (TED Talk). Disponível em: <https://is.gd/ydrzcC>. Acesso em: jul. 2022.

BASTOS, Liliana Cabral; SANTOS, William Soares dos. **A entrevista na pesquisa qualitativa**: perspectivas em análise da narrativa e da interação. Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ, 2013.

BRUNER, Jerome. **Atos de significação**. Tradução de Sandra Costa. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

DISNEY PIXAR. **Viva – a vida é uma festa**. 2017. Filme. Disponível em: <https://is.gd/8b0g5u>. Acesso em: jul. 2022.

Día de los Muertos. Revista Galileu, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://is.gd/fVxcNo>. Acesso em: ago. 2022.

DE FINNA, Anna; GEORGAKOPOULOU, Alexandra. **Analyzing narrative: discourse and sociolinguistic perspectives**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

LABOV, William. **Language in the inner city: studies in the Black English vernacular**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

LABOV, William. **The language of life and death**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

LABOV, William; WALETZKY, Joshua. **Narrative analysis: oral versions of personal experience**. In: HELM, June (org.). **Essays on the verbal and visual arts**. Seattle; London: University of Washington Press, 1967.

MISHLER, Elliot G. **Narrativa e identidade: a mão dupla do tempo**. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da; BASTOS, Liliana Cabral (orgs.). **Identities: recortes multi e interdisciplinares**. Campinas: Mercado de Letras; CNPq, 2002.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NARRATIVA DE SEQUESTRO E VIOLÊNCIA EM “SEQUESTROS EM CLEVELAND”

Isabelle da Silva Araújo

1. Apresentação *Sequestros em Cleveland*

O filme inicia contando a história de Michelle Knight, trazendo imagens de carinho e amor entre ela e o filho ainda pequeno. Na ocasião, Michelle precisa de um emprego para conseguir custear as despesas do filho e alugar uma casa para os dois. Até então, a mãe e o namorado da mãe dela estavam morando na mesma casa que ela, seus irmãos e seu filho. Certo dia, Michelle precisa sair para procurar emprego e deixa o filho sob os cuidados da mãe, quando um acidente doméstico acontece com ele e por causa disso, o menino acaba indo parar em um lar adotivo provisório. E foi em uma das audiências para recuperar a guarda do filho, que ela acabou se perdendo, entrando em um estabelecimento comercial para pegar informações e sendo abordada por Ariel Castro, que falou que conhecia o endereço que ela precisava ir e se dispôs a dar uma carona. Mas ela foi inocente em aceitar a ajuda de um “conhecido”, porque na verdade, Ariel era o pai de uma de suas colegas de escola e ela simplesmente confiou. Esse é o problema com grande parte de ataques às mulheres, estupros e outras violências, os perpetradores, quase sempre, são pessoas conhecidas. Assim, ele não a levou para o endereço que prometeu, mas para sua casa e lá a manteve por 11 anos.

Michelle Knight tinha apenas 21 anos quando foi sequestrada por Ariel Castro. Ela viveu sozinha em cárcere privado por aproximadamente um ano até a chegada de Amanda Berry em 2003 e de Gina DeJesus em 2004. Amanda e Gina eram ainda mais jovens, com 16 e 14 anos (respectivamente). As três eram mantidas em quartos trancados, onde

constantemente sofriam violência sexual, física e psicológica. Cada uma em um quarto diferente, separadas por finas paredes.

Assim que **Michelle**, a primeira vítima, foi levada à casa, ela foi trancafiada em um dos quartos do andar superior. Foi abusada durante anos, foi alvo de espancamentos e foi obrigada a abortar cinco vezes.

Logo que **Amanda** desapareceu, seu rosto tomou as manchetes dos jornais e as telas das televisões. Sua mãe, **Louwana Miller**, buscou a jovem incessantemente durante três anos, até que faleceu em 2006, de insuficiência cardíaca.

Amanda também engravidou após ser estuprada pelo sequestrador, mas seguiu com a gravidez. A pequena Jocelyn nasceu no dia 25 de dezembro de 2006, três anos depois do sequestro de Amanda. O parto foi feito dentro da casa onde as mulheres eram mantidas enclausuradas.

No dia do nascimento de Jocelyn, **Michelle** participou do parto, sempre sob as ameaças e agressões de **Castro**. Durante o parto, o sequestrador afirmava que mataria **Michelle** caso o bebê não sobrevivesse. A pequena filha de **Amanda**, que cresceu no cativeiro até seus seis anos, desconhecia um mundo diferente daquele e convivia com a imagem da mãe presa à cama. Diferentemente das três mulheres, a criança era tratada por **Ariel** com certa ternura. Jocelyn chegou a sair algumas vezes da casa com Ariel, mas quando ele percebeu que ela poderia contar para alguém a realidade da sua vida, ele parou de levar a menina para passear.

O terror acabou apenas em 2013, por um descuido do sequestrador. Castro costumava tomar diversas precauções para que as mulheres não fossem vistas, nem ouvidas, mas acabou escorregando.

No dia 6 de maio daquele ano, ele saiu de casa e esqueceu-se de trancar uma das portas internas da casa. Essa foi a salvação das três mulheres. Percebendo o erro, Amanda rapidamente tentou alcançar a porta da frente da residência. Como estava trancada, a jovem não pensou duas vezes, começou a bater na porta e gritar por socorro. Um dos vizinhos da rua escutou os estrondos e resolveu averiguar. Como não entendia inglês direito, chamou outro morador.

Para os homens, **Amanda** gritava que havia sido sequestrada e que estava acompanhada da filha e de duas outras mulheres. **Os vizinhos**, derrubaram a porta e tiraram **Amanda** e a pequena menina de seis anos

do cativo. Uma vez na rua, com sua filha no colo, **Amanda** ligou para a polícia pelo celular de uma das vizinhas. “Me ajudem, eu sou **Amanda Berry**... Eu fui sequestrada e estive desaparecida por dez anos... Eu estou aqui, estou livre agora”, disse, aliviada.

A casa foi invadida pelos policiais e, assim, **Michelle e Gina** foram libertadas, após serem encontradas no andar superior. As três mulheres, que ficaram em cárcere privado por entre 9 e 11 anos, e a menina foram levadas ao Metro Health Medical Center para receberem os tratamentos necessários. Lá, através de um exame de DNA, a paternidade do sequestrador em relação à filha de **Amanda** foi confirmada. Michelle perdeu a audição de um dos ouvidos e precisou de uma reconstrução facial devido as inúmeras agressões que sofreu.

Ariel foi preso e, durante seu testemunho, detalhou os sequestros e se descreveu como alguém de “sangue-frio, viciado em sexo e sem controle sobre seus impulsos sexuais”. Ele ainda disse que os raptos não foram planejados, mas resultados de um impulso. Durante seu julgamento, Ariel confessou que, como parte de um ritual macabro, comemorava as datas dos sequestros de cada uma das três mulheres. Ele as colocava em uma mesa, na frente de um bolo. Nas comemorações, ele as fazia assistir suas respectivas famílias buscando-as na televisão. Durante o julgamento, **Anthony Castro**, filho de **Ariel**, declarou que, quando visitava a casa do pai, percebia diversas portas trancadas. “Várias áreas dela eram proibidas para mim; havia cadeados no porão, no sótão e na garagem”, disse.

Castro declarou-se inocente ao Grande Júri, mas foi condenado por 329 crimes — entre eles sequestro, violação e homicídio, por ter provocado abortos em Michelle ao espancá-la na barriga. Em julho de 2013, mais 648 acusações foram apresentadas pela promotoria. Pouco tempo depois, em uma nova sessão do julgamento, **Michelle Knight** foi a única das garotas sequestradas a comparecer no julgamento do sequestrador, no dia 1 de agosto daquele ano. Ela depôs como testemunha de acusação.

Michelle ouviu em primeira mão quando **Castro** recebeu a condenação de prisão perpétua mais 1.000 anos, sem direito a liberdade condicional. A casa onde as três foram mantidas por anos foi demolida em agosto de 2013, como parte de um acordo entre **Castro** e a promotoria, para que ele fosse condenado à prisão perpétua e não à pena de morte.

No dia 3 de setembro, no entanto, pouco tempo depois de iniciar sua pena, **Ariel Castro** cometeu suicídio, enforcando-se em sua cela individual. Ele estava preso na prisão do Centro de Reabilitação Correcional de Orient, em Ohio.

O filme que analiso aqui é difícil de se assistir pela quantidade de violência a qual as mulheres foram submetidas, e mesmo que não possuam imagens tão explícitas, não é um filme que precisa disso para aterrorizar, já que quem o assiste pode imaginar muito bem os horrores que as mulheres tiveram que aguentar.

Além da violência física, a direção soube mostrar a violência psicológica a que as mulheres passaram nas mãos de Ariel Castro, principalmente Michelle Knight, que era constantemente lembrada da falta de procura por ela por parte de seus familiares.

Transformar histórias reais em entretenimento é uma estratégia comum no mundo cinematográfico, contadas em vários gêneros, como drama, comédia, autobiografia, existem muitas histórias de crimes reais que viraram filmes ou série. Em alguns casos há a necessidade de alteração de nomes, idade das personagens, ou até mesmo a resolução do caso, de qualquer forma, a intenção é contar da maneira mais clara possível como ocorreram os fatos. Neste sentido o cinema é uma importante ferramenta de exposição/estudo das variações do comportamento humano, uma vitrine da vida real. A atriz **Taryn Manning**, em sua interpretação, traz uma **Michelle Knight** devastada e sua dor consegue ultrapassar as telas, com uma atuação crua, sem nenhum elemento que amenize a dura verdade por trás da história.

Depois de liberta, por amor e por considerar que o filho levava uma vida normal e saudável, Michelle decide não interromper a vida do garoto, que havia sido adotado pouco tempo depois do seu sequestro. Michelle nem mesmo soube de seu novo nome, endereço ou quem eram seus novos pais.

1.1 Protagonista *Michelle Knight*

Michelle Knight é a mulher sequestrada a qual a narrativa do filme mais segue, com um olhar mais cuidadoso e detalhista, mostrando a sua

vida anterior e como os anos de cativeiro nunca destruíram seu sonho de rever seu filho. Mal saída de sua própria infância problemática, Michelle estava afastada da família e lutando para reaver a guarda do filho quando desapareceu. A polícia acreditava que ela havia fugido, por isso retirou seu nome da lista de pessoas desaparecidas 15 meses após o seu sumiço. Castro a atormentava com isso, lembrando que ninguém procurava por ela, que o mundo lá fora a esquecera. Mas Michelle não se deixava abater.

A família de Michelle nunca insistiu com as autoridades para que ela fosse encontrada, uma vez que ela já havia fugido de casa na adolescência. Eles acreditavam que por ela ter perdido a guarda do filho, havia desistido de viver ali. Antes mesmo do sequestro, Michelle não tinha uma vida fácil. De origem muito pobre, suas primeiras lembranças da infância eram morando em uma velha Kombi, dividindo o espaço minúsculo com mais dois irmãos menores e seus pais.

Depois eles foram morar em uma casa com mais outros parentes e ainda muito nova, com cerca de 5 ou 6 anos, Michelle foi violentada por um de seus familiares. Essa tortura seguiu até sua adolescência, quando ela em seu limite de sofrimento, decidiu fugir de casa, indo viver nas ruas, dependendo da ajuda de igrejas que serviam refeições e chegando a morar na casa de um traficante, até ser encontrada por seu pai e levada de volta para casa. Ela acabou engravidando com 18 anos e só depois de se tornar mãe é que teve coragem de lutar com todas as forças para impedir os abusos físicos a que ela era submetida.

Como dito anteriormente, Michelle foi a única das três mulheres sequestradas que compareceu ao julgamento de Ariel Castro. Michelle fez um discurso emocionante sobre seus onze anos confinada e sobre enfim se sentir livre e ouvida. O discurso transmite uma mensagem de força e superação e é esta narrativa, o discurso de Michelle Knight, que pretendo analisar.

2. Análise Narrativa Mishler (2002)

Início esta análise recorrendo a Labov (1972) que define narrativa como um método de recapitular o passado, experiências. Combinando uma sequência verbal de orações com uma sequência de eventos que realmente aconteceu (p. 359). Aqui, analisarei, o discurso de Michelle no

tribunal, que retrata bem essa definição de Labov, ela recapitula o passado, relembando seus sentimentos e pensamentos enquanto estava confinada e o que essa experiência traumática causou em sua vida presente e futura.

Contudo, corroboro com Mishler (2002) que se desejamos aprender como os indivíduos aprendem, mudam e se desenvolvem, precisamos ter uma alternativa ao modelo causal de ordem temporal linear. Essa alternativa também deve dar espaço para os modos de reinterpretar o significado de eventos passados em termos de consequências posteriores, por meio das quais redefinem quem são e revisam os enredos de suas histórias de vida (p.104).

Como um narrador seleciona e organiza essas experiências e eventos de forma que contribuam coletivamente para o propósito pretendido da história – o porquê de a história estar sendo contada justamente dessa maneira, justamente nesse cenário – é a questão central (MISHLER, 2002, p. 106). Trago a seguir, o discurso de Michelle Knight na íntegra para posterior análise:

Meu nome é Michelle Knight.

Eu gostaria de contar como foi tudo isso para mim. Eu senti a falta do meu filho todos os dias

E eu me perguntava se um dia eu o veria de novo.

Eu chorava todas as noites porque eu estava tão sozinha. Os dias nunca ficavam mais curtos.

Dias viraram noites e noites viraram dias E os anos viraram uma eternidade.

Eu sabia naquele momento que ninguém se importava comigo. Ariel Castro, você roubou 11 anos da minha vida

E eu tenho que consegui-los de volta.

Passei 11 anos no inferno

E agora o seu inferno só está começando. A pena de morte seria muito fácil.

Você não merece isso.

Você merece passar a vida na prisão.

Eu posso perdoar, mas não posso esquecer. Com a orientação de Deus eu vou vencer

E ajudar pessoas que sofrem nas mãos de outros. Escrever essa declaração me deu forças

Para ser uma mulher mais forte.
E eu sei que existe mais o bem do que o mal.
Eu sei que tem muitas pessoas que estão passando por
tempos difíceis Mas precisamos estender as mãos,
Abraça-las e falar que elas estão sendo ouvidas. Depois
de 11 anos,
Eu estou finalmente sendo ouvida E isso é libertador.
Obrigada a todos.
Eu amo vocês.
Que Deus os abençoe.
(Versão dublada, Netflix, 2015)

Mishler (2002) ilustra os tipos de perguntas e argumentos que surgem com base em uma perspectiva narrativa/experiencial mediante o enfoque de uma característica recorrente nas narrativas de histórias de vida, a que ele e outros autores (MISHLER 1999, HARVEY, MISHLER, HARVEY E KOENEN 2000) se referem como pontos de virada. Esses incidentes, que muitas vezes ocorre de modo repentino e inesperado, podem ser relatados em histórias de vida e/ou relatos de trauma e recuperação feitos por sobreviventes de abuso sexual (p. 107). O sequestro foi um grande ponto de virada na vida de Michelle Knight, vejamos os trechos de seu discurso a seguir:

“Eu gostaria de dizer como foi tudo isso para mim. Eu sentia a falta do meu filho todos os dias (...)”

“Eu sabia naquele momento que ninguém se importava comigo”.

“Ariel Castro, você roubou 11 anos da minha vida (...) passei 11 anos no inferno e, agora o seu inferno só está começando”.

Michelle relata esse evento como algo que modificou sua compreensão sobre essa sua experiência passada. Levando-a a um senso de si própria diferente e levando-a também a mudanças que trouxeram consequências para a maneira como ela se sentia e para as coisas que fazia. Ela recontextualiza seu passado, reescrevendo sua história de maneira que a posicione frente a frente com as figuras de sua vida – seus familiares e seu sequestrador.

Pontos de virada são exemplos especialmente marcantes de algo que ocorre o tempo todo, isto é, do processo contínuo no qual nos engajamos para reconstruir os significados de nossas experiências passadas e para refazer a nós mesmos. Esse ponto de virada na história de Michelle, leva a uma re-historiação do passado e à adoção de uma nova identidade que muda o significado das relações passadas. Por exemplo:

“Eu posso perdoar, mas não posso esquecer”.
“Depois de 11 anos, eu estou finalmente sendo ouvida
e isso é libertador”.
(destaque meu)

Tais eventos desencadeiam um complexo processo de re-historiação do passado, reenquadrando suas histórias traumáticas no contexto de novos finais e, dessa forma, também revisando suas identidades (MISHLER, 2002, p. 109). Uma compreensão mais adequada de como mudamos no decorrer de nossas vidas requer uma concepção relacional de identidade, uma concepção que coloque o processo recorrente de re-historiação de nossas vidas no fluxo de contradições e tensões dos diversos mundos sociais nos quais simultaneamente somos atores e respondemos às ações dos outros.

É apenas através da narrativa que as pessoas podem construir significados de quem são. Vejamos os trechos a seguir:
“(...) eu vou vencer e ajudar pessoas que sofrem nas mãos de outros”.
“Eu sei que tem muitas pessoas que estão passando por tempos difíceis, mas **precisamos estender as mãos, abraçá-las e falar que elas estão sendo ouvidas**”. (destaque meu)

Por meio desse processo de re-historicização, ela deu novo significado ao seu passado e construiu uma nova identidade para si própria – uma identidade cujo centro não era mais ser uma sobrevivente de abuso sexual. Os pontos de virada e a posterior reapresentação da narrativa das experiências passadas mudam seu significado e dão início a deslocamentos nas

identidades pessoais, reforçando a importância dos finais das histórias, tanto para os que contam como para os ouvintes das histórias.

Saliento, brevemente, a importância do ouvir. Anteriormente, destaquei em dois trechos do discurso de Michelle o que ela fala sobre ouvir e ser ouvida. Freire (1996), em *Pedagogia da Autonomia*, já falava sobre a importância de ouvir, necessário à prática educativa. Outros autores de diversas áreas, também tem dado espaço para esse debate. Nos estudos narrativos muito se fala em “contar histórias”, mas essas histórias só se tornam válidas a partir do momento que são ouvidas. Michelle Knight descreve bem em seu discurso a liberdade de se sentir ouvida e a importância de ouvir outras pessoas que também precisam sentir a liberdade de serem ouvidas, seja lá qual for a sua história.

Retomando, os pontos de virada não são incomuns, e sugerem que tanto nossos modelos de desenvolvimento de identidade quanto nossas teorias e métodos para a pesquisa narrativa precisam incluir esses movimentos que vão além de um trajeto progressivo e linear.

Michelle também escreveu um livro que conta sua experiência de fé e sobrevivência. O livro é um best-seller internacional e ajuda pessoas no mundo todo. Michelle se tornou uma defensora de casos de abuso, dá palestras em eventos sobre violência doméstica e atualmente, ela vive uma vida livre em Cleveland e se dedica também à culinária. Ela sonha em abrir seu próprio restaurante um dia.

Recorro a Mishler (2002) para concluir essa análise ao referir que nem as histórias que construímos para entender a nós próprios e aos outros não são serenas, contínuas e progressivas. Cada uma é marcada por solavancos e turbulências, desvios e hiatos (p. 112).

Referências

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

KNIGHT, Michelle. **Libertada**: uma década de escuridão, uma vida recuperada. 1. ed. São Paulo: Fontanar, 2014.

LABOV, William. **The transformation of experience in narrative syntax**. In: LABOV, William. **Language in the inner city**: studies in the Black English vernacular. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

MISHLER, Elliot G. **Storylines**: craftartists' narratives of identity. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

MISHLER, Elliot G. **Narrativa e identidade**: a mão dupla do tempo. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da; BASTOS, Liliana Cabral (orgs.). **Identities: recortes multi e interdisciplinares**. Campinas: Mercado de Letras; CNPq, 2002.

A ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DA PERSONAGEM SUSANNA KAYSEN ATRAVÉS DA NARRATIVA DO FILME “GAROTA INTERROMPIDA”

Dayna Diniz Felix do Nascimento

Introdução

Este trabalho tem como objetivo apresentar a análise da construção da identidade da personagem principal na narrativa presente no filme “Garota Interrompida”. Com uma metodologia qualitativa e perspectiva sócio-interacional do discurso e baseando-se no aporte teórico de narrativa laboviano, entendo que o conceito de narrativa utilizado neste trabalho é uma prática social que possui um papel importante na construção da realidade e identidade dos indivíduos.

A pesquisa é realizada através da análise fílmica da transcrição de diálogos entre Susanna Kaysen e outros personagens coadjuvantes do filme. Na segunda seção, temos uma breve descrição do filme “Garota, interrompida” com o objetivo de contextualizar o corpus da análise e oferecer mais informações sobre o filme ao leitor deste texto.

Na terceira seção, abordarei a temática sobre o Transtorno de Personalidade Borderline e alguns aspectos que envolvem narrativa e identidade. Na quarta seção, há uma apresentação de alguns conceitos analíticos labovianos que guiarão este estudo.

Na quinta seção, apresentarei a análise de três excertos retirados do filme Garota Interrompida. A análise do excerto 1 é focada na construção da identidade a partir de um diálogo interno da personagem na cena inicial do filme. Já a análise do excerto 2 excerto trata da parte em que Susanna é submetida a uma internação psiquiátrica contra sua vontade. A análise

do excerto 3 trata da cena em que Susanna toma conhecimento de seu diagnóstico a partir da leitura de um laudo escrito e escondido no consultório de seu psiquiatra. Nas considerações finais, veremos um resumo da análise que foi desenvolvida neste trabalho.

1. Considerações sobre o filme “A garota interrompida”

Através de uma observação sensível sobre transtornos de personalidade, saúde mental e conflitos de identidade, o filme “Garota interrompida” traz a tona a história de Susanna Kayzen, uma jovem escritora que é submetida a uma internação psiquiátrica em um hospital nos EUA, no período de 1962, por conta de uma tentativa de suicídio e seu diagnóstico de Transtorno de Personalidade Borderline.

O filme é baseado em um livro autobiográfico de mesmo nome escrito pela autora Susanna Kaysen, em que a autora explora suas experiências durante o período de internação em Claymore, um hospital psiquiátrico. A obra mostra toda a confusão mental e conflito identitário que a protagonista enfrenta durante sua passagem pelo hospital, como também, aborda outros transtornos e doenças como a sociopatia e a bipolaridade. A narrativa do drama biográfico é construída com a presença de personagens como Lisa, interpretada por Angelina Jolie e Daisy, pela atriz Brittany Murphy.

O drama biográfico aborda diversos assuntos importantes dentro da área da psiquiatria. Ao entrar no hospital psiquiátrico, Susanna Kayzen, interpretada pela atriz Winona Ryder, faz novos amigos, e, assim, faz contato com outros pacientes que foram diagnosticados com diferentes transtornos mentais. Todas essas novas amigas de Susanna são consideradas loucas em um contexto da década de 60. Georgina é uma mentirosa patológica, Daisy foi abusada sexualmente, Janet é anoréxica e Poli sofreu uma queimadura e possui um comportamento infantil por conta de uma experiência traumática.

O filme levanta algumas questões sobre como problemas psicológicos eram tratados na época. As pacientes do hospital recebiam medicações sem ao mesmo saber quais eram esses medicamentos. Claramente, qualquer pessoa que fugisse do padrão do que era considerado “normal”, era

diagnosticado como louco, sendo a internação uma das soluções imediatas para as pessoas neurodivergentes.

Por conta de seus conflitos internos e pessoais, Susanna Kaysen enfrenta dificuldades com seu humor instável, relacionamentos interpessoais e regulação de suas emoções. Todos esses três aspectos mencionados, que entram em confronto com sua identidade, são mostrados através de cenas de desentendimento com seus pais, consultas médicas com psiquiatras e interações com seus amigos no hospital.

No final do filme, após ter passado por diversas situações que desafiam sua forma de lidar consigo mesma, a personagem principal se reencontra e traça um caminho para sua recuperação através de seu engajamento e esforço nas sessões de terapia que são mostradas nas cenas finais do filme.

2. Transtorno de Personalidade Borderline: Narrativa do filme e identidade

Também chamado como Transtorno de Personalidade Limítrofe ou Síndrome de Borderline, o TPB (Transtorno de Personalidade Borderline) é caracterizado por instabilidade de humor, relacionamentos e comportamentos. A ciência vem mostrando ao longo dos anos que o transtorno envolve diversas causas como genética, ambiente familiar instável durante a infância ou outros traumas causados por conta de traumas como abuso emocional ou outras síndromes.

Quanto às alterações no cérebro, a parte do cérebro responsável pelo controle e regulação das emoções é afetada, o que resulta na alteração e intensificação dos sentimentos do paciente. Durante a análise de cenas presentes no filme, alguns dos sintomas do TPB são manifestados pela personagem durante as cenas. Todos esses sintomas que, consequentemente, resultam em atitudes de Susanna, ajudam a construir sua identidade durante o drama. Mishler (2002) trata da narrativa fazendo correlações ao processo de construção identitária. Os autores Gonzalez e Lopes (2023) ao tratar da análise da narrativa do filme “Tudo sobre minha mãe”, afirmam que toda narrativa autobiográfica ou não sempre é ficcional:

Narrativas (auto)biográficas são recorrentes em análises no campo dos estudos linguísticos e geralmente são empreendidas pelo próprio narrador-pesquisador (p. ex, Oliveira,

2014; Pinheiro, 2014) ou ganham o tom confessional de um relato feito a um terceiro (Langellier, 2001). Outro diferencial reside em contemplar uma ‘narrativa autobiográfica’ numa obra de ficção. Isso seria possível? Sim, afinal, toda narrativa, marcadamente autobiográfica ou não, é sempre ficcional.

Em uma das primeiras cenas do filme, Susanna surge em uma maca de um hospital, sendo socorrida por médicos, logo após uma tentativa de suicídio. Em seguinte, a personagem encontra-se em uma consulta psiquiátrica particular e demonstra sentir mal-estar, irritabilidade e ansiedade. Durante os poucos momentos em que cenas da personagem em sua casa são retratadas no filme, Susanna apresenta dificuldade em relacionar-se com seus pais.

Crises de identidade relacionadas à autoimagem, autoestima e sexualidade também são retratadas durante o filme. Uma delas é quando Susanna tem relações sexuais com seu parceiro e, logo após sua internação, decide romper com ele.

O diagnóstico de Susanna é feito por um psiquiatra do hospital em um atendimento em que seus pais se encontram e, logo após, essa cena, Susanna se envolve em diferentes situações com suas amigas que a levam a pensar que talvez esteja caminhando para a loucura.

Seu quadro clínico só começa a evoluir quando surge o início de uma aceitação por parte da personagem principal, que começa a enxergar seu diagnóstico e a si mesma de forma diferente, reproduzindo novos comportamentos saudáveis e acolhedores.

3. Conceitos analíticos da estrutura da narrativa: As categorias labovianas

Labov (1972) afirma que as narrativas de experiências pessoais estão relacionadas às experiências passadas, que resultam de forma ordenada, em uma sequência de acontecimentos. Para o autor, os relatos são organizados através dos seguintes fatores, que compõem a seguinte estrutura:

1. *Sumário*: explicação ou resumo da história que será contada. Nela, não é apresentado nenhum elemento obrigatório.

2. *Orientação*: consiste no reconhecimento dos personagens, a contextualização da história, identificação de tempo e lugar na narrativa e sequência da narrativa.
3. *Ação Complicadora*: é considerada por Labov (1972), a parte mais importante da estrutura. Tem a ver com os acontecimentos passados enumerados em ações sequenciais.
4. *Avaliação*: é nela que o autor indica o ponto da história. De acordo com Labov (1972), toda narrativa composta por um ponto, uma justificativa, que apresenta a relevância. Labov (1972) também estabelece uma divisão da avaliação entre avaliação externa e encaixada. Na avaliação externa, o autor observa o seu ponto. Já na encaixada, o autor não faz interrupções no fluxo narrativo.
5. *Resultado*: é onde ocorre a revelação do desfecho e consequência da ação complicadora.
6. *Coda*: delimita o fim da narrativa e, também, é chamada como coda avaliativa.

Labov (1972) é criticado por construir um método de análise da narrativa através da perspectiva de uma estrutura descontextualizada. Pelo fato também de não abordar ou focalizar em aspectos contextuais. Na próxima seção, apontarei as categorias labovianas no corpus que será apresentado. Uma das características da narrativa que será apresentada é sua composição sequencial de fatos, um dos quesitos necessários para ser considerada uma narrativa que tem um ponto e é contável.

4. Metodologia utilizada na análise

Os critérios utilizados para análise dos excertos foram os critérios de análise laboviana. A descrição das falas apresentadas nos excertos, foram retiradas da dublagem feita do filme “Garota Interrompida” disponível na plataforma Amazon Prime. Algumas adaptações que julguei necessárias, considerando o áudio original foram feitas por mim, de modo.

Quanto aos aspectos e características psicológicas apresentadas pela personagem, ao executar a análise, foram considerados alguns estudos anteriores feitos por mim durante uma pós-graduação *latu sensu* que fiz

na área de neurociência pedagógica. Outras informações importantes sobre sintomas e avaliações foram retiradas de sites oficiais do governo brasileiro como saude.sc.gov.br e www.revistas.usp.br.

5. Análise da narrativa

O ponto da narrativa, o motivo de sua existência é dada pela interação da personagem principal, Susanna Kansey. Segundo Bastos (2004, p. 119):

além de ter um ponto, a narrativa deve ser contável, isto é, deve fazer referência a algo extraordinário. Acontecimentos banais e previsíveis não se prestam a ser contados, não têm reportabilidade. Em circunstâncias normais, alguém contar que atravessou a rua no sinal não será tomado como algo contável; no entanto, se ele contar que foi assaltado ou que assistiu a uma briga no sinal, seus ouvintes vão aceitar a narrativa como contável.

5.1 Análise do excerto 1: Construção da identidade a partir de um diálogo interno da personagem.

O primeiro fragmento a ser analisado é retirado da cena inicial do filme em que Susanna, através de um monólogo, expressa sua preocupação quanto sua lucidez e questiona seu interlocutor sobre suas próprias vivências no passado, como também o seu presente, em uma tentativa de busca de uma possível identificação e construção de identidade de si mesma. Labov e Waletzky (1967, p 13) afirmam que a narrativa é uma ferramenta que pode ser utilizada para recapitular a experiência. É considerada uma técnica verbal que, segundo os autores, constrói “unidades narrativas que correspondem à sequência temporal daquela experiência.” No monólogo da cena inicial do filme, essa construção é feita a partir de uma sequência de perguntas que fazem alusão a possíveis experiências que envolvem comportamentos disfuncionais e autodestrutivos que poderiam ser compartilhadas entre os Susanna e seu interlocutor, com o objetivo de gerar uma identificação. Caracterizo, na análise, o interlocutor como o espectador do filme, aquele à quem as falas desta personagem, inicialmente, são direcionadas.

Quanto trata-se de construção identitária através da narrativa, BASTOS, Liliana Cabral e SANTOS, William Soares (2006) afirmam que “É em relação aos outros que nós nos construímos, manifestamos pertencimento a determinados grupos e não a outros e desenvolvemos sentido de inclusão ou exclusão social”. Na narrativa do texto, quanto ao aspecto visual da história, nas imagens da cena apresentadas durante as falas da personagem, que compreende entre as linhas 1 e 7, Susanna apresenta um semblante deprimido, rosto com lágrimas e olheiras que sugerem um cansaço. Através de um enredo movido por questionamentos, Susanna organiza sua narrativa voltada às questões que envolvem a construção de sua identidade.

EXCERTO 1- “Maybe It was the sixties” - “Talvez fosse os anos sessenta!”

1. **Susanna** - Você já confundiu um sonho com a realidade?
Susanna - Ou roubou alguém quando já tinha grana ?
2. **Susanna** - Ou já ficou triste ?
3. **Susanna** -Ou achou que o trem estava se movendo, quando, na verdade, ele estava parado ?
4. **Suanna** -Talvez eu estivesse louca mesmo.
5. **Susanna** - Talvez tenham sido os anos 60.
6. **Susanna** - Ou talvez eu tenha sido uma garota interrompida.

No excerto 1, de acordo com a estrutura de análise e critério sintático laboviano, **(i)** sumário (Talvez eu estivesse louca mesmo); **(ii)** orientação (Você já confundiu um sonho com a realidade ?); **(iii)** ações narrativas (Talvez tenham sido os anos 60); **(ix)** coda (Ou talvez eu tenha sido uma garota interrompida). Nesses movimentos discursivos, há um ponto do tópico loucura que entra em conflito com o que a personagem considera ser sua identidade. Inicialmente, a personagem indaga o interlocutor se este já se sentiu como ela se sente. As primeiras quatro perguntas “Você já confundiu um sonho com a realidade?”, “Ou roubou alguém quando já tinha grana?”, “Ou já ficou triste?” e “ Ou achou que o trem estava se movendo, quando, na verdade, ele estava parado?” estão ligadas a um dos sintomas do TPB que é o sentimento persistente de vazio que o paciente

sente e que, conseqüentemente, o leva a indagar sobre a sua identidade e o mundo ao seu redor.

Nas linhas 5 e 6, a personagem principal Susanna busca, através de suposições, justificativas para seus sentimentos e atitudes, duvidando da sua sanidade e se indagando sobre o fato de como a sociedade dos anos 60 ter influenciado no seu comportamento e estado emocional atual. Durante as cenas do filme, surgem situações que demonstram como pessoas com transtornos de personalidade eram tratadas.

Nota-se que na linha 7, Suzanna finaliza sua fala supondo que as influências externas, ou seja, as interrupções as quais ela mesma foi submetida, podem ter a paralisado ou causado danos a sua vida. Isto fica claro através do uso da expressão “garota interrompida”. Muito diferentemente do que é feito na área da psiquiatria nos dias de hoje, há décadas os pacientes eram tratados como “loucos”, como pessoas que não poderiam estar em convívio com a sociedade. Veremos mais sobre essa percepção no próximo excerto no qual analisamos falas do médico psiquiatra com Susanna durante uma consulta.

5.2 - Análise do excerto 2 - Cena inicial em que Susanna é submetida a uma internação psiquiátrica contra sua vontade.

EXCERTO 2- “SUSANNA ARE YOU STONED?” “SUSANNA, VOCÊ ESTÁ DROGADA?”

1. **Psiquiatra**- Susanna ?
2. **Psiquiatra** - Você está drogada ?
3. **Psiquiatra** - Fumou maconha ?
4. **Psiquiatra** - Toma LSD ?
5. **Psiquiatra** - Nenhuma droga ?
6. **Psiquiatra** - Como está se sentindo agora ?
7. **Susanna**- Eu ... Eu não sei o que estou sentindo.
8. **Psiquiatra**- Tem que descansar.
9. **Susanna** - Eu vou pra casa tirar um cochilo.
10. **Psiquiatra** - Não. Não. Precisa ir pra algum lugar onde possa
11. descansar de verdade.

12. **Psiquiatra** - E tem muita sorte. O melhor lugar do mundo pra alguém como você fica a menos de meia hora daqui.
13. **Susanna** - Não tá falando de Claymore ?
14. **Psiquiatra**- Susanna, há quatro dia atrás você tomou um frasco de aspirina com uma garrafa de Vodka.
15. **Psiquiatra** - Eu tava com dor de cabeça.
16. **Psiquiatra**- Susanna, sabe, seu pai é meu amigo. É um colega. Ele me
17. pediu pra ver você.
18. **Susanna**- Embora eu não esteja mais fazendo mais isto. Está magoando todos ao seu
19. redor.
20. **Psiquiatra**- Claymore é um ótimo lugar. Muitas pessoas vão pra lá. Até escritores
21. como você.
22. **Susanna** - Ótimo.
23. **Psiquiatra** - (o médico começa a discar um telefone) Ah! Sim ! Eu queria um táxi para Milford Street, 1240. Por favor.
24. **Susanna** - A minha mãe está aqui.
25. **Psiquiatra** - Será menos doloroso se fizermos assim. Seus pais e eu já conversamos a respeito. (Susanna deixa o consultório do médico psiquiatra e parte diretamente para um táxi que a espera em direção ao hospital psiquiátrico onde a personagem é internada logo em seguida.)

Durante a consulta com o psiquiatra, Susanna demonstra visualmente estar ansiosa e, por isso, mantém-se quieta durante boa parte da cena. Segundo as categorias labovianas, podemos analisar algumas das linhas do excerto 2 da seguinte forma: há um novo sumário composto de perguntas que introduzem o assunto que surgem na linha 8 e finalizam na linha 12 (i) (Susanna ? Você está drogada ? Fumou maconha ? Toma LSD ? Nenhuma droga ?). Susanna não estava sob nenhum uso de drogas no momento, porém o médico psiquiatra insistia num desenho de um cenário propício para uma internação. (ii) orientação (“Eu vou pra casa

tirar um cochilo.”, “Não. Não. Precisa ir pra algum lugar onde possa descansar de verdade”, “E tem muita sorte. O melhor lugar do mundo pra alguém como você fica a menos de meia hora daqui.”, pois configura uma localização espacial do contexto da cena. (iii) resultado (“Será menos doloroso se fizermos assim. Seus pais e eu já conversamos a respeito.”).

Biar e Bastos (2015) afirmam que:

Com base na articulação com os estudos identitários, é possível ao pesquisador interessado na análise de narrativas, por exemplo, observar como narradores e personagens narrados são discursivamente construídos através do uso de noções como posicionamento, agência, alinhamentos, entre outras. A partir delas, é possível elaborar articulações com o contexto macro-contextual ou sócio-histórico, perguntando-se, por exemplo, como estereótipos são aceitos ou rejeitados, ou como as identidades localmente instituídas relacionam-se com discursos especializados ou de senso-comum que circulam na sociedade.

No excerto 2, há duas falas do psiquiatra que descrevem segundo um olhar médico sobre lugar para onde pessoas com transtorno de personalidade deveriam ser levadas na época de 1960. A primeira fala localiza-se na linha 17 “ E tem muita sorte. O melhor lugar do mundo pra alguém como você fica a menos de meia hora daqui.” e “ Claymore é um ótimo lugar. Muitas pessoas vão pra lá. Até escritores como você.”. Veja-se que a narrativa construída durante a cena é a de que Susanna poderia ter feito o uso de entorpecentes, era uma pessoa instável, fora de si, viciada em drogas, quando a questão em si não era a que vinha sendo apresentada pelo médico. Susanna estava em uma consulta com um psiquiatra após um episódio de suicídio. Logo, a partir da avaliação médica que soa como uma tentativa de convencimento de Susanna ir para o hospital psiquiátrico, a personagem é encaminhada a força para ser internada fora de seu consentimento.

Observa-se uma sequência de falas que nos fazem pensar na seguinte ordem de fatos: a constatação de uma identidade e performatividade fora do esperado “normal”, do autorizado a convivência com o resto da sociedade. Logo após, temos falas médicas de modo a convencer Susanna a se internar para ir para o lugar “destinado” a personagem. Há um jogo

de poder no excerto analisado onde o médico interna compulsoriamente Susanna, a personagem principal.

5.3 - Análise do excerto 3 - Parte da cena em que Susanna faz a leitura de seu prontuário médico.

O próximo excerto a ser analisado foi retirado do diálogo entre Susanna, Lisa e Janet. Farei uma breve descrição do contexto em que este diálogo está inserido. A conversa entre as personagens inicia-se com a leitura do diagnóstico de Susanna feito pela própria personagem em voz alta, dentro do consultório do psiquiatra Melvin, logo após Susanna e suas colegas adentrarem o local de forma escondida, contrariando as regras do hospital em que encontram-se internadas.

EXCERTO 3- “Well, that’s me!” - “Então, essa sou eu!”

1. Susanna- Transtorno de Personalidade Borderline: uma instabilidade da auto- imagem, dos relacionamentos e de humor.
2. Susanna- Incertezas sobre metas, compulsão por atividades auto-destrutivas como sexo casual.
3. Lisa - “Gosto disso”
4. Susanna - Costuma-se observar atitudes anti-sociais e pessimistas.
5. Susanna - Então, essa sou eu!
6. Lisa - Somos todas nós.
7. Susanna - “Que tipo de sexo não é casual ?
8. Janet - “Eles querem dizer promíscuo.”
9. Susanna - “Eu não sou promíscua.”
10. Susanna - “Eu não sou. ”

No início da cena, de onde o excerto de texto foi retirado, a personagem Lisa senta-se na cadeira do médico, assumindo uma posição de poder, e entrega os prontuários de suas colegas com seus devidos diagnósticos e todas, de forma curiosa, leem seus prontuários individualmente. O destaque da cena é a leitura do diagnóstico de Susanna descrito por seu

médico Melvin em seu prontuário. Irei focar, na análise da leitura feita pela personagem principal, de modo a elaborar uma construção de sentido sobre sua própria identidade na cena.

De acordo com a análise categórica laboviana, pode-se destacar três linhas que se caracterizam como **(i) resumo** (Transtorno de Personalidade Borderline) **(ii) orientação** (uma instabilidade da auto-imagem, dos relacionamentos e de humor. Incertezas sobre metas, compulsão por atividades auto-destrutivas como sexo casual.) **iii avaliação** (então, essa sou eu).

Na linha 31, Susanna inicia, lentamente, a leitura de seu prontuário que contém o diagnóstico do transtorno que, para a personagem, era desconhecido até o momento do primeiro contato com o laudo. Neste mesmo fragmento, inicia-se a construção da percepção da identidade de Susanna, que até então, desconhecia seu diagnóstico. Durante a leitura do nome do transtorno que acomete a personagem principal, a personagem demonstra curiosidade sobre a definição de seu diagnóstico. É importante ressaltar o fato de que o Transtorno de Personalidade Borderline está completamente interligado à construção da identidade e personalidade do indivíduo. Ele também se caracteriza por afetar o indivíduo no modo de pensar, agir e se relacionar com as pessoas ao seu redor, ou seja, há um entrelaçamento entre a identidade do indivíduo e o Transtorno de Personalidade Borderline.

Ainda na leitura da linha 31, há uma definição sobre transtorno que gera na personagem uma identificação com seus próprios sintomas: “uma instabilidade de auto-imagem, dos relacionamentos e de humor”. Na linha 32, há uma continuação da definição dos sintomas sentidos por um paciente borderline na leitura, que é feita por Susanna na cena: “Incertezas sobre metas, compulsão por atividades auto-destrutivas como sexo casual.”. Apesar de alguns comentários de suas colegas ao seu redor, durante o momento em que Susanna tem em mãos seu diagnóstico, a personagem principal continua a ler seu diagnóstico e menciona mais alguns dos sintomas do transtorno como “Costuma-se observar atitudes anti-sociais e pessimistas.”. A narradora Susanna orienta-se através de experiências vividas no passado e no presente. A identificação gerada em Susanna com os sintomas lidos em seu prontuário faz com que a personagem inicie um processo de construção de sua própria identidade, a partir

dos sintomas apresentados no laudo que implicam na sua conclusão de que seu laudo justifica seus comportamentos ao dizer: “Então, essa sou eu!”. Susanna faz uma avaliação externa, emitindo uma observação sobre a sua personalidade, identidade e jeito de ser, identificando-se com os sintomas que entrelaçam sua identidade como uma paciente que sofre do Transtorno de Personalidade Borderline.

6. Últimas considerações

Durante o desenvolvimento deste trabalho, busquei analisar aspectos relacionados à identidade da personagem Susanna dentro da narrativa do filme “Garota Interrompida” através dos critérios de análise labovianos e conceitos sobre performance. A análise é feita através de trechos e falas que se encaixam em critérios como sumário, orientação, ação complicadora, avaliação etc.

São apresentadas características do Transtorno de Personalidade Borderline que influenciam diretamente em sintomas relacionados à construção da identidade do indivíduo portador do transtorno.

A análise é feita através do uso de três excertos retirados do filme em que o excerto 1 é composto por um monólogo da personagem principal Susanna, o excerto 2 é formado por um diálogo existente entre o psiquiatra e a paciente portadora de TPB, o excerto 3 trata de um diálogo entre Susanna e suas colegas em um contexto de “invasão do consultório do psiquiatra do Hospital Claymore”.

Durante as análises dos excertos, nota-se que Susanna é indagada sobre sua sanidade mental constantemente durante a consulta médica, resultado de um conflito identitário, que pode ser considerado um dos sintomas característicos do Transtorno de Personalidade Borderline. Também observa-se a busca de Susanna por um diagnóstico que justifique seus comportamentos que refletem em sua identidade e performance. O uso dos critérios avaliativos labovianos ajudam a estruturar a análise mostrando pontos essenciais da narrativa que se correlacionam com a construção da identidade da personagem principal Susanna.

Referências

BASTOS, Liliana Cabral. **Fala treinada, tecnologia e identidade de gênero em atendimentos telefônicos**. CROP, São Paulo, v. 9, p. 31–53, 2003.

LABOV, William. The logic of nonstandard English. In: LABOV, William. **Language in the inner city: studies in the Black English Vernacular**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972. cap. 5.

LABOV, William; WALETZKY, Joshua. Narrative analysis: oral versions of personal experience. In: HELM, June (org.). **Essays on the verbal and visual arts**. Seattle; London: University of Washington Press, 1967.

LABOV, William. The transformation of experience in narrative syntax. In: LABOV, William. **Language in the inner city: studies in the Black English Vernacular**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972. cap. 9.

MAGALHÃES, Izabel; CORACINI, Maria José; GRIGOLETO, Marisa. **Práticas identitárias, língua e discurso**. São Carlos: Claraluz, 2006.

MISHLER, Elliot G. Narrativa e identidade: a mão dupla do tempo. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da; BASTOS, Liliana Cabral (orgs.). **Identities: recortes multi e interdisciplinares**. Campinas: Mercado de Letras; CNPq, 2002.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da; GONZALEZ, Clarissa Rodrigues; MELO, Glenda Cristina Valim de; GUIMARÃES, Thayse Figueira. **Estudos queer em Linguística Aplicada indisciplinar: gênero, sexualidade, raça e classe**. São Paulo: Parábola, 2023. Parte III.

A NARRATIVA DA VIOLÊNCIA PSICOLÓGICA NO FILME “O HOMEM INVISÍVEL”.

Renata Maria da Silva

Introdução

Este trabalho é uma proposta do curso Introdução aos estudos narrativos, linha de pesquisa em interação e discurso, do programa de pós-graduação em Linguística Aplicada, Faculdade de Letras – UFRJ e tem como objetivo a análise narrativa de um produto cultural intitulado O homem invisível. O produto cultural é uma proposta de um filme que busca observar como uma personagem apresenta o seu próprio processo de produção narrativo. O filme, escolhido por mim, retrata temas sobre a vida social (BASTOS & SANTOS, 2015) e é possível investigar questões relacionadas à manipulação patriarcal, à violência de gênero (BUTLHER, 2003), à “identidade social” (SANTOS, 2022) e a presença do “estigma” na vítima (GOFFAMAN, 1988)

O estudo sobre a violência doméstica é muito destacado nos dias atuais devido ao número considerável de mulheres submetidas a tal situação. Este tipo de violência representa a agressão direta ou indiretamente às mulheres inseridas em relacionamentos considerados abusivos. Só para termos ideia do tamanho da violência contra a mulher no Brasil, o Atlas da Violência, do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, ao buscar retratar essa realidade no ano de 2020 a 2021, registrou a morte de 3858 mulheres. O número representa mais de 10 mortes por dia e coloca as mulheres como um dos maiores grupos de vítimas de violência cotidiana no país. A edição 2023 do Relatório Atlas da Violência mostra que, enquanto a taxa de homicídios, da população em geral, apresenta queda, a de homicídios femininos cresceu 0,3%, de 2020 para 2021.

O retrato da violência contra a mulher revela que a prática independe de classe social, religião, idade ou raça. e pode ocorrer de forma “física, sexual, moral, psicológica e patrimonial” (Lei 11.340), além de poder ser iniciada dentro de um relacionamento entre casais héteros e homoafetivos e qualquer pessoa de convivência com a vítima.

O presente artigo é de natureza qualitativa e busca ter um olhar investigativo sobre os aspectos subjetivos acerca do comportamento humano e no modo de organização do discurso. A natureza qualitativa “não é apenas uma técnica de gerar dados, mas uma oportunidade em que os participantes co-constroem versões e significados no mundo do qual fazem parte” (BASTOS & SANTOS, 2013, p. 28). O presente trabalho de base qualitativa compreende que “o pesquisador não é um observador à parte, pois está envolvido no mundo social pesquisado integrando-se no ambiente de pesquisa” (BASTOS & SANTOS, 2013).

O presente estudo sobre violência doméstica psicológica, possibilita-me um olhar investigativo sobre as pessoas em situação de vulnerabilidade, o que me permite usar de recursos teóricos narrativos (LABOV, 1972) e uma análise narrativa (SANTOS, 2013) a fim de investigar os modos de construção do discurso que influenciam na identidade social da vítima. Utilizo-me da observação atenta de pesquisadora e busco realizar análises de alguns fragmentos narrativos retirados do filme O Homem invisível unidos à minha experiência de pesquisadora em narrativas. Procuro fazer alguns comentários na análise na análise narrativa, o que ajuda a contribuir com o processo “co-construção” (MISHLER, 1986,1999; BASTOS & SANTOS, 2013).

A violência psicológica abordada no presente artigo busca investigar que os relatos mais comuns entre mulheres acerca da violência são iniciados de modo sutil. O agressor utiliza-se de falas ofensivas que dão ênfase negativa à imagem física da mulher, além de utilizar palavras que desencadeiam a baixa autoestima visando a deslegitimação da vítima, o que a faz ser colocada em situação de total fragilidade. A violência psicológica pode ser esclarecida como aquela que se caracteriza como qualquer ato de humilhação verbal e deboche às vítimas implicando, muitas vezes, distúrbios psicológicos muito severos. Com o objetivo de assegurar legalmente as mulheres, a Lei Maria da Penha (11.340) foi pensada para conscientizá-las, protegê-las, permitir com que suas vozes sejam ouvidas e evitar as fatalidades que a violência doméstica pode vir a causar.

Abordo a violência psicológica também por aparecer com frequência em vários momentos narrativos do filme, além de observar que é uma prática silenciosa que, na vida real, pode ser percebida tardiamente por algumas vítimas. O filme apresenta vários exemplos de abusos sofridos por uma mulher que vive prisioneiras do parceiro e, por isto, articula uma fuga em busca de paz. Mas, ao contrário do que pensava, o problema não acaba facilmente, pois a sua vida é perseguida e atormentada pelo marido que não aceita a separação. A ficção se aproxima da realidade ao percebermos o aumento de mulheres submetidas às perseguições e a manipulação psicológica por parte de alguns parceiros.

Ao lidar com a violência psicológica, trago a questão do estigma a partir da compreensão de Ervin Goffman, como “aquilo que é incongruente com os estereótipos que criamos para um determinado tipo de indivíduo” (GOFFMAN, 1988, p. 6). A compreensão de estigma na minha pesquisa é considerada uma marca negativa permitindo com que o indivíduo “marcado”, que mantém relações sociais, crie ou seja influenciado por uma nova “identidade social” (SANTOS, 2022). “A relação do estigmatizado com a comunidade informal e as organizações formais às quais ele pertence em função do seu estigma são, então cruciais” (GOFFMAN, 1988, p. 35).

Utilizo a compreensão de gênero como um importante elemento que contribui para a manipulação e determinante para diferenciação do sexo feminino e masculino alimentado a exclusão da vítima. Acredito que a mulher é discursivamente construída por um sistema que “produz efeitos com traços de gêneros determinados em conformidade com um eixo diferencial de dominação” (BUTLER, 2003, p. 19). O presente artigo me leva a entender que a identidade da vítima, após os atos de agressão, é construída no “contexto de produção” (DE FINA, 2003, p.15).

O trabalho será elaborado com base na compreensão narrativa de William Labov (1972), Riessman, (1993); Bastos & Biar, (2015), Bruner (1997), Goffman (1988), Butlher (2003).e será dividido em três partes:

1. A descrição sobre o filme O homem invisível escolhido e apresentado por mim no curso de Introdução aos estudos narrativos dentro do programa de Linguística Aplicada no curso de mestrado da UFRJ;

2. Descrever e analisar três trechos narrativos da protagonista que evidenciem casos de violência psicológica e aplicar os elementos narrativos segundo Labov (1972);
3. Explicar a violência psicológica no contexto do relacionamento abusivo.

1. Sobre o homem invisível

O homem invisível é um filme do gênero suspense/terror lançado em fevereiro de 2020 que narra a história de Cecília Kass (Elizabeth Moss), uma mulher que viveu durante muito tempo atormentada pela violência do marido Adrian (Oliver Jackson). Muito embora o longa-metragem tenha sido feito com base nos filmes O homem sem sombra (1933) e O homem invisível (2000), caracterizados pelo gênero terror com o surgimento de monstros, a trama aqui descrita lança mão de um “terror” com uma nova perspectiva: o ataque à mulher.

Ao buscar dar fim ao domínio e a vida de reclusão vividos na companhia do marido, Cecília foge e se refugia na casa do seu amigo James (Aldis Hodge), mesmo assim vive regularmente assombrada pela possibilidade de o parceiro descobri-la, além de ter a sensação de que Adrian pode aparecer a qualquer momento. No decorrer da trama, ao viver uma vida aparentemente normal, o que Cecília não esperava era que o pior ainda estava por vir, pois mesmo tendo conseguido fugir da presença física do algoz, Adrian, especialista em óptica, cria um traje que o dá a possibilidade da invisibilidade. Ao colocar em prática o seu experimento, Adrian inicia a sua perseguição ao forjar a sua própria morte, além de deixar uma herança com valor considerável para Cecília com o objetivo de controlá-la. A partir disto, coisas estranhas começam a acontecer com Cecília como: sensação de que está sendo vigiada, panelas que pegam fogo, pisadas em cima do lençol, sensação de que está sendo descoberta em cima da cama em seu quarto, objetos dentro de casa que são mudados de lugar sem uma explicação aparente, manipulação de situações envolvendo outras pessoas, assassinatos e outras manifestações que coloquem Cecília como culpada ou que a faça acreditar estar desequilibrada (gaslighting).

A ideia de desequilíbrio ou loucura transmitidas ao longo da narrativa é observada através das imagens de espanto, incômodo e elementos

como: panos atrás das paredes, espaços vazios e escuros e a posição da câmera atribuindo, regularmente, um sentimento de que está sendo observada. Ademais, as cenas mais impactantes são as que a protagonista conversa com o vazio, o que a faz preservar a ambiguidade do desespero vivido e questionar se o perigo é, de fato, real ou fruto de alucinação. O filme sob a direção de Leigh Whannell se destaca por trazer à tona temas sociais importantes como violência de gênero, violência psicológica, abuso e o descomprometimento com as mulheres vítimas de agressão como um problema, não individual, mas sim, social.

2. Trecho e análise narrativa - Labov (1972)

A análise de uma narrativa procura observar como ocorre a construção do discurso ao contar uma história do cotidiano, que se dá de forma espontânea entre os participantes. Logo, o que faço a seguir é analisar três trechos de uma narrativa do meu produto cultural e utilizo os aspectos narrativos sistematizados e organizados por William Labov (1972); além da compreensão narrativa de Mishler (2002); Bastos & Santos (2013).

As narrativas aqui descritas são os relatos de violência muito marcantes na vida da personagem principal e considerados, por mim, uns dos mais importantes na trama porque é o momento em que Cecília relata o seu desespero e vulnerabilidade. A vulnerabilidade à que a personagem é sujeita mostra a construção de um papel social de modo a “reduzir a categorização de gêneros tendo como referência somente a diferenças biológicas, não levando em conta os embates pelo poder dentro do mundo social” (HEARN, 1996: 206). As falas manifestadas pela personagem representam as marcas de um passado, mas também relatos do seu presente. Segundo Labov(1972), a narrativa é uma forma de recapitular experiências passadas a partir da sequência de orações, que está baseada numa ordem cronológica, mas muito presente no mundo real. O autor ainda apresenta alguns aspectos formais da narrativa que serão usadas para a análise deste produto cultural e são o:

1. *Resumo*: busca analisar em quais episódios os trechos escolhidos são resumidos, caracterizada como a parte introdutória dos episódios narrativos. Para o resumo faz-se a pergunta: O que foi isto?

2. *Orientação*: define a hora, lugar, pessoa, atividade, situação e fatos do passado que descrevem coisas que estavam ocorrendo antes do primeiro evento da narrativa ter ocorrido ou durante o episódio. Nesse estágio narrativo, busca-se identificar os personagens, tempo, lugar e atividade narrada à contextualização da sequência de um evento. Faz-se as perguntas: Quem? Quando? Onde? O quê?
3. *Avaliação*: é identificada ao explicitar a postura do narrador e o seu ponto de vista em relação ao personagem e pode aparecer como sendo uma avaliação externa (quando o narrador suspende a narração para observar o seu ponto de vista) e avaliação encaixada (encontra-se no próprio desenvolvimento narrativo por meio de recursos expressivos o que faz aumentar a dramaticidade da narrativa).
4. *Ação complicadora*: É a sequência temporal da ação narrativa, elemento fundamental para a caracterização do discurso narrativo
5. *Coda*: quando fala alguma coisa do passado e responde voltando para o presente. É um elemento narrativo que traz o narrado de volta para o presente.
6. *Resultado*: é a revelação do desfecho narrativo, o que finalmente aconteceu na história.

A partir da breve explicação acerca dos aspectos narrativos usados pelo autor aqui estudado, busco organizar, dentro de um quadro, três trechos narrativos considerados importantes para fazer a análise. O filme teve duração de, aproximadamente, duas horas. As falas estão organizadas em Trecho 1, Trecho 2 e Trecho 3 e, a seguir, insiro o tempo em que estas falas se passam no momento da narrativa.

Trecho 1

[1:00 a 6:34]

[40:15 a 41:20]

“Uma noite, eu tava sentada pensando em como deixar o Adrian. Eu tava planejando tudo na minha cabeça, ele tava ali me olhando, me estudando e, sem dizer uma única palavra, ele disse que eu

nunca deixaria ele, que para onde eu fosse, ele me encontraria. Ele chegaria perto de mim e eu não conseguiria vê-lo, mas ele deixaria um sinal para que eu soubesse que ele tava ali. Na noite em que fui embora, eu droguei ele com isso (mostra o vidro de Diazepam), mas eu perdi o potinho naquela noite e eu não sei como ele conseguiu voltar para mim”

O trecho acima representa a fala de desabafo e desespero de Cecília a sua irmã Emilly e, especialmente, para o advogado do Adrian, Tom Griffin. Esta fala aparece em dois momentos: início e meio do filme, por isso a marcação com dois tempos diferentes acima descrito.

A fala de Cecilia abre o enredo demonstrando o sentimento de desespero ao viver ao lado do marido e, com isso, ter a sensação de continuar estar sendo perseguida por ele. A Orientação é marcada por envolver os outros personagens como a Emilly, sua irmã, o advogado do Adrian, seu, cunhado, e o local em que estão inseridos (escritório do advogado). A Avaliação surge quando a própria Cecília consegue olhar para ela mesma e perceber os abusos sofridos ao longo do seu relacionamento. Ela se lembra e volta ao passado a fim de fazer memória da sua experiência. Para Jarvinen (2004), “o passado que escolhemos conscientes ou inconscientemente é um passado significativo para os nossos empreendimentos presentes” (JARVINEN, 2004, p. 47).

Acredito que, ao voltar ao passado, Cecília busca compreender a própria história. Bastos e Santos (2013) compreendem que “o processo de contar a própria história de vida leva o indivíduo a construir sentido sobre si mesmo. Assim, ao contar uma história, podemos alcançar e aprofundar inteligibilidade sobre o que aconteceu na nossa vida e o que acontece na vida social”.

Trecho 2

[3:19 a 5:06]

“Por que eu Adrian? Você poderia ter qualquer mulher que quisesse(ris). Essa é a triste realidade, não é? É isso que dinheiro e poder

compram: pessoas. Então, por que eu? Sou só uma garota do interior que trombou com você durante uma noite numa festa(risos). Não pode, simplesmente, esquecer que eu existo? Não há mais nada para você pegar (risos e choro), Você já pegou tudo”.

A fala de Cecília revela o seu desespero e ocorre em um duro momento em que está sozinha em casa e sente a presença do Adrian. Ao resolver ligar para o número de celular do marido, mesmo com a prova documental que ele está morto, a vítima ouve o telefone tocar na parte de cima da casa. Assim sendo, consegue subir no local e ter acesso ao aparelho que comprova, de fato, a manipulação e o controle sobre ela. Ao descer da escada e sentir, novamente, a presença dele, Cecília joga uma lata de tinta aberta em cima da escada e, neste momento, vê a face de Adrian.

Olhar para o rosto do Adrian, neste momento da cena, é desesperador para a vítima e como forma de confirma que, de fato, ele está ali, em seguida, ela joga pó de café no chão da sala a fim de ver as pisadas do marido invisível. Após este momento, ela se senta no chão e começa a conversar com ele, o homem invisível. Para quem a vê num ângulo de fora da cena, pode entender que a mesma está louca, uma vez que parece estar conversando com o vazio. Mas, o fato é que Cecilia sabe que Adrian está presente e, por isso, procurar manifestar todos os seus sentimentos de raiva, angústia e desespero através da sua narrativa. O Gaslight é visto a todo momento na trama narrativa, quando a protagonista fica sobre o controle coercitivo do manipulador, o que o leva a convencê-la de que está ficando louca.

Percebo que Cecília, ao ser silenciada, deia de existir no relacionamento e perde o controle da própria identidade. O silenciamento à vítima pode ser considerado um modo de submissão fruto de um sistema patriarcal que instaura o domínio do agressor sobre a vítima. Bourdieu (1999), destaca

Sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas

vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou mais precisamente do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 1999, p. 7-8).

O pensamento de Bourdieu (1999) sobre a violência doméstica a partir do domínio da figura masculina sobre a mulher, mostra um tipo de violência que, muitas vezes, ocorre de forma imperceptível, oculta aos olhos e ouvidos da sociedade. Uma violência, muitas vezes, naturalizada.

As perguntas: Quem? Como? Onde? caracterizam o aspecto formativo denominado Orientação que pode ser visto a partir da análise ampliada da cena: Cecília está em casa, na sala e o episódio ocorre no decorrer da manhã, período em que, o seu amigo, James sai para trabalhar. Além do mais a Orientação é percebida com a própria presença da Cecília e do seu marido, Adrian. A Avaliação pode ser percebida através da observação que a personagem tem dela mesma ao caracterizar-se como sendo “uma garota do interior” e ao externar o seu ponto de vista em relação à escolha do Adrian. Ela ainda coloca o seu ponto de vista ao dizer que o elemento usado por Adrian para manipular pessoas é “poder e dinheiro”. Cecília parece explicitar o seu ponto de vista em relação aos fatos vividos que são marcados também pelos suspiros, choros e a angústia no momento presente. A Coda representa o momento em que a personagem finaliza a sua opinião e diz “não ter mais nada”, visto que o Adrian a tirou tudo.

Trecho 3

[1:43:07 a 1:44:02]

“Eu sei que, às vezes, você acha que está ficando maluca. Eu sou o único que pode te ajudar. Se lembra? Porque eu te conheço muito mais do que qualquer outra pessoa, mas isso não deveria ser uma surpresa para você”

Este trecho é marcado pelo reencontro do casal e ocorre na casa do Adrian através de um jantar. Após forjar a ideia de que o Tom Griffin, irmão, é o verdadeiro homem invisível, Adrian mostra desejo reconciliador para com Cecília e faz a promessa de que tudo será diferente. Neste

momento, Cecília simula um choro seguido do pedido de que o marido diga a verdade, enquanto câmeras estão escondidas a fim de desmascará-lo. Após isso, ele se aproxima dela e diz ser a única pessoa a conhecê-la tão bem dando início à manipulação psicológica.

A trama, neste momento, é marcada pela Ação complicadora, pois acontece muita tensão neste momento que também é marcado pelo desfecho. Adrian diz acreditar ser o único que pode ajuda-la, além de semear, na cabeça da vítima, a neurose de que ela está louca (GASLIGHT). Os aspectos narrativos neste trecho acontecem através da Orientação, visto que são apenas os dois dentro de uma casa, em um jantar. A Avaliação, que ocorre no momento em que Adrian insiste em dar opinião acerca do que ela “deve estar ficando louca ou de conhecê-la muito bem”. Ao dizer “Se lembra?”, é possível perceber a presença da Coda, pois Adrian fala de um passado deixando a entender que ele mesmo já tem a resposta. O personagem faz o jogo de ir ao passado e voltar para o momento presente. O Resultado deste enredo narrativo se dá através do momento em que Cecília vai ao banheiro, veste o traje do Adrian e, com o “poder” da invisibilidade, faz o marido pegar em uma faca e fingir cortar o próprio pescoço. O desfecho é surpreendente, visto que Cecília o mata e não é descoberta, pois está com o traje invisível. A vingança é o resultado de tantas maldades vividas em cárcere ao lado do abusador.

O desfecho revela a mudança na identidade social da vítima (SANTOS, 2022) que acontece ao longo da narrativa. A nova identidade é assumida em meios à perseguição do parceiro e Cecília decide dar um fim à manipulação adquirindo uma nova posição na trama. “A identidade social se refere a quem somos e como nos posicionamos no mundo” (SANTOS, 2022, p: 87). Pode se dizer que Cecília, ao mudar a identidade, posiciona-se buscando assumir a direção da própria história e adquirindo o lugar de fala compreendido pelo desejo de “reivindicar o direito à própria vida” (RIBEIRO, 2017, p. 25). Ribeiro (2017), ao trazer a compreensão sobre lugar de fala, procura mostrar a importância dos indivíduos de se autoafirmarem buscando legitimar a própria história de vida.

3. A violência psicológica nos relacionamentos abusivos

A manipulação psicológica é vista em vários momentos do filme e é uma realidade, muitas vezes, imperceptível nos relacionamentos tóxicos e abusivos. Em *O homem invisível*, Adrian utiliza-se da sua inteligência para produzir um traje e dar início a todo e qualquer tipo de perseguição ao ponto de a vítima duvidar dos acontecimentos ao seu redor. O trunfo da invisibilidade é uma das características marcantes nesta ficção e uma forma de dar continuidade às perseguições à vítima. No que tange à realidade, a invisibilidade acontece quando há a desqualificação dos sentimentos por parte do abusador e a partir da falta de apoio familiar e social à mulher perante as agressões domésticas, o que implica o apagamento da própria identidade.

As atitudes permeadas pelo comportamento do Adrian e a dúvida na cabeça de Cecília são pontos relevantes na trama que nos permitem refletir sobre o controle e o poder do abusador dentro de um relacionamento. O *gaslighting*, visto em vários momentos do filme, é o mecanismo de abuso psicológico usado, normalmente, com o objetivo de atacar as mulheres ocasionando efeitos devastadores nas vítimas. Esta prática é usada como uma ferramenta de manipulação, assim a vítima inicia o processo de questionar a própria memória, realidade e conduta. O significado do termo deu início a partir do surgimento da peça teatral denominada *Gaslight*. A peça ocorreu em 1939 e sofreu algumas adaptações ao longo do tempo. A partir dela, deu-se início ao filme *Gaslighting*, lançado primeiramente em 1940 e, posteriormente, em 1944 e 2020. O termo tem origem inglesa e significa “luz a gás” dando a entender também ser “a sombra que a luz faz na deformidade da sua fraca iluminação”.

A narrativa romântica do *Gaslighting* retrata a história de uma bela jovem chamada Paula Alquist, protagonizada por Ingrid Bergman, que testemunha o assassinato da sua tia. Após este evento trágico, Paula decide abandonar a casa que morava com a tia e passa a viver em Londres, lugar que conhece o homem que foi professor de canto da sua querida tia e pelo qual se apaixona. O relacionamento de Paula e Gregory, representado por Charles Boyer, inicia de forma rápida e avassaladora resultando em um casamento cheio de mistérios e complicações. Ambos voltam à casa da tia falecia e lá dão início a vida de casados. O tempo passa e o que Paula não esperava é que, de atencioso e carinhoso, Gregory passa a ser um homem cínico e controlador. Através da manipulação, ele começa a se aproveitar da boa vontade e cordialidade de Paula e dá início às sucessivas acusações

do tipo: “Você anda muito esquecida” ou “Está com a cabeça nas nuvens”. Essas afirmações fazem-na desconfiar de si mesma e a aceitar as alegações pelas quais passa a ser acusada. O tempo passa e objetos pertencentes à Paula começam a desaparecer e surgir em outros locais, as luzes da casa se enfraquecem repentinamente e a vítima dá início a uma série de comportamento que demonstre esquecer o que está fazendo. Muitas outras situações incomuns acontecem e representam, na verdade, a manipulação do próprio Gregory a fim de afastá-la da vida em sociedade.

Assim como Paula no filme *Gaslighting*, Cecília, em *O homem invisível*, não consegue ter controle de si mesma e não apresenta, aos seus amigos, provas reais e convincentes que demonstrem estar com a verdade. Sendo assim, começa a ter ataques de euforia, desespero e desequilíbrio acreditando que tudo o que vê seja fruto da sua imaginação, o que a faz duvidar do próprio comportamento.

As ações permeadas pelas atitudes do Adrian levam-nos a refletir sobre o poder dominante exercido pelo sexo masculino, fruto da educação patriarcal que se inicia na infância e se estende à fase adulta. Desde muito cedo os meninos são condicionados a serem os mais fortes, valentes e líderes na escola e nos grupos a que pertencem. Além disso, são educados para serem fortes e se coloquem no mundo de forma impositiva sem demonstrar qualquer tipo de sensibilidade. Exemplo disso está na típica frase de que “Homens não choram”, ou: “Seja homem de verdade”, frases que expressam a educação da “verdadeira masculinidade”. Quando adultos são conduzidos, normalmente, a praticar esportes como futebol e outros que desafiem os seus limites. Santos (2020), ao retratar a masculinidade nas peças de Shakespeare como algo central no mundo ocidental, leva-nos a refletir que, ainda nos tempos atuais, ser homem significa dar provas constantes da força e virilidade. Estas características são, portanto, exemplos da apropriação da ideologia do patriarcado, visto que a masculinidade é algo a ser conquistado na infância, quando menino, até se tornar um adulto formado.

O sistema de representação patriarcal cria diferenças entre homens e mulheres e acentua a desigualdade de gênero. Embora as mulheres estejam ganhando visibilidade na sociedade atual, ainda é consideravelmente superior o número de homens com destaque em altos cargos profissionais

e representantes de lideranças políticas, econômicas e sociais. A diferença no mercado de trabalho pode ser vista na desigualdade salarial, pois as mulheres são aquelas que ainda ganhas salários inferiores. Para Chimamanda Adichie (2014), assim como os homens, as mulheres também precisam ocupar lugares de maior visibilidade, ela diz que:

Se repetimos uma coisa várias vezes, ela se torna normal.
Se vemos uma coisa com frequência, ela se torna normal.
Se só os meninos são escolhidos como monitores da classe, então em algum momento nós todos acharemos, mesmo que inconscientemente, que só um menino pode ser o monitor da classe. Se só os homens ocupam cargos de chefia nas empresas, começamos a achar “normal” que esses cargos de chefia só sejam ocupados por homens.

A declaração de Chimamanda descortina a realidade do sistema patriarcado onde homens são conduzidos a liderarem e ocuparem os maiores espaços. Este acontecimento é algo que ainda acontece atualmente e reflete no contexto social aumentando as desigualdades de gênero. No sistema patriarcal, acredita-se que as mulheres são fisicamente e emocionalmente mais fracas; apenas os homens são capazes de conduzir a vida social, moral, política e econômica; entende que as mulheres devem se submeter ao marido e, por isso, não conseguem ter opinião própria; os meninos crescem com tratamento diferenciado com liberdade sexual e moral; e o chefe de família é o homem que controla e toma todas as decisões por todos os demais membros. Além disso, os relacionamentos são controlados e manipulados pelo homem submetendo a mulher aos sofrimentos e à dependência emocional. As consequências da violência doméstica para as mulheres são muitas e vão, desde ao controle patrimonial, da própria sexualidade, da capacidade intelectual, até o controle emocional. Os danos psicológicos podem ser gravíssimos e acarretar transtornos mentais, mudança de humor e de personalidade, dificuldade de estabelecer relações amorosas e outros comprometimentos nas relações sociais. Nesse sentido, a Lei Maria da Penha, em seu artigo 7, inciso II esclarece

A violência psicológica, entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangi-

mento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, violação de sua intimidade, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação.

Entender a violência doméstica à luz da Lei Maria da Penha é compreender o problema sob o olhar de uma mulher que passou muitos anos por todas as formas de agressão. Maria da Penha Fernandes foi uma mulher que sofreu a violência doméstica no relacionamento conjugal. Violentada pelo professor universitário e marido durante muitos anos, Penha se tornou símbolo de resistência para muitas mulheres que sofrem essa mesma realidade. As violências mais severas ocorreram em 1983, quando Marco Antonio Heredias simulou um assalto que a deixou tetraplégica em razão do tiro recebido nas costas. Em outro momento, o marido tentou eletrocutá-la enquanto tomava banho. Embora as pessoas denunciassem, a justiça foi feita apenas dezenove anos mais tarde. Casada e mãe de três filhas, a mulher ganhou forças em meios a tantos episódios violentos e denunciou o companheiro.

Além de sofrer violência de todos os tipos, uma das mais marcantes é a psicológica, uma vez que é iniciada de forma silenciosa e costuma ser a primeira forma cometida por parceiros violentos. Refletir a violência doméstica é pensar em seus desdobramentos nos seus múltiplos contextos e nas consequências devastadoras para as vítimas.

4. Últimas Considerações

O presente trabalho possibilitou a análise de uma narrativa a partir do contexto da violência doméstica psicológica e entendeu que, mesmo sendo uma prática muito comum nos tempos atuais, é invisível em muitos relacionamentos porque as vítimas não conseguem se perceber nesse lugar de sujeito passivo da manipulação.

O tema da invisibilidade em *O homem invisível* trouxe uma reflexão acerca dos muitos acontecimentos existentes dentro de um relacionamento abusivo que, muitas vezes, não é possível ser notado devido ao alto grau de envolvimento emocional da mulheres e pelo seu desconhecimento da manipulação. As juras de amor eterno, os constantes carinhos e as pala-

vas românticas são as atitudes iniciais do manipulador que, ao envolver emocionalmente as vítimas, iniciam-se por controlar as vítimas. Este tipo de violência pode ocorrer no contexto de relacionamento entre homens e mulheres ou qualquer outro que prejudique a dignidade moral e afete a vida sexual, patrimonial e psicológica das mulheres. A manipulação psicológica é algo sutil dentro dos relacionamentos e pode desencadear problemas emocionais e distúrbios mentais como depressão, ansiedade, angústias e a dúvidas sobre si mesma.

A narrativa da violência doméstica psicológica revela um tipo de violência muito comum nas relações que, normalmente, aparece quando a vítima está completamente envolvida. A invisibilidade acontece com o apagamento da própria identidade e do desespero da vítima que passa a ser desacreditada por amigos e familiares. O *gaslighting*, embora não seja um nome muito conhecido, ganhou destaque por ser um mecanismo de sistemático controle emocional sobre as vítimas, o que pode levá-las a duvidar das suas próprias capacidades. Os elementos narrativos utilizados por Labov também contribuíam sistematicamente para análise do caso da violência psicológica. O produto cultural aqui analisado fez um paralelo com a realidade ao observar a situação angustiante de uma mulher que não podia contar com a ajuda de ninguém, visto que era desacreditada, além de ser passada como louca ou desequilibrada. Esses acontecimentos descortinam as situações vividas no mundo social e podem ser vistos na vida de mulheres como, por exemplo, a Maria da Penha, autora da Lei de violência doméstica.

Essas manifestações de abuso e controle sobre a vida do outro, em especial sobre a vida da mulher, é considerado o reflexo de uma sociedade influenciada pelo sistema patriarcal, em que os meninos são criados para ocupar os maiores cargos profissionais e as meninas são educadas para serem mães e se submeterem às opiniões masculinas. A diferenciação de gênero ainda é um problema no mundo social porque ratifica o sistema patriarcal e as desigualdades nas relações.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BASTOS, Liliana Cabral; SANTOS, William Soares dos. **A entrevista na pesquisa qualitativa: perspectivas em análise da narrativa e da interação**. Rio de Janeiro: FAPERJ; Quartet, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRUNER, Jerome. **Atos de significação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997. [Obra originalmente publicada em 1990].

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 22. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1988.

JÄRVINEN, Margaretha. História de vida e perspectiva do presente. **Narrative Inquiry**, Amsterdam, v. 14, n. 1, p. 45–68, 2004.

LABOV, William. **Language in the inner city**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

MISHLER, Elliot G. Narrativa e identidade: a mão dupla do tempo. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da; BASTOS, Liliana Cabral (orgs.). **Identities: recortes multi e interdisciplinares**. Campinas: Mercado de Letras; CNPq, 2002.

O HOMEM INVISÍVEL. Direção de Leigh Whannell. Produção de Universal Pictures. Estados Unidos, 2020. Filme.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SANTOS, William Soares dos. **Identities masculinas em Coriolano e Antônio & Cleópatra de William Shakespeare**. São Paulo: Amavisse, 2020.

O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM “SPANGLÊS”

Rogério Alexandre das Dores

Introdução

A análise de uma narrativa nos possibilita observar os meios em que se dá a construção das identidades (cultural e pessoal), uma vez que o narrador nos permite interpretar os fatos por ele narrados e julgar o que é mais importante sobre o que se está narrando.

Desde a nossa mais tenra idade já nos deparamos com o gênero narrativo, pois escutamos as mais diversas histórias com os mais variados objetivos, sendo um deles manter viva alguma parte de nossa existência. Nossa experiência narrativa começa com algumas histórias para ninar, depois passam a ser anedotas e se consolidam com as informações trazidas nas mais diferentes formas de narrar e veículos. Mungolioli (2002, p. 49) afirma que “narrar é uma habilidade inerente ao ser humano e para alguns estudiosos configura-se como o próprio fator de humanização de nossa espécie.” Por isso, acreditamos que esse gênero possa ser categorizado como de grande relevância para a humanidade, por nos auxiliar a compreender os múltiplos contextos da sua formação enquanto grupo social. Cada um dos membros desse grupo está inserido em múltiplos contextos sociais, o que lhe permite, além de compartilhar experiências vividas, atuar de maneira a convencer seus interlocutores a sentirem curiosidade por aquilo que configura suas tradições, crenças, preferências, ou seja, sua identidade.

Vale ressaltar que o conceito de identidade é bastante amplo e complexo, uma vez que está relacionado com a interação entre o indivíduo e o meio em que vive. Antropólogos e sociólogos são alguns dos responsáveis pelo estudo aprofundado desse conceito por estarem diretamente ligados

a fatores culturais, históricos, idiomáticos e regionais, compartilhados por um determinado grupo.

A identidade narrativa em Ricoeur não é meramente descritiva; tem uma dimensão moral, de engajamento, de compromisso. O sujeito dessa identidade pode ser reconhecido no tempo, apesar das transformações. A identidade narrativa é categoria da ação e não da imaginação ou vontade. A decisão do sujeito dizer “este aqui sou eu” é responsabilidade ética da ipseidade. É, portanto, provida de dimensão normativa, valorativa e descritiva. A visão de si e do mundo, que o sujeito da narrativa impõe, é persuasiva, não é eticamente neutra, mas, possibilita uma nova visão do mundo e de si mesmo. Há, nesse momento, a pretensão à correção ética. É o leitor (ou escritor) quem fará a escolha da melhor “leitura” (CONCEIÇÃO, 2011, p. 68).

No entanto, como está intrinsecamente ligado ao fator comunicacional permite que outros estudiosos se interessem pelo campo, como é o caso dos linguistas que tentam entender o processo de transmissão desses conhecimentos. Outras áreas de estudo, como a psicologia e a filosofia, passaram também a se interessar por esse conceito, entendendo que por estar impregnado da personalidade do indivíduo, traz informações sobre sua história de vida e sua essência.

1. Metodologia e caracterização do corpus

O que me proponho para este trabalho é analisar a narrativa de vida de duas mulheres mexicanas (mãe e filha) que migram para os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida. A trama se dá no filme “*Espanglês*”³³ que apresenta argumentos para um debate sobre aspectos socioculturais, sociolinguísticos, socioeconômicos, dentre tantos outros, que afligem grande parte da população migrante e a narrativa se constrói através dos olhos de Cristina Moreno, uma adolescente mexicana que busca ingressar em uma universidade estadunidense, contando sobre como se deu sua chegada aos Estados Unidos e como se construiu a inserção de sua mãe e a sua na cultura daquele país. Fazendo uma retrospectiva de vida, o

³³ Spanglish (título original) é um filme de comédia dramática, dirigido por James L. Brooks, e narra as experiências de uma jovem mulher mexicana que arrisca, junto com sua filha de seis anos, mudar-se para os Estados Unidos buscando melhores condições de vida.

filme aborda as dificuldades enfrentadas por Cristina e sua mãe Flor para manter suas raízes mexicanas em um território aparentemente hostil, uma vez que havia uma barreira comunicacional que precisava ser quebrada. Para tanto, mostraremos um pouco das características de Flor e o temor que ela tinha de perder suas raízes identitárias ao sair de sua terra natal.

No início do filme é possível observar o jogo de poder existente entre os falantes e não-falantes de inglês, quando essa língua se torna um impedimento na comunicação de Flor com os nativos, logo de sua chegada a Los Angeles e depois com a família com quem ela pretendia trabalhar. No decorrer da narrativa também se pode notar que o enfrentamento dos desafios, gerados pela classe social, raça e gênero, trazidos nos diálogos entre Cristina e sua mãe, Flor e seus patrões, até que a opção/imposição por aprender o inglês se faz latente e não há mais como Flor postergar ainda mais essa necessidade.

A narrativa, segundo Labov e Waletzky (1967) e Labov (1972), é uma técnica formal de recapitulação de experiência dos envolvidos na construção de uma determinada história, observando as especificidades do ocorrido para que não se recaia no cotidiano, considerando que essa experiência dever ser única. Nesse sentido, ousamos categorizar essa teoria em seis macroproposições: *resumo*, *orientação*, *complicação*, *avaliação*, *resolução* e *coda*, e as utilizaremos para a análise de nosso corpus.

Na abordagem laboviana, a narrativa é definida como forma de se recapitular discursivamente experiências passadas a partir de uma articulação sequencial de orações. Entende-se nessa empreitada a sequência como uma propriedade linguístico- discursiva representativa de uma ordem cronológica dos eventos passados em um postulado mundo real (BASTOS; BIAR, 2013, p. 100).

Bastos & Biar (2013) afirmam que a narrativa pode ser, anteriormente a teoria, definida como o discurso construído na interação dos indivíduos que se dispõem a contar histórias nos mais diferenciados contextos e situações.

Segundo Pennycook (1998, p. 23-25), “em todas as sociedades e culturas, as diferenças construídas a partir de gênero, raça, etnicidade, classe, idade, preferência sexual, e outras distinções conduzem às desigualdades opressoras”. Ao analisar tal afirmativa, ousamos inferir que a linguística

aplicada passa a ter como meta para suas pesquisas a ampliação da visão de mundo e trabalhar para que consigamos alterar a forma de agir e pensar de uma determinada sociedade.

Buscando ir além de compreender a estrutura das narrativas, seus produtores e os meios utilizados para a sua consolidação, o ambiente em que se realiza, nosso enfoque estará na formação identitária (individual e coletiva) das personagens, o que pode nos proporcionar um olhar mais detalhista para o nosso processo de formação. E essa interação permite a construção de uma identidade, não só individual, mas também coletiva.

Uma das principais consequências de se entender a narrativa como uma prática cultural é que passamos a concebê-la como algo destituído de uma função fundamentalmente informacional. (...) O efeito pragmático das narrativas, ou efeito de seu uso, é, antes, afetivo, relativo ao reconhecimento dos atores como membros de uma cultura, de uma comunidade de prática, de uma família. (BIAR; BASTOS, 2013, p. 164).

Moita Lopes (2002) diz que nosso engajamento com o outro e com o meio se apresenta, de certa forma, no que dizemos. Sendo cada um de nós únicos e múltiplos, nossa identidade interfere na do outro e vice-versa. As práticas discursivas se dão de acordo com o contexto em que nos encontramos e possibilita percebermo-nos a partir da identidade cultural que se apresenta nos grupos sociais.

Segundo a noção de identidade desenvolvida por Hall (2005) apresenta o desenvolvimento dessa noção pós-moderna, cuja principal característica é não ser unificada, segura ou mesmo completa. O que nos permite, em consonância com o autor, seguir afirmando que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2005, p. 07).

A globalização tem possibilitado a ampliação das identidades culturais por compartilhar, além de informações e produtos de consumo, cria uma cultura que incorpora elementos das culturas de lugares distantes e diversos. Hall discute a existência de uma tensão entre o local e o global, quando afirma que a identidade cultural do sujeito pós-moderno é formada por sua cultura local e as influências trazidas por outras culturas,

complementando a sua. Educação, tecnologia, economia criativa, políticas públicas e turismo são alguns dos elementos que podem nos ajudar a estimar e difundir essa cultura, o que permite valorizar ainda mais esse valioso patrimônio.

Seguindo a mesma linha, Hall (2003, 2005) nos faz refletir sobre as articulações que são abertas para outras novas e facilitar a concepção de identidades reformuladas, para não dizer novas. A modernidade transpassa as sociedades através das diferenças culturais de cada grupo. Hall ainda advoga que a identidade cultural nacional é constituída pelas múltiplas diferenças em sua essência, tendo como representação um dispositivo discursivo, como se fossem geradas a partir de uma única identidade, um único povo.

A narrativa é uma importante ferramenta que utilizamos para representar nossa experivivência, já que a partir dela organizamos nossa relação com o meio em que vivemos em termos de uma experiência compreensível. É através dela que temos a oportunidade de observar como um determinado grupo social opera a cultura, criando assim sua identidade via discurso, uma vez que o contexto de sua produção pode interferir no seu resultado.

As narrativas orais são um objeto de investigação da interação e de sua própria constituição que aborda os aspectos discursivos e linguísticos da comunicação face a face. Analisando as narrativas cotidianas, por exemplo, é possível identificar o mundo social que se configura por meio da produção discursiva cotidiana que é o ato de contar histórias. (...) As identidades emergem pelas práticas discursivas e pelo uso de elementos indexicais da língua que apontam para diversos marcadores sociais da representação de quem somos e as formas como essa representação imprime nossa existência como sujeitos sociais (MIRA; CUSTÓDIO, 2022, p. 748).

A mídia, dentro de seus diversos formatos, segundo Julio (2021, p.28), “atua como um espaço privilegiado de disseminação de discursos e tem um lugar considerável no processo de construção de identidades”, o que nos leva olhar para a narrativa fílmica com maior detalhe por apresentar vários formatos discursivos dentro de um mesmo discurso, explicitando as relações de poder existentes entre os grupos que o produzem.

Partindo de uma linguagem ficcional, a narrativa fílmica, apresenta conhecimentos que possibilitam que o espectador reconstrua sua realidade, além de permitir que sua cultura seja cada vez mais ampliada, a partir de experiências por ele já vividas. Esse espectador, muitas vezes, se reconhece na personagem, significa a estória e faz uma ressignificação da sua própria, baseando-se em seu imaginário e suas habilidades, que lhe proporcionam interpretações individuais e coletivas, a partir de seu contexto sociocultural.

Para compor a análise aqui proposta, o foco estará na narrativa de Cristina por a(re)presentar uma dualidade cultural do mundo globalizado, onde se produzem várias tensões e conflitos que aparentemente podem ser solucionados através do conhecimento da cultura do outro, valorizando a que é seu.

2. A narrativa na construção das identidades

Logo nas primeiras cenas do filme, podemos observar que algumas pessoas, dentro da Universidade de Princeton, estão analisando diversas cartas de estudantes que buscam a admissão nessa instituição e uma delas é a de Cristina que a inicia nos contando parte de sua história de vida, no México, junto de sua mãe, não se atendo ao fato de elas terem sido abandonadas por seu pai, mas fazendo referência a esse episódio vivido para iniciar a narrativa e para construir a identidade de Flor. A narradora explicita a proteção recebida por sua mãe durante esse período de abandono e a sua busca pela superação dessa situação o quanto antes, também demonstrando seu carinho e proteção para com sua mãe.

Bruner e Linde argumentarão que as histórias de vida são construídas mais em função de certos cânones culturais que de sua alegada capacidade de representar eventos. Mishler, diferentemente, explora as funções da ordem temporal em narrativas, fazendo uma distinção entre tempo cronológico e tempo experiencial. Esses autores apresentam em comum a tomada da narrativa como uma forma de *constituir* uma realidade sempre revogável e a serviço de padrões culturais e interacionais. (BASTOS; BIAR, 2013, p.101).

Os contextos em que se constroem as narrativas podem ser inúmeros e as razões para sua construção perpassam as mais diversas situações do

cotidiano humano, que podem estar carregados de emoções e sentimentos múltiplos e variados. No caso em que será feita a análise, é possível observar que a narradora inicia sua narrativa com um episódio de grande importância para o processo de consolidação de sua identidade. O que nos permitirá entender não só o desfecho de sua narrativa, mas também como ela mesma constrói a identidade de sua mãe.

“Para o decano de admissões, Universidade de Princeton, de Cristina Moreno. A pessoa mais influente: MINHA MÃE. Sem comparações.” (00:52/01:08). Nesse primeiro momento, em sua carta enviada à Universidade de Princeton, postulando sua admissão, Cristina começa sua narrativa e de pronto afirma que a pessoa mais influente de sua vida é sua mãe. Nos momentos seguintes, ela introduz o fato do abandono e explica que desde os doze anos esteve se preparando para escrever essa carta para o decano da universidade. *“Acredito que estive me preparando para esta escrita, desde o dia, faz 2 anos, no México, que meu pai se foi.”* (01:09/01:21).

Mishler (2002, p. 101) afirma que “para a noção moderna dos estudos da narrativa é preciso mais do que uma coisa atrás da outra para que uma sequência seja considerada uma história”, o que nos permite analisar a história apresentada com um olhar mais crítico pelas digressões que acontecem no decorrer da narrativa.

Segundo os componentes narrativos labovianos, o que temos até aqui é um *resumo* do que nos será contado durante esse processo de transição de ambiente sociocultural e sociolinguístico, pois introduz, em termos gerais, as ações das personagens. A seguir, seguindo os mesmos componentes, se dá a *orientação* sobre os desdobramentos dos fatos, identificando o lugar, o tempo, os personagens, as ações e a circunstância dos acontecimentos relacionados.

Narrar faz parte de nossas vidas cotidianas. O ato de contar histórias é algo tão inerente ao uso que fazemos da língua que, como aponta Abbott (2002), alguns teóricos chegam a incluir a própria narrativa, ao lado da linguagem, como uma das características que nos diferenciam enquanto seres humanos. Consequentemente, este tem sido um importante instrumento de geração de dados utilizado por pesquisas em diferentes áreas do conhecimento (PELLIN, 2018, p. 160).

Cristina inicia a construção da identidade de sua mãe classificando-a como uma mulher protetora e muito forte por não permitir vê-la chorar, (01:08/01:28), mas também demonstra a doçura e a sensibilidade de uma pessoa que precisa manter uma postura de segurança. “*Tanto era a vontade de proteger-me que não me deixava vê-la chorar. O truque era superá-lo o quanto antes, e o mais isolada possível.*” (01:22/01:38). Nesse ponto da narrativa podemos observar que, apesar de haver um misto de sentimentos e emoções, Flor se mantém firme em seu propósito de que sua filha não deveria presenciar a expressão daquilo que ela sentia. No entanto, Cristina já se construía ao proteger sua mãe de saber que de nada adiantava esconder essa expressão porque, de fato, já tinha tomado consciência do que se passava. “*Tal era a necessidade de protegê-la que jamais confessei que a ouvia.*” (01:50/02:04).

(...) tratar as questões de tempo e de ordem temporal nos leva a discussões gerais e complexas sobre as relações entre contexto, estrutura e função em estudos da narrativa de identidade. (...) A ordem temporal não é suficiente, especialmente se quisermos fazer distinção maior entre seqüências de eventos que representam meramente listas e seqüências que são histórias. Isto é, uma narrativa deve ser mais que uma coisa atrás da outra (MISLHER, 2002, p. 98).

Na cena que segue, Cristina nos apresenta sua mãe como a guerreira defensora das tradições culturais e da sua identidade nacional “*Minha mãe aguentou, no México, o máximo que pôde para enraizar em mim tudo da nossa cultura.*” (02:06/02:13) tendo que ceder a uma necessidade, ainda que temporária maior que seu desejo de permanecer em terras mexicanas e não perder sua idiossincrasia. “*Até que ela, finalmente, viu nossa última oportunidade para mudar. Iriamos para os Estados Unidos.*” (02:15/02:18).

“*Apenas uma lágrima, apenas uma, mas bem chorada, me disse. Ela seria meu México.*” (02:20/02:45). Ao ouvir tais palavras inferimos que Cristina percebe que essa mudança, a princípio, seria apenas física e que costumes e tradições seriam mantidos a todo custo e que sua mãe não a deixaria se perder frente ao compartilhamento de informações e identificações com os membros daquele novo grupo social.

Cristina ainda nos mostra que, para Flor, a segurança de permanecer inseridas em seu contexto cultural e idiomático era fator primordial para que não se perdessem naquele novo entorno. *“Para poder me educar adequadamente, minha mãe precisava da segurança de sua cultura, o máximo possível. Assim que deixamos o Texas com somente 34% de hispanos a caminho de Los Angeles, com 48% de hispanos.”* (03:06/03:26).

O *elemento complicador* da narrativa se dá a partir da introdução cronológica de sua chegada aos Estados Unidos, quando Cristina, em consonância com a perspectiva laboviana, nos apresenta as situações relacionadas com os problemas ligados ao fator linguístico que vai desencadear uma série de acontecimentos que levam ao clímax da narrativa.

“Uns minutos perdidas em um entorno estrangeiro e ao dobrar a esquina voltávamos a estar em casa.” (03:41/03:50). Flor considerava que o fato de estarem em terras desconhecidas já não era mais tão temeroso porque ali se encontravam muitos de seus pares e isso facilitaria a manutenção de sua identidade e na construção (complementação) da de Cristina.

Ao encontrar com sua prima favorita, Flor se sente ainda mais protegida, o que lhe dá confiança e segurança de que nada interferirá no cuidado com sua filha e na manutenção de seus costumes e tradições. *“A prima favorita de minha mãe nos deu abrigo. Durante seis anos não nos aventuramos a sair de nossa comunidade. Mamãe tinha dois empregos ganhando 450 dólares por semana e as duas nos esforçávamos para que as coisas funcionassem. Estávamos a salvo e felizes.”* (04:00/04:30)

Não era só uma questão de enfrentar as dificuldades em terras distantes, mas a necessidade de construção de um novo lar que uniria cada vez mais as personagens, no intuito de fortalecer suas raízes e não permitir que o novo enfraquecesse aquilo que já tinham de mais sólido em suas identidades. Santos (2021, p. 213) afirma que “as performances das identidades se dão via discurso, desse modo, ao se engajarem em uma prática discursiva, os indivíduos trazem consigo diferentes elementos de suas identidades, construindo à medida que são construídos.” No entanto, durante todo esse percurso algo mudaria os acontecimentos e geraria um conflito de interesses nas personagens, ou seja, Cristina teria que se inserir na nova cultura e isso era mais um motivo de preocupação para Flor.

É claro que na concepção de Cristina, essa identidade de Flor, aparentemente, não está completa, tendo em vista que há múltiplas possibilidades de performances dentro dessa mesma identidade e por ter acesso a uma única das nuances performáticas de sua mãe e, também, porque está construída pelo ângulo de visão de Cristina que tem uma perspectiva diferente do que realmente é essa identidade em sua completude, devido ao fato de que há uma influência de suas tendências, sentimentos e emoções, o que de certa forma vai ajudar no processo de construção da sua. Desde o início do filme, retomando o que nos traz na carta de apresentação ao decano da universidade, já podemos perceber que a narrativa de Cristina traz muita contribuição do que viveu sua mãe para a construção de sua identidade, pois admite que ela é a pessoa mais influente em sua vida.

Retomando a narrativa inicial de Cristina, quando da construção da identidade de sua mãe, percebemos que ela conta os acontecimentos com uma carga emotiva bastante grande, o que nos permite interpretar que sua mãe além de lhe preparar para enfrentar os desafios do mundo adulto, possibilitou que sua infância fosse cercada de muita proteção e carinho, tudo o que um jovem em formação precisa ter.

A construção da identidade pessoal é considerada a tarefa mais importante da adolescência, o passo crucial da transformação do adolescente em adulto produtivo e maduro. Construir uma identidade, para Erikson (1972), implica em definir quem a pessoa é, quais são seus valores e quais as direções que deseja seguir pela vida. O autor entende que identidade é uma concepção de si mesmo, composta de valores, crenças e metas com os quais o indivíduo está solidamente comprometido. (SCHOEN-FERREIRA; AZNAR-FARIAS; SILVARES, 2003, p. 107)

O meio social, as experiências, as emoções e sentimentos vivenciados também interferem na formação identitária de cada indivíduo e Cristina não fica isenta disso. Ao chegarem ao seu destino, uma região que tem uma população hispana maior que a de sua localidade de origem, mãe e filha sentem a segurança para seguir na manutenção e formação de suas identidades.

A formação da identidade recebe a influência de fatores **intrapessoais** (as capacidades inatas do indivíduo e as

características adquiridas da personalidade), de fatores **interpessoais** (identificações com outras pessoas) e de fatores **culturais** (valores sociais a que uma pessoa está exposta, tanto globais quanto comunitários). Este sentimento de ter uma identidade pessoal dá-se de duas formas: a primeira é perceber-se como sendo o mesmo e contínuo no tempo e no espaço; e a segunda é perceber que os outros reconhecem essa semelhança e continuidade (SCHOEN-FERREIRA; AZNAR-FARIAS; SILVARES, 2003, p. 107).

Ao completar doze anos Cristina, ainda que contra a vontade de sua mãe, é inserida na cultura estadunidense e passa a ter novas experiências. Não obstante, o que desencadeia uma série de acontecimentos que interferem em sua formação se dá a partir do momento que Flor percebe que Cristina já não é mais a mesma criança que ali havia chegado. *“Oxalá sempre tivesse seis anos. Mas já estava florescendo. E durante meu primeiro baile, no que demorou a mão de um menino em ir das minhas costas ao meu bumbum, ficou claro que deveria deixar seu emprego noturno para poder me vigiar.”* (04:37/04:55).

Apesar de ter uma visão etnocêntrica e tentar a qualquer custo não se deixar influenciar pela cultura do outro, Flor decide que vai romper a barreira e buscar uma solução para seu problema com a criação de Cristina. *“Poucos dias depois, estava em uma entrevista de emprego. Precisava de 450 dólares de um só emprego. E isso significava que depois de tanto tempo nos Estados Unidos, finalmente entrava em uma terra estrangeira.”* (04:57/05:16).

Ao passar pela entrevista, mesmo sem falar uma palavra do idioma local, mas com a ajuda de sua prima, e conseguir o emprego com uma típica família tradicional/local, Flor tenta ensinar a sua futura patroa a pronunciar seu nome como forma de demonstração de poder reverso.

Se compreendemos identidade como uma construção social, que envolve um processo dinâmico e situado de expor e interpretar quem somos, entendemos que a narrativa revela-se especialmente propícia para essa exposição. Construímos quem somos sinalizando e interpretando tanto afiliações a categorias sociais (classe social, gênero, profissão, religião, etc.) e posições na hierarquia da interação (status e papéis), quanto atribuições de qualidades e qualificações de ordem mais pessoal. Ao contar histórias,

situamos os outros e a nós mesmos numa rede de relações sociais, crenças, valores. (GEDRAT, 2019, p. 224)

Depois de conseguir o emprego na casa de uma família, mãe e filha saem para comemorar e é aí que os problemas realmente começam. “*Não sabia que minha mãe se preocupava com o dinheiro, até que a vi financeiramente tranquila.*” (11:58/12:07). Cristina se vê em uma situação delicada, por ter que traduzir algo que acreditava ser embaraçoso, mas que sua mãe insistia que o fizesse. Apesar do constrangimento e da resistência, Cristina cumpriu as ordens de sua mãe.

As dificuldades com o novo idioma seguem, mas Flor resiste bravamente no que tange a aprendê-lo e se entregar às novas tradições e costumes locais. As brigas familiares dos patrões (Débora e John Clasky) são também um problema para Flor que ainda não se comunica no idioma deles. “*Minha mãe não entendia seu patrão. Parecia desgostoso com o que aconteceu com Berenince* (filha do casal), *mas não fez nada.*” (27:28/21:50). “*Ele parecia um bom homem, mas a ela que conhecia de primeira mão o macho latino, lhe pareceu que tinha os sentimentos de uma mulher mexicana. Ela não sabia como reagir, exceto sair correndo.*” (27:53/28:35).

Percebendo que as dificuldades poderiam ser um problema no trabalho, Flor se rende e expressa o desejo/necessidade de aprender inglês ao chegar em casa e conversar com Cristina sobre. “*Um simples pedido de minha mãe me assustou. Suas normas se relaxavam. Estava perdendo a batalha por não se envolver com os Clasky.*” (29:45/30:02). A partir desse ponto Cristina passa a ensinar a sua mãe algumas palavras e expressões em inglês para ajudar Berenice que ganhou uma roupa que não lhe serviu, mas foi reformada por Flor.

Desse ponto em diante, podemos perceber que Cristina inicia sua avaliação dos acontecimentos de sua narrativa, sinalizando a forma como deseja ser entendida por seus interlocutores. As duas formas de avaliação⁴⁴ (a externa e a encaixada) podem ser encontradas nessa narrativa apresentada

⁴⁴ Na avaliação externa, o narrador suspende o fluxo narrativo para dizer diretamente para seu ouvinte o quão desagradável, angustiante, perigosa, satisfatória etc. foi a experiência. Já na avaliação encaixada, é frequente o uso de recursos linguísticos como repetições e intensificadores lexicais, além de marcas de expressividade fonológica e prosódica (BASTOS, 2005). Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/20639/20639_3.PDF. Acesso em 17 de julho de 2023.

não só por haver uma suspensão do fluxo narrativo, mas também o uso de recursos linguísticos e marcas de expressividade.

Em um recorte temporal, que Mishler (2002) acredita ser fundamental para a construção narrativa, no sentido de não seguir uma ordem relógio/cronológica, Cristina, explica seus objetivos estudantis, reconhecendo as diferenças culturais existentes entre a sua cultura e a estadunidense. *“Há uma diferença cultural que quero explorar academicamente em Princeton. Os estadunidenses, creio, sentem o mesmo com relação ao peso. Certa atração pelo prazer da plenitude. E quando essa plenitude fica reprimida pela moda e se dá prioridade às privações, elas com suas dietas e seu exercício começam a ter medo a tudo que se associa às curvas, como a voluptuosidade e a luxúria, o sexo e a comida, a maternidade. O melhor da vida.”* (30:57/31:50).

Os problemas familiares em seu emprego continuam e a situação fica ainda mais complicada quando Débora, a patroa, decide que durante três meses viverão em uma casa em *Carbon Beach* e sugere, quase ordenando, que Flor vá viver com eles. É aí então que Flor revela que tem uma filha e que não pode se mudar. No entanto, cede às investidas da patroa e se mudam.

Com a notícia de mudança Cristina fica deslumbrada e as preocupações de Flor mudam de foco, desde que chegaram aos Estados Unidos. *“La primeira vez que vês a beleza natural como propriedade privada, o mar como jardim particular, os sentidos se confundem. Oh, meu Deus! Não sabia que Deus fizesse brinquedos para os ricos. Que praias tão limpas! É precioso! Por quanto tempo vamos estar aqui mamãe? (...) Três meses! Ficaremos aqui por três meses! Três meses na praia! É incrível!”* (48:02/48:42) Cristina passa a ter um contato mais próximo com a cultura estadunidense e começa a sofrer as influências da família de Débora que começa a interferir em sua criação.

Durante esse período, Flor se enfurece com as atitudes de Débora e sua família e decide que vai abandonar o emprego, mas é convencida por John a permanecer. Depois disso, Flor decide aprender inglês para que a comunicação seja fluida e não continue a ser dependente de Cristina desempenhando o papel de tradutora. *“Aprender inglês custava 599 dólares de entrada e 12 parcelas de 86 dólares, o que representa 22 por cento de juros. A integração é cara. Mas o dinheiro foi bem gasto.”* (01:07:25/01:08:00)

Mesmo tendo se esforçado para ingressar na cultura do outro, os conflitos e interferências seguiam surgindo e isso deixava Flor desgostosa com a atitude de sua patroa, com relação a Cristina, mas ainda mais por perceber que o trato com sua própria filha era bem diferente. A resolução dos conflitos se dá quando Flor, por não aguentar mais vivenciar tantas interferências de Débora e resolve deixar seu emprego e reassumir seu papel de protetora da construção identitária de Cristina.

Apesar dos esforços de Flor em tentar entender as tradições e costumes da família estadunidense, os conflitos continuavam a acontecer e ela decide realmente abandonar o trabalho. Tal decisão deixa Cristina muito confusa e triste porque com isso perderá alguns privilégios que havia conquistado, mas com alguma esperança de poder continuar usufruindo de alguns deles. “*Poderei dormir aqui se saio tarde do colégio?*” (02:02:40/02:02:43), pergunta feita por Cristina que desencadeia uma discussão severa entre Mãe e filha, no caminho até o ponto de ônibus.

“*Pouco depois que saímos, minha mãe me comunicou outra decisão que havia tomado. Eu não continuaria no colégio particular.*” (02:02:43/02:02:52). Após o comunicado dessa outra decisão, Cristina grita com sua mãe acusando-a de estragar tudo e colocar tudo a perder, que nunca a perdoaria e que isso era o que mais estava em sua lista de preocupações, por ter uma bolsa de estudos que ninguém deixaria de lado, mas elas estavam fazendo. Para deixar bem claro que estava indignada com tal decisão, Cristina exclama em sua língua materna que não perdoaria sua mãe por tais decisões. No entanto, as reações de Flor foram as mínimas possíveis.

“*Os 2,1 km desde a casa dos Clasky até o ponto de ônibus foram o trajeto mais comprido de minha vida. Tinha menosprezado minha mãe em público, mas ela na reagiu. O que detonou aquele momento culminante foi quando usei uma expressão muito norte-americana. Agora não. Eu preciso de algum espaço.*” (02:03:38/02:04:08). Nesse momento o silêncio de Flor foi quebrado e ela afirmou categoricamente, utilizando a língua aprendida, ou seja, o inglês, que não haveria espaço entre as duas, nos fazendo inferir que está levando em consideração tudo que viveram até aquele momento.

“*Em pleno enfrentamento, encontrou a luz. Lamentou ter que me pedir que enfrentasse a questão primordial da minha vida sendo tão jovem e então me fez a pergunta: isso é o que você quer para sua vida? Ser tão diferente de*

mim?” (02:04:19/02:05:22). Acredito que esses questionamentos fizeram com que Cristina refletisse sobre tudo que acontecera até o momento e repensasse suas atitudes e pensamentos, entendendo que sua mãe queria o melhor para ambas.

Sinto-me sobrecarregada por meus ânimos para que solicite ingressar nessa universidade e por todas as bolsas colocadas a minha disposição. Mas, como espero que esta carta reflita, sua admissão, embora me comova, não vai me definir. Minha identidade radica firmemente, e por sorte, em um fato: sou filha de minha mãe. Obrigada, Cristina Moreno!” (02:05:34/02:06:24). Cristina, durante grande parte da narrativa, vinha dando mostras de seu deslumbre pelo novo e isso gerava cada vez mais preocupação em Flor. Entretanto, seu eu interior sabia que tudo aquilo não era mera ilusão e que os ensinamentos de sua mãe deveriam estar acima de qualquer bem material que lhe fosse oferecido. Acreditamos que esse tenha sido o momento mais poderoso de toda história por mostrar que Flor manteve sua postura, ainda que isso magoasse demais sua filha, porque ela percebe que Cristina estava perdendo suas origens e toma a drástica decisão de abandonar tudo para que não se perdesse todo seu trabalho.

Nesse ponto da narrativa se dá a *coda*, se entendemos que a conexão da narrativa com o tempo presente é facilmente percebida na recuperação de uma fala do início da narrativa sobre a questão da construção das identidades das personagens. Essa narrativa é única porque traz particularidade de uma experiência de vida que não poder ser experimentada por todos da mesma forma, mas é uma história relacionável com a de muitos imigrantes que viajam para outros países em busca de melhores condições de vida e, de alguma forma, perdem parte, se não o todo de seus costumes e valores para se adaptarem à nova cultura e serem aceitos no meio.

3. Últimas considerações

O meu trajeto, neste trabalho, constituiu-se da análise da narrativa retrospectiva de Cristina que, ao passar por várias situações complexas durante sua adolescência, nos traz reflexões sobre o processo de construção da identidade cultural e pessoal de emigrantes que buscam melhores condições de vida.

Apesar de, a rigor, não haver um tema central, o filme enfatiza o acelerado processo de integração de Cristina aos costumes e tradições da sociedade branca norte-americana, causando em Flor uma enorme agonia e conflito interno por querer ver sua filha superando os obstáculos que a vida lhe impõe, mas que consiga preservar suas raízes mexicanas. Ela conta uma versão de sua “própria história”, mas que poderia ser a de muitas adolescentes que vivem experiências similares no que se refere ao sacrifício que seus familiares fazem para alcançar seus objetivos, o que nos permite inferir que não há uma história única porque essa é perpassada pela história coletiva de seus pares.

Dentre os elementos envolvidos nos estudos de identidade e narrativa estão os aspectos temporal e espacial que nos auxiliaram na análise do corpus que se constituiu de experiências narradas para reivindicar e/ou negociar nosso espaço em um determinado grupo, o que nos permite demonstrar quem somos, de onde viemos e que realmente pertencemos dignamente a esse grupo sociocultural e sociolinguístico.

As discussões elencadas neste trabalho nos permitem observar a questão da identidade (individual e coletiva), quando as barreiras sociais se tornam quase intransponíveis impossibilitando um reconhecimento mútuo dos indivíduos em ambas as culturas. A língua materna é sempre considerada como nossa identidade, o espelho e o reflexo da nossa cultura, a manutenção de nossas raízes, e seu objetivo primeiro não pode ser perdido, nem substituído em detrimento do conhecimento/aquisição de um novo idioma, mas completado e reforçado por esse.

Esgotar todas as possibilidades de análise não é a intenção deste trabalho, muito menos diminuir os aspectos que aqui abordamos. Simplesmente nos apoiamos nos critérios de diferente representação de si e do outro no que se refere ao construto de uma identidade, seja ela individual ou coletiva, cultural ou pessoal, o que não está separado em nenhuma das hipóteses de análise dessa situação identitária por ser construída a partir das relações de interação entre os indivíduos e/ou comunidades.

Referências

BASTOS, Liliana Cabral. Narrativa e vida cotidiana. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 118–127, 2004.

BASTOS, Liliana Cabral; BIAR, Liana de Andrade. Análise de narrativa e práticas de entendimento da vida social. **D.E.L.T.A.**, São Paulo, v. 31, n. especial, p. 97–126, 2015.

BASTOS, Liliana Cabral; SANTOS, William Soares dos. **A entrevista na pesquisa qualitativa**: perspectivas em análise da narrativa e da interação. Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ, 2013.

BIAR, Liana de Andrade; BASTOS, Liliana Cabral. Narrando da boca pra fora: histórias, significação e filosofia da linguagem na leitura de Bruner. **Revista FSA**, Teresina, v. 10, p. 159–174, 2013.

BRUNER, Jerome. **A cultura da educação**. Tradução de Marcos A. Domingues. Porto Alegre: Artmed, 2001.

CONCEIÇÃO, Edmilson Menezes da. A relação entre a identidade narrativa de Paul Ricoeur e a identidade política de Hannah Arendt. **Revista Estudos Filosóficos**, São João del-Rei, v. 6, p. 65–74, 2011.

GEDRAT, Daniela Cristina; ALVES, Gabriela Gonçalves; SCHUBERT, Carolina; VIEIRA, Ana Gabriela. Narrativas coerentes e construção de identidade em grupos vulneráveis. In: MONTEIRO, Solange Aparecida de Souza (org.). **Argumentação e linguagem**. 1. ed. Ponta Grossa, PR: Atena, 2019. p. 223–234.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LABOV, William; WALETZKY, Joshua. Narrative analysis: oral versions of personal experience. In: HELM, June (org.). **Essays on the verbal and visual arts**. Seattle; London: University of Washington Press, 1967.

MIRA, Carolina Cristina Cardoso Rocha; CUSTÓDIO, Kátia Aparecida. A narrativa como construção identitária de uma pessoa com doença de Alzheimer. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 61, p. 747–763, 2022.

MISHLER, Elliot G. Narrativa e identidade: a mão dupla do tempo. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da; BASTOS, Liliana Cabral (orgs.). **Identidades: recortes multi e interdisciplinares**. Campinas: Mercado de Letras; CNPq, 2002.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. **Identidades fragmentadas**. São Paulo: Mercado de Letras, 2002.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Apontamentos para o estudo da narrativa. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 0, p. 49–56, 2002.

OLIVEIRA, Telma de. “Pra uma aula qualquer, há um professor qualquer”: performance identitária, envolvimento e construção da factualidade em narrativas institucionais. **Intercâmbio**, São Paulo, v. 21, 2010.

- PELLIN, Tiago. Narrativas e identidades como performance para além da metáfora do teatro. **Gláuks: Revista de Letras e Artes**, Viçosa, v. 18, n. 1, p. 160–175, jan./jun. 2018.
- PENNYCOOK, Alastair. A Linguística Aplicada dos anos 90: em defesa de uma abordagem crítica. In: SIGNORINI, Inês; CAVALCANTI, Marilda (orgs.). **Linguística aplicada e transdisciplinaridade: questões e perspectivas**. Campinas: Mercado de Letras, 1998. p. 23–47.
- RICOEUR, Paul. A identidade narrativa e o problema da identidade pessoal. Tradução de Carlos João Correia. **Arquipélago**, Ponta Delgada, n. 7, p. 177–194, 2000.
- SANTOS, William Soares dos. Identidades sociais e diásporas no romance *Vinte e Zinco*, de Mia Couto: uma leitura. **Mulemba: Revista de Estudos de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**, Rio de Janeiro, v. 13, p. 210–226, 2022.
- SCHOEN-FERREIRA, Teresa Helena; AZNAR-FARIAS, Maria; SILVARES, Edwiges Ferreira de Mattos. A construção da identidade em adolescentes: um estudo exploratório. **Estudos de Psicologia (Natal)**, Natal, v. 8, n. 1, p. 107–116, 2003.

A INDEXAÇÃO DA IDENTIDADE LINGUÍSTICA COLOMBIANA ATRAVÉS DA NARRATIVA FAMILIAR NO FILME “ENCANTO”

Sabrina Moraes Antonio

Introdução

Nesta pesquisa, a minha motivação é a de iniciar um diálogo sobre como são indexadas as identidades linguísticas na narrativa familiar, com uma análise de pistas verbais tendo em vista as dublagens de duas personagens femininas: Mirabel Madrigal e Abuela Alma (na primeira versão em inglês americano, português brasileiro e espanhol colombiano) do filme da *Disney Studios Encanto* (2021).

Escolhi essas dublagens com base em vários critérios, incluindo como a representação cultural foi desenvolvida em cada uma, a consistência da narração através da criação de novos significados a partir do texto original, e o processo linguístico envolvido na decisão de manter ou não referências à língua materna dos personagens. Por fim, avaliamos o processo linguístico envolvido na decisão de manter ou não referências à língua materna dos personagens, ponderando a importância dessas referências para a autenticidade da narrativa e para o impacto da imersão do público na obra dublada.

Elaborei as seguintes perguntas de pesquisa: 1) Que relação se estabelece entre a narrativa familiar e a representação da identidade linguística?; 2) como é construída essa representação a partir das pistas verbais em *Encanto* (2021)?

A relação entre a narrativa familiar e a identidade linguística é intrinsecamente complexa e multifacetada de modo que proporcionam uma autêntica experiência cultural. A interação entre a narrativa familiar e a identidade linguística no filme sublinha como a linguagem é um compo-

nente essencial na representação da cultura e na conexão emocional com o público, garantindo que as histórias e valores transmitidos permaneçam significativos e ressoantes para todas as gerações. Conclusivamente, *Encanto* (2021) não só celebra a diversidade linguística como também destaca a importância da linguagem na construção e manutenção da identidade cultural.

Nesse âmbito, este texto foi dividido em cinco partes. Na primeira desenvolvo os conceitos teóricos, que são, a identidade linguística e os estudos narrativos. Abordo, na segunda parte, a exposição da metodologia, a expressão narrativa da história e como ela contribui para a realização das análises escolhidas para compor esta pesquisa. Na terceira parte, realizei uma análise do corpus, explorando características fundamentais dos protocolos utilizados e identificando padrões significativos entre as dublagens escolhidas. Na quarta parte desenvolvi a conclusão, em que realizei uma abordagem geral expondo o que foi encontrado nas dublagens analisadas da pesquisa com uma reflexão final a respeito dos resultados aqui obtidos.

1. Revisão da Literatura

1.1 Identidade Linguística

A identidade linguística está ligada ao vínculo com a comunidade de falantes, influenciada pela relação com a(s) língua(s) materna(s) (Park, 2013). Assim, a linguagem possibilita a construção e a afirmação da posição social e cultural no mundo, tanto pelo que é expresso quanto pelo que não é dito (tanto de forma verbal quanto verbo-visual). De acordo com Joseph Sung-Yul Park (2013), identidades linguísticas podem se referir ao sentimento de pertencer a algum local mediado pela fala, ou às diversas maneiras pelas quais passamos a entender a relação entre nossa língua e nós mesmos. Por esse fato, as identidades linguísticas são conceitos explorados frente a um mundo globalizado, pois as ideias, produtos e formas culturais são intensificadas por conta do estreitamento das fronteiras dos países.

Então, abordarei esse conceito ainda não muito explorado, para compreender o modo em que os ajustes de qualidade de voz indexam a identidade linguística nas dublagens na primeira versão, em espanhol colombiano e em português brasileiro de modo a realçar características pertencentes à cultura local na dublagem, como na utilização da alternância

de códigos linguísticos (Gumperz, 1974), em que é possível observar o uso do espanhol tanto na versão em português como na versão em inglês. Esse uso parece operar como forma de demarcação de fronteiras sociais identitárias no qual o espanhol seria o *we code* e o inglês e português o *they code*⁵.

A expressão “We Code” (nós codificamos) e “They Code” (eles codificam) pode ser utilizada para explorar e demarcar fronteiras sociais e identitárias no contexto da tecnologia e da programação (Gumper, 1974). Essa demarcação reflete como diferentes grupos de pessoas se percebem e são percebidos no mundo da codificação e tecnologias. De acordo com Rajagopalan (1998), “a identidade de um indivíduo se constrói na língua e através dela” (p. 41). Assim, consideramos que a língua e identidade se encontram inter-relacionadas, relação visível nos produtos audiovisuais e nas suas traduções e nas seleções das vozes das personagens. Similarmente, na comunidade tecnológica, a escolha de termos como “We Code” e “They Code” também reflete e constrói identidades. “We Code” enfatiza uma identidade coletiva e inclusiva, promovendo empoderamento e pertença, enquanto “They Code” demarca distinções e barreiras, reforçando percepções de exclusividade e desigualdade. Tal como a língua molda a identidade nas traduções e vozes dos produtos audiovisuais, essas expressões moldam e refletem identidades dentro do campo da tecnologia e programação.

No artigo “*Voice Quality and Identity*” (2015), Podesva e Callier realizam algumas segmentações para abordar os índices de identidade. Pode-se encontrar, portanto, a identidade como index de adesão a um grupo e como índice de postura. Portanto, ao dialogar com a dublagem do filme, o índice de identidade ajudará a compreender como a dublagem cria novas capas de significados e novas redes de associações que influenciam o imaginário coletivo na representação das identidades linguísticas (Ranzato e Zanotti, 2018).

Quanto ao eixo da dublagem, o dublador deve incorporar seu personagem cumprindo com seus traços sociais, raciais e de gênero estabelecidos originalmente (no caso de um elemento audiovisual), ou seja, deverá

⁵ Esta distinção é usada por Gumperz (1974, 1982) para descrever os fenômenos nos quais diversas línguas operam em uma comunidade, podendo ser classificadas em duas categorias principais: ‘we-codes’ e ‘they-codes’. De acordo com Gumperz (1982: 95), ‘we-code’ refere-se à linguagem utilizada no ambiente doméstico e nas relações familiares, sendo empregada em atividades informais e na interação com os membros do próprio grupo. Por outro lado, ‘they-code’ é a linguagem do progresso socioeconômico, associada a relações mais formais, rígidas e menos pessoais com grupos externos. Usando a comunidade hispânica nos Estados Unidos como exemplo, Gumperz (1982: 66) aponta que essa comunidade tende a ver a língua étnica específica e minoritária – o espanhol – como ‘we-code’, enquanto considera a língua majoritária – o inglês – como ‘they-code’.

ser indexada nas dublagens os traços identitários do personagem. E, em vista disso, através das personagens Mirabel Madrigal e Alma Madrigal analisarei como foi realizada a contação da narrativa familiar com uso de elementos que promovem a indexação da identidade de forma que pudesse comunicar suas crenças e valores nas três versões da dublagem, de modo que não interferisse na identidade local das personagens.

Com a identidade colombiana presente no longa metragem, entendo que a identidade linguística é utilizada para introduzir o telespectador à devida cultura. Sendo assim, os telespectadores e os falantes da língua poderiam interpretar as imagens e fazer relações quanto à representatividade cultural presente no longa. Então, buscamos perceber a identidade linguística colombiana inserida em cada versão do filme analisado na cena de narrativa familiar.

1.2 Estudos Narrativos

William Labov foi um dos maiores estudiosos dos Estudos Narrativos, as suas são contribuições significativas para estudo da linguagem, particularmente no campo da sociolinguística e da análise narrativa. Ele desenvolveu métodos de coleta e análise de dados linguísticos, incluindo o uso de entrevistas que permitiram a coleta de narrativas espontâneas. Dessa forma, as entrevistas geradas nesses estudos são concebidas para simular a conversa espontânea, mas não a conversa desconexa que prevalece quando não há nada de interessante na mesa, mas que possibilita o desenvolvimento, por exemplo, de temas de interesse local sobre as quais as pessoas gostam de falar, como esportes, política, comida, música e moda. Em seus estudos, porém, Labov indica que os temas que são mais úteis em um programa geral, para preparar o fluxo do discurso, envolvem três centros universais de interesse: morte, sexo e indignação moral.

Os estudos narrativos e a narratologia cresceram enormemente no último meio século e assumiram diferentes formas em diferentes campos: não apenas no domínio literário, mas na filosofia, psicologia, antropologia e folclore. E para analisar, há de se ter em vista que uma narrativa canônica, ou bem formada, começa com um resumo, uma orientação com informações sobre pessoas, lugares, tempos e comportamentos envolvidos; possui uma ação complicadora; uma seção de avaliação, que identifica o ponto da narrativa; a resolução; e uma coda, que retorna o ouvinte ao tempo presente. O foco dos sociolinguistas é almejar um estilo conversacional,

iniciado por uma troca de conversa informal que leva o ambiente o mais longe possível dos questionários formais usados em pesquisas de opinião.

Por outro lado, ao lidarmos com uma obra cinematográfica não tratamos de um estilo de entrevista e, também, não se trata de um diálogo naturalístico, por isso poderá ser compreendido como o enredo foi construído para a narrativa familiar ser transmitida em totalidade aos interlocutores. Diante disso, a narrativa ajuda a lidar com as contradições e fragmentações pessoais, e durante o desenvolvimento da narrativa o narrador performa, porque a narrativa é um processo de transformação. Em *Encanto* (2021) nos baseamos em uma narrativa familiar que pode ser considerada uma parte da narrativa pessoal. A narrativa pessoal é a história que uma pessoa conta sobre sua própria vida, incluindo suas experiências, memórias, valores e identidade. Dentro dessa narrativa mais ampla, a narrativa familiar inclui as histórias, tradições e eventos compartilhados com membros da família, bem como o impacto das relações familiares no desenvolvimento e na identidade da pessoa.

A narrativa familiar influencia e se entrelaça com a narrativa pessoal, já que muitos aspectos da identidade e das experiências individuais são moldados pelo ambiente familiar, pelas interações com parentes e pelas histórias que são passadas de geração em geração. Bruner explora como as narrativas desempenham um papel crucial na construção da realidade social e pessoal, incluindo as histórias que as famílias contam para dar sentido às suas experiências e como auxilia na construção da identidade através das narrativas pessoais (Bruner, 1990). Ele argumenta que as pessoas constroem significados por meio dessas narrativas, que fornecem um contexto para entender suas vidas e ações em uma estrutura culturalmente compartilhada. Segundo Bruner, essas histórias não apenas refletem a realidade, mas também a moldam, permitindo que os indivíduos compreendam e naveguem em suas experiências cotidianas. Diante disso, notamos como a narrativa familiar foi utilizada para contar a história da família Madrigal para que a cultura familiar não se perca no decorrer das épocas, transmitindo valores e crenças.

2. Percorso Metodológico

Neste capítulo, trago a contextualização da obra, do enredo e da produção da personagem analisada neste trabalho. E, também explico a contextualização da cena a ser analisada neste artigo.

2.1 *Encanto* (2021)

O filme “Encanto” de Byron Howard e Jared Bush foi estreado no ano de 2021 através da empresa norte-americana *Walt Disney Animation Studios*, no formato de animação computadorizada, sendo o primeiro filme sobre a Colômbia realizado pela franquia. O longa-metragem narra a trajetória de uma família colombiana dotada de poderes mágicos, com exceção de Mirabel Madrigal. Esses dons são empregados para servir à comunidade no entorno da residência mágica onde habitam. Tais habilidades são reveladas em uma cerimônia realizada no aniversário de cada membro, a qual uma vela especial revela seu dom e o novo quarto mágico do aniversariante. Abuela Alma, guardiã da vela, personifica o papel das avós na Colômbia, uma nação no qual a figura materna é fundamental para o cuidado e a proteção familiar, sendo assim, a vela deve permanecer acesa, pois sua extinção representaria a perda dos dons da família, um tema central da narrativa. Com a ameaça iminente de perderem seus poderes, Alma e Mirabel entram em conflito, e a família enfrenta a perda de sua morada e de seus valiosos dons. Mirabel, então, torna-se essencial na resolução dos problemas que surgem ao longo da trama.

O filme pode ser dividido em três segmentos principais: a) A narrativa da família e a celebração de um novo dom, b) A destruição da casa Madrigal, c) A restauração familiar. Na primeira parte, Abuela Alma realiza uma contextualização e apresenta os personagens, proporcionando ao espectador uma compreensão inicial da história. A segunda parte atinge o clímax com a perda dos dons da família, marcando o momento de maior tensão. Na terceira e última parte, a personagem Mirabel desempenha um papel crucial na restauração da unidade familiar e no restabelecimento da paz no povoado. Assim, o filme mostrará ao mundo a riqueza cultural da Colômbia, indo na contramão das representações recorrentes que refletem o narcotráfico e violência que perpetuam um estereótipo negativo ao país.

Então, notam-se diversos recursos do realismo mágico no filme, um movimento literário que surgiu em meados do século XX, no qual elementos fantásticos são incorporados às narrativas, distanciando-se das tradições religiosas. Alejo Carpentier e Gabriel Garcia Marquez destacam-se como dois dos maiores representantes desse movimento. Observa-se a inclusão de objetos culturais colombianos tratados de maneira mágica,

como as *arepas* usadas por Julieta Madrigal para curar personagens e a vela que confere poderes mágicos. Assim, a obra incorpora elementos culturais da Colômbia de maneira fantástica, visando transmitir ao público um profundo e encantador retrato de sua herança cultural.

2.2 Contextualização

As avós colombianas são um símbolo cultural do país, pois nos complexos familiares de parentesco na Colômbia existe uma centralidade na figura da avó, que denota em um sistema matrilinear ao qual o exercício da autoridade ao interior do núcleo familiar é focado nas figuras das mães e avós (Gutiérrez, 1996). Portanto, nesta cena se pode perceber que Alma carrega a responsabilidade de ser a avó que zela pela família e, também, de não deixar com que a história seja perdida no decorrer das gerações.

A cena a ser analisada se encontra no início do filme em uma conversa entre Alma Madrigal e Mirabel Madrigal. A avó explica para a neta como surgiram os dons que estão presentes na composição familiar Madrigal. Sendo assim, a história da família sempre é contada por Alma no dia da cerimônia de recebimento de dom realizada no quinto aniversário dos membros. Essa atitude demonstra a importância do papel matriarcal da avó na família.

Alma relata que os dons surgiram após a migração da família, e que no momento mais importante a vela surgiu lhes concedendo uma casa para viverem. Esse contexto reflete a migração forçada e o conflito interno que assolaram o país por mais de seis décadas. A história da família é inspirada pelos conflitos armados no país, que levaram pessoas a fugir de suas casas em busca de segurança. No filme, Alma é forçada a abandonar sua casa com seu marido Pedro e seus três filhos pequenos devido à violência, refletindo a realidade de muitos colombianos obrigados a deixarem suas vidas e fugirem para locais de segurança juntamente de sua família.

El desplazamiento forzado puede ser visto como una respuesta de la población ante la presencia de las acciones violentas de los grupos del conflicto armado interno. En efecto, los grupos armados de conflicto tienen un incentivo en términos del control territorial para generar terror en la población de manera que las redes de apoyo tácito o explícito a los grupos con los que se disputa el control de estos territorios se vean debilitadas. Por ejemplo, en Granada (2008), se discute sobre

la relación que ha tenido el desplazamiento con el accionar de los grupos del conflicto, a través del tiempo y de la geografía nacional (Restrepo e Aponte, 2009, p. 397).

Os conflitos armados na Colômbia, que envolvem guerrilhas, paramilitares e o governo, resultaram em décadas de violência, deslocamento forçado e sofrimento para muitas famílias. O filme foca nas consequências dos conflitos armados internos mais recentes, que começaram em meados do século XX e se estenderam por várias décadas, sendo o pano de fundo que influencia a trama e as circunstâncias da família. Essas guerras contemporâneas deixaram diversas marcas na sociedade, como a morte de milhares de civis, gerando um ambiente de medo e insegurança no país (Da Silva, 2007). Houve um fomento do narcotráfico no mundo com o envolvimento de guerrilhas e de paramilitares que aumentaram a violência e a corrupção. Logo, o impacto desses conflitos vai além da violência física, pois deixaram cicatrizes na sociedade colombiana, com influência na cultura, na economia e na política do país. *Encanto* (2021) transmite essas temáticas, mas reflete sobre a resiliência e a esperança do povo colombiano em dias melhores.

2.3 Procedimentos de análise

2.3.1 Atos de Fala (Austin, 1965)

Nesta análise, partirei das estratégias presentes nos Atos de Fala de Austin (1965) para perceber as pistas verbais presentes nas cenas em questão realizadas em três línguas. Desse modo, separarei as versões escritas de cada personagem, a fim de analisar os atos de fala que compuseram a narrativa no filme.

Utilizarei os parâmetros apresentados por Austin, ao relatar que dizer algo equivale a três atos simultâneos: o ato locutório (baseado no conteúdo linguístico usado para dizer algo), o ato ilocutório (que se associa ao modo de dizer e ao modo como esse dizer é recebido) e, por fim, o ato perlocutório (equivalente aos efeitos causados sobre o outro) (Castim, 2017).

2.3.2 Análise Narrativa (Labov, 2013).

Analisarei como foi realizada a construção narrativa na cena através dos elementos apresentados por Labov (2013). Dessa forma, levarei em

consideração os princípios abordados pelo autor para compreender como foi realizada a construção da cena, pois de acordo com Labov (2013) Uma narrativa totalmente desenvolvida começa com um resumo, uma orientação com informações sobre pessoas, lugares, tempos e comportamentos envolvidos; possui uma ação complicadora; uma seção de avaliação, que identifica o ponto da narrativa; a resolução; e uma coda, que retorna o ouvinte ao tempo presente.

Trabalho com o enfoque narrativo por acreditar que uma narrativa não é uma conversa típica, de apenas uma frase ou menos, mas sim um turno prolongado, ocupando mais espaço de conversação do que a maioria. Ao analisarmos um filme há notoriedade de que é uma narrativa programada, sem muitas complicações quanto a temporalidade ou repetição (apenas se for necessário para o autor), e se difere de uma narrativa realizada em entrevistas ou em momentos mais descontraídos. Logo, a narrativa não lista eventos, ela conta sua história (Labov, 2013).

2.3.3 Perguntas e Hipóteses

Nesta pesquisa, proponho as seguintes perguntas e confirmarei ou não as hipóteses de investigação relacionadas a indexação da identidade linguística na narrativa familiar do filme *Encanto* (2021).

(1) Quais são os métodos narrativos presentes na composição da narrativa familiar nas sequências analisadas no texto fonte em inglês e nas dublagens em português do Brasil e espanhol da Colômbia?

HIPÓTESE 1: Temos como hipótese que a narrativa familiar nas três versões do filme *Encanto* (2021) se realizou através do Modelo Laboviano de Narrativa, tendo em vista que os relatos pessoais apresentados ajudam a contextualizar e humanizar os eventos ao longo do filme de modo que foram elaborados para a construção de uma narrativa completa e envolvente.

(2) Quais são os mecanismos de performance da identidade das personagens que compõem a narrativa da família e a sua relação de parentesco, como a posição social no sistema familiar colombiano?

HIPÓTESE 2: tenho como hipótese que foram utilizados mecanismos para que a expressividade das personagens seja realizada com a capa-

cidade de inferirmos informações através das camadas de significados acrescentadas nas versões. Acreditamos que essas versões contenham referências ao contexto familiar colombiano das personagens, bem como elementos que revelem a posição social delas no sistema social.

3. Análise

Na tabela 1 percebi que nas três versões foram realizados um ato ilocutório diretivo, já que há a intenção de ordenar à neta que realize uma ação, de modo imperativo. Pode-se perceber que essa ordem está relacionada com o *abstract*, porque está sendo realizada uma introdução tanto à Mirabel quanto ao ouvinte para a história que será apresentada a seguir. Pude notar a presença do *code switching* que foi o recurso utilizado para empregar a multiculturalidade presente na obra, de modo que em outras versões haja um recurso da cultura em que se é realizado tal contexto.

Tabela 1 - Turno de Fala 1

PERSONAGEM	ORIGINAL	PORTUGUÊS (BR)	ESPAÑHOL (COL)
Alma Madrigal	<i>Abre los ojos.</i> Open your eyes.	<i>Abra los ojos.</i> Abra seus olhos.	Abre los ojos. Dale, ábrelos.
ANÁLISE VERBAL	Ato Ilocutório Diretivo; Code switching	Ato Ilocutório Diretivo; Code switching	Ato Ilocutório Diretivo

FONTE: Elaborado pelo autor

Nesse turno (Tabela 2) analisamos que se trata de um ato ilocutório questionativo, utilizado para expressar a curiosidade retratada pela personagem. Cabe-se dizer que a personagem Mirabel se encontra com 5 anos, nesta cena, sendo uma característica de crianças dessa idade serem questionadoras. Narrativamente, na pergunta realizada por ela (ver abaixo) pude perceber uma ação complicadora, em termos labovianos, porque a personagem está questionando a origem da magia, que é um ponto central da narrativa norteadora nessa conversa com sua avó.

Tabela 2 - Turno de Fala 2

PERSONAGEM	ORIGINAL	PORTUGUÊS (BR)	ESPAÑHOL (COL)
Mirabel Madrigal	This is where our magic comes from?	Então é aqui que a nossa magia começa?	¿De aquí es de donde viene nuestra magia?
ANÁLISE VERBAL	Ato Illocutório Questionativo	Ato Illocutório Questionativo	Ato Illocutório Questionativo

FONTE: Elaborado pelo autor

Na tabela 3 notei que em todas as versões, trata-se de um ato de fala declarativo, pois contém uma declaração que expressa o fato, comunicando informações de forma direta, nesse caso, sobre a importância do objeto para a família. Por outro lado, a fala de Alma demonstra uma avaliação ressaltando o valor simbólico da vela para a família. Esse tipo de declaração enfatiza o significado emocional e contextual dentro da narrativa através do uso do recurso da avaliação, descrito nos estudos labovianos.

Tabela 3- Turno de Fala 3

PERSONAGEM	ORIGINAL	PORTUGUÊS (BR)	ESPAÑHOL (COL)
Alma Madrigal	This candle holds the miracle given to our family.	Uhum. Essa vela guarda um milagre dado à nossa família.	Esta vela contiene el milagro que recibíó nuestra familia.
ANÁLISE VERBAL	Ato Illocutório Declarativo	Ato Illocutório Declarativo	Ato Illocutório Declarativo

FONTE: Elaborado pelo autor

Assim, como na Tabela 2, a personagem Mirabel expressa um ato illocutório questionativo, fomentando a curiosidade sobre a história familiar no momento da contação. Notamos também a presença de uma ação complicadora, que é um elemento narrativo indicativo de que as perguntas feitas por Mirabel introduzem uma questão crucial e criam uma tensão que precisa ser resolvida na narrativa.

Tabela 4 - Turno de Fala 4

PERSONAGEM	ORIGINAL	PORTUGUÊS (BR)	ESPAÑHOL (COL)
Mirabel Madrigal	How do we get a miracle?	Como a gente ganhou um milagre?	¿Y de dónde salió el milagro?
ANÁLISE VERBAL	Ato Ilocutório Questionativo	Ato Ilocutório Questionativo	Ato Ilocutório Questionativo

FONTE: Elaborado pelo autor

O ato de fala presente da Tabela 5 é um ato ilocutório declarativo, pois Alma está afirmando e narrando eventos significativos para a trama. Com base na análise narrativa, inferi que esse turno retrata uma narração completa e repleta de elementos narrativos em sua composição. Sendo assim, a fala inicia com um resumo, sendo uma introdução que resume o que vai ser contado sobre a fuga e o milagre recebido, e segue com uma orientação no momento em que a personagem começa a apresentar a fuga e a perda de Pedro, situando a história em um contexto específico. Notamos uma ação complicadora quando Alma relata que o milagre veio em um momento de desespero, pois é o evento que constitui a complicação principal da narrativa familiar, depois percebi a existência de uma avaliação com a descrição do milagre e a sua importância, e, por fim, a resolução que é a criação do refúgio da família como solução para os problemas levantados anteriormente. Há, também, o emprego do *code switching* na versão original e em português visando retomar os aspectos culturais da Colômbia (a língua) aos espectadores.

Tabela 5 - Turno de Fala 5

PERSONAGEM	ORIGINAL	PORTUGUÊS (BR)	ESPAÑHOL (COL)
Alma Madrigal	Long ago, when my three babies had just been born, your <i>abuelo</i> Pedro and I were forced to flee our home. And though many joined us, hoping to find a new home, we could not escape the dangers. And your abuelo was lost. But in our darkest moment, we were given a miracle. The candle became a magical flame that could never go out. And it blessed us with a refuge in which to live. A place of wonder.	Há muito tempo. Quando meus três bebês tinham acabado de nascer. Seu <i>abuelo</i> Pedro e eu fomos forçados a fugir de nossa casa. E embora muitos tivessem se juntado a nós, com a esperança de encontrar uma nova casa, nós não conseguimos escapar dos perigos. E nós perdemos seu <i>abuelo</i> . Mas, no momento mais sombrio, nos foi dado um milagre. A vela se tornou mágica com uma chama que nunca se apagaria. E ela nos abençoou com um refúgio, um lugar para morar. Um lugar encantado.	Hace años. Cuando mis tres bebés recién habían nacido, tu abuelo Pedro y yo tuvimos que escapar de nuestro hogar. Y aunque muchos se nos unieron con la esperanza de un nuevo hogar, no pudimos escapar del peligro. Y perdimos a tu abuelo. Pero en nuestro momento más oscuro sucedió un milagro. La vela se convirtió en una llama mágica que jamás se apagaría y nos bendijo con un refugio donde podríamos vivir. Un lugar maravilloso.
ANÁLISE VERBAL	Ato Illocutório Declarativo; Code switching	Ato Illocutório Declarativo; Code switching	Ato Illocutório Declarativo

FONTE: Elaborado pelo autor

Nesse turno (Tabela 6) trata-se de mais um ato ilocutório questionativo, utilizado para expressar a curiosidade. Narrativamente nessa pergunta notamos a avaliação, porque nesse trecho há uma pergunta que busca esclarecer ou confirmar informações importantes. A avaliação nesse trecho destaca a importância da atitude da personagem em relação aos eventos apresentados.

Tabela 6 - Turno de Fala 6

PERSONAGEM	ORIGINAL	PORTUGUÊS (BR)	ESPAÑHOL (COL)
Mirabel Madrigal	<i>An encanto?</i>	Um encanto?	Un encanto?
ANÁLISE VERBAL	Ato Ilocutório		
	Questionativo;	Ato Ilocutório	Ato Ilocutório
	Code	Questionativo	Questionativo
	switching		

FONTE: Elaborado pelo autor

Na tabela 7, notamos que se trata de ato de fala assertivo, em que na versão em inglês houve uma troca de código linguístico para inferir a cultura da personagem. Nota-se a presença do resumo no início da narrativa ao introduzirem o resumo do que vai ser contado, seguido de uma orientação no momento em que são inseridas informações sobre tempo, lugar e situação. Depois a ação complicadora, pois a narrativa apresenta os eventos que constituem a complicação de uma ação principal, a seguir de uma avaliação quando ela realiza a descrição do crescimento do milagre e como a casa ganhou vida para proteger a família e, por fim, a resolução que foi o desfecho da ação complicadora.

Tabela 7 - Turno de Fala 7

PERSONAGEM	ORIGINAL	PORTUGUÊS (BR)	ESPAÑHOL (COL)
Alma Madrigal	An <i>encanto</i> . The miracle grew.And our house, our casita itself, came alive to shelter us. When my children came of age, the miracle blessed each with a magic gift to help us. And when their children came of age...	Um encanto. O milagre cresceu. E a nossa casa, nossa querida <i>casita</i> , ganhou vida para nos abrigar. Quando meus filhos cresceram, o milagre abençoou cada um com um dom mágico para nos ajudar. E quando seus filhos cresceram...	Un encanto. El milagro creció. Y nuestra casa, nuestra casita misma, cobró vida para protegernos. Cuando mis hijos crecieron, el milagro bendijo a cada uno con un don mágico para ayudarnos. Y cuando sus hijos crecieron...
ANÁLISE VERBAL	Ato Illocutório Assertivo; Code switching	Ato Illocutório Assertivo	Ato Illocutório Assertivo

FONTE: Elaborado pelo autor

Neste turno há um ato illocutório declarativo que expressa o fato da mágica ser concedida via gerações. Nesse trecho notamos o *resolution*, ao Mirabel confirmar que não apenas os filhos, mas também outras pessoas receberam magia. Isso resolve a narrativa de quem mais foi abençoado pelo milagre, e fornece uma conclusão para a discussão sobre os dons mágicos.

Tabela 8 - Turno de Fala 8

PERSONAGEM	ORIGINAL	PORTUGUÊS (BR)	ESPAÑHOL (COL)
Mirabel Madrigal	They got magic too.	Ganharam dons mágicos também.	También les dio magia.

PERSONAGEM	ORIGINAL	PORTUGUÊS (BR)	ESPAÑHOL (COL)
ANÁLISE VERBAL	Ato Illocutório Declarativo	Ato Illocutório Declarativo	Ato Illocutório Declarativo

FONTE: Elaborado pelo autor

Na tabela 9 notamos que se tratou de um Ato Illocutório Declarativo, pois há diversas afirmações no momento da fala. E, trata-se de uma avaliação já que além de descrever os eventos passados e futuros, também avalia a importância desses eventos. A personagem visa destacar como os dons da família transformaram a casa em um paraíso e como a vela fortalecerá a comunidade e a família. Alma também realiza uma *coda* no momento em que fala “Tonight, this candle will give you your gift, *mi vida*.”, trazendo o ouvinte de volta ao presente juntamente da personagem com a personalidade na forma de tratamento “*mi vida*” (*code switching*). Além disso, Alma utiliza o imperativo para ordenar que sua neta dê orgulho à família através do dom que receberá.

Tabela 9 - Turno de Fala 9

PERSONAGEM	ORIGINAL	PORTUGUÊS (BR)	ESPAÑHOL (COL)
	That's right.		
	And together,	Isso mesmo. E	Así es. Y juntos
	our family's	juntos, os dons	los dones de
	gifts have made	da nossa família	nuestra familia
	our new home	tornaram a nossa	han hecho de
	a paradise.	nova casa um	nuestro nuevo
	Tonight, this	paraíso. Hoje à	hogar un paraíso.
	candle will	noite, esta vela	Esta vela va a
Alma	give you your	vai te dar o seu	darte tu don mi
Madrigal	gift, <i>mi vida</i> .	dom <i>mi vida</i> .	vida. Fortalecerás
	Strengthen our	Fortalecer nossa	a la comunidad y
	community.	comunidade.	a nuestro hogar
	Strengthen our	Deixar nossa casa	también. Traerás
	home. Make	forte. Deixe sua	orgullo a tu
	your family	família orgulhosa.	familia.
	proud.		

PERSONAGEM	ORIGINAL	PORTUGUÊS (BR)	ESPAÑHOL (COL)
ANÁLISE VERBAL	Ato Illocutório		
	Declarativo;	Ato Illocutório	Ato Illocutório
	Code	Declarativo;	Declarativo;
	Switching;	Imperativo	Imperativo
	Imperativo		

FONTE: Elaborado pelo autor

Nesse turno (Tabela 10) há um ato ilocucionário de promessa ou compromisso porque a personagem se propõe a dar orgulho à família. Na fala “Make my family proud” foi realizada uma avaliação, destacando a atitude da personagem em relação à fala anterior de Alma.

Tabela 10 - Turno de Fala 10

PERSONAGEM	ORIGINAL	PORTUGUÊS (BR)	ESPAÑHOL (COL)
Mirabel Madrigal	Make my family proud.	Deixar minha família orgulhosa.	Traeré orgullo a mi familia.
ANÁLISE VERBAL	Ato Illocutório Compromissivo	Ato Illocutório Compromissivo	Ato Illocutório Compromissivo

FONTE: Elaborado pelo autor

Neste turno (Tabela 11) trata-se de um Ato illocutório de Afirmação. E, a narrativa expressa uma orientação que prepara o ouvinte para o que seguirá. A fala de Alma indica que estão prontos para seguir em frente.

Tabela 11 - Turno de Fala 11

PERSONAGEM	ORIGINAL	PORTUGUÊS (BR)	ESPAÑHOL (COL)
Alma	Yes, yes, <i>casita</i> .	Sim, sim, <i>casita</i> .	Sí, sí, <i>casita</i> . Ya es
Madrigal	We’re going.	A gente está indo.	hora.

ANÁLISE VERBAL	Ato Illocutório de Afirmação. Code switching	Ato Illocutório de Afirmação. Code switching	Ato Illocutório de Afirmação.

FONTE: Elaborado pelo autor

Na Tabela 12 há um ato illocutório interrogativo porque pede a opinião de Alma sobre o seu dom. Por outro lado, trata-se de *orientation* porque essa pergunta nos orienta na narrativa ao direcionar a atenção para o que está por vir — o recebimento do dom. Isso ajuda a definir o contexto da conversa e o interesse dos personagens em relação aos eventos que se desenrolam.

Tabela 12 - Turno de Fala 12

PERSONAGEM	ORIGINAL	PORTUGUÊS (BR)	ESPAANHOL (COL)
Mirabel Madrigal	What do you think my gift will be?	Que dom acha que vou receber?	¿Y cuál será mi don, abuela?
ANÁLISE VERBAL	Ato Illocutório Questionativo	Ato Illocutório Questionativo	Ato Illocutório Questionativo

FONTE: Elaborado pelo autor

Nesse turno (Tabela 13) faz-se presente um ato illocutório assertivo porque existe uma afirmação que expressa uma opinião e avaliação positiva sobre Mirabel. E, por fim, Alma realiza uma avaliação, porque avalia positivamente Mirabel, e destaca as suas qualidades. Por isso, enfatiza a importância dos personagens e de suas qualidades na narrativa, já que contribui para a construção de seu caráter visto que melhora a compreensão do telespectador sobre o perfil de personalidade dos personagens, assim como auxilia no desenvolvimento da trama ao se ligar a outras ações que serão ocasionadas após essa fala. Logo, como Mirabel não possui poderes, essa assertividade da avó entra em conflito nos momentos em que ela é rechazada dos momentos em família por não ser poderosa como os demais.

Tabela 13 - Turno de Fala 13

PERSONAGEM	ORIGINAL	PORTUGUÊS (BR)	ESPAÑHOL (COL)
Alma Madrigal	You are a wonder, Mirabel Madrigal. Whatever gift awaits will be just as special. As you.	Você é incrível, Mirabel Madrigal. Qualquer que seja o seu dom, será tão especial quanto você.	Tú eres asombrosa, logo Mirabel Madrigal. El don que te esté esperando va a ser tan especial como tú.
ANÁLISE VERBAL	Ato Ilocutório Assertivo	Ato Ilocutório Assertivo	Ato Ilocutório Assertivo

FONTE: Elaborado pelo autor

4. Conclusão

Concluímos que, na cena analisada, foram empregados diversos recursos narrativos para assegurar uma apresentação linear e coerente da história no filme. Observamos que as narrativas familiares não apenas transmitem histórias pessoais, mas também desempenham um papel crucial na preservação da identidade cultural e na adaptação às mudanças sociais. Essas narrativas evoluem com o tempo, refletindo as mudanças nas dinâmicas familiares e nas identidades individuais.

O Modelo Laboviano de Narrativa foi utilizado na cena analisada a fim de garantir que a história fosse estruturada de maneira lógica e eficaz, facilitando a compreensão e o engajamento do público confirmando a primeira hipótese desta investigação. A personagem Mirabel desempenha um papel central, suas perguntas aprofundando e esclarecendo a narrativa contada por sua avó. Diante disso, a personagem possibilitou que a narrativa trouxesse ações complicadoras (*complicating action*) através de perguntas que logo eram respondidas por Alma Madrigal.

Pode-se inferir que o sistema de perguntas e respostas revelador do papel matriarcal de Alma Madrigal em sua estrutura familiar, destacando como a centralidade da família se concentra nas figuras maternas e avós, e

como o uso de imperativos é mais proeminente (Tabela 1) na matriarca. E confirma a nossa segunda hipótese, já que outra noção introduzida no filme, é a de que nos complexos familiares de parentesco na Colômbia existe um papel central na figura da avó, onde existe um sistema matrilinear em que a autoridade no interior do núcleo familiar é focalizada nas figuras das mães e avós (Gutiérrez, 1996).

A identidade linguística foi realizada para reforçar a narrativa da história nessa produção discursiva, já que o uso do *code switching* foi realizado para haver a composição do imaginário colombiano nas versões realizadas, as quais se acrescenta uma nova camada de significados. A mudança de códigos na Tabela 1 exemplifica-se que utilizaram o elemento linguístico — *code switching* — para a representação da identidade linguística, mas nota-se que no processo de dublagem, para algumas dessas versões, esse entendimento desaparece no espanhol por conta da impossibilidade. Na Tabela 9 foi utilizada a mesma estratégia ao utilizarem uma forma de tratamento em espanhol para outras versões do filme. Enfim, em uma dublagem deve-se preservar os elementos centrais da narrativa, no caso de *Encanto* (2021), essa tentativa foi percebida ao representarem a sociedade do país por elementos culturais e de modo linguístico ao preservarem em alguns casos o idioma local na contagem da narrativa.

Na análise, o objetivo de Alma Madrigal é o de propagar a história familiar às novas gerações, e como filhos de imigrantes existe a necessidade de relatar sobre as dificuldades de adaptação e a importância de manter a construção familiar. E para que esse objetivo seja concretizado, notamos o uso, pelos produtores, do método abordado por Labov (2013) para uma narrativa ser completa e realizada eficientemente. Então, por se tratar de um filme, não houve retomadas, ou atitudes que são naturais de uma conversa espontânea, porém os autores obedeceram critérios para indicar que a estrutura narrativa foi cuidadosamente construída para manter a fluidez e autenticidade. Assim, a narrativa do filme *Encanto* (2021) demonstra um esforço significativo para preservar e comunicar a rica herança cultural e familiar colombiana, mesmo diante dos desafios da adaptação linguística e cultural nas dublagens. A análise confirma a eficácia das estratégias narrativas empregadas e ressalta a importância de uma abordagem cuidadosa na preservação da integridade da narrativa em diferentes contextos culturais e linguísticos.

Referências

- AUSTIN, John L. **How to do things with words**. New York: New York Press, 1965.
- BRUNER, Jerome. **Acts of meaning: Four lectures on mind and culture**. Harvard university press, 1990.
- CASTIM, Fernando. John Austin e os atos de fala. **Revista Ágora Filosófica**, v. 17, n. 1, p. 84-95, 2017.
- DA SILVA, Carlos Roberto Benjoi. **O conflito armado na Colômbia: guerrilhas, drogas e influências exteriores (1964-2004)**. 2007.
- ENCANTO**. Direção: Jared Bush e Byron Howard. Produção: Yvette Merino e Clark Spencer. EUA: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2021. Disponível em: <<https://www.disneyplus.com/pt-br/movies/encanto/33q7DY1rtHQQH>>.
- GUMPERZ, J. **The social significance of conversational codeswitching**. Working Paper, 1974.
- GUTIÉRREZ de P., V. (1996). Complejo cultural antioqueño o de la montaña. En **Familia y Cultura en Colombia**. 4.a ed. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- LABOV, William. **The language of life and death: The transformation of experience in oral narrative**. Cambridge University Press, 2013.
- SUNG-YUL PARK, Joseph / 박성열. **Linguistic Identities**. (em inglês) Disponível em: <<https://jspark779.wordpress.com/2013/06/25/linguistic-identities/>>. Acesso em: 9 jul. 2023.
- PODEVA, Robert J.; CALLIER, Patrick. Voice quality and identity. **Annual review of applied Linguistics**, v. 35, p. 173-194, 2015.
- RAJAGOPALAN, K. O conceito de identidade em linguística: é chegada a hora para uma reconsideração radical? In: SIGNORINI, Inês (org.). **“Lingua(gem) e Identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado”**. Campinas: Mercado das Letras. São Paulo: Fapesp, 1998.
- RANZATO, I., ZANOTTI, S. **Introduction If You Can’t See It, You Can’t Be It: _____ Linguistic and Cultural Representation in Audiovisual Translation**, London/New York: Routledge, 2018. p. 1 -9.
- RESTREPO, Jorge A.; APONTE, David. Guerra y violencias en Colombia. **Herramientas e interpretaciones**. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

II

ANÁLISE DE NARRATIVAS EM SÉRIES

NARRATIVAS EM SÉRIES: DA TELEVISÃO AO STREAMING

Gabriela Viol Valle

Introdução: da televisão ao streaming

Com o avanço da tecnologia, novas ferramentas surgiram para ofertar obras no formato audiovisual. A televisão aberta que, por muito tempo, predominou como fonte de (re)produção, sobretudo de programas, de filmes e de novelas, hoje, conforme apontado por Shapiro (2020), já parece estar em processo de se tornar ultrapassada. Esse fato está atrelado ao surgimento de plataformas de *streaming*, que proporcionam para seus usuários maior flexibilidade de acesso, conforme diz o *slogan* da Globo-play, oferecendo uma variedade de produtos culturais para “Assistir aos melhores vídeos de entretenimento, esportes ao vivo, jornalismo e muito mais quando e onde quiser”⁶.

Livingstone (2019) aborda a importância da atualização acerca de mudanças e tendências no cenário digital, pois, assim, podemos repensar a televisão e, conseqüentemente, nos direcionarmos e nos aprimorarmos em relação às demandas dos usuários. A maleabilidade das plataformas de *streaming* possibilita, não só abranger as opções para seu público-alvo, como também coloca em pauta aspectos sociais diversos, que atingem diferentes públicos, uma vez que a diversidade de produtos disponibilizados nas várias plataformas existentes hoje é significativa. Sendo assim, não havendo uma centralização e até mesmo certo controle de temáticas tratadas, como ocorre na televisão aberta, ampliam-se as possibilidades de reflexão e de discussão acerca de temas que, muitas vezes, não eram tratados ou eram apresentados de forma engessada em novelas e/ou programas televisivos nos canais abertos.

⁶Globoplay é um exemplo de plataforma de streaming que surgiu com a proposta de compilar em um aplicativo/ site uma variedade de obras audiovisuais para acessar conforme a disponibilidade dos usuários. Mais informações em: <<https://globoplay.globo.com/>>.

Em relação às séries oferecidas nas plataformas de *streaming* -diferentes dos filmes que têm um espaço de tempo limitado que varia, normalmente, de 1 a 3 horas- há uma sequencialidade que abre um espaço para discutir temáticas de forma entrelaçada, tratando, assim, de assuntos mais complexos e de uma forma mais aprofundada. Além disso, em alguns casos, o enredo tem influência dos seus telespectadores, visto que são produzidas e lançadas em tempo real, o que possibilita uma aproximação com realidades vivenciadas na atualidade, trazendo verossimilhança para as obras.

Refletindo diferentes cenários sociais através da análise de narrativas

A narrativa é uma ferramenta com forte potencial de construção tanto em relação a si mesmo quanto em relação ao outro. Ao se elaborar uma narrativa reflete-se sobre aspectos sócio-históricos e culturais que podem contribuir socialmente tanto em esferas mais macro quanto em esferas mais microsociais, isto é, ela pode nos amparar ao contarmos/compartilharmos nossas próprias narrativas, trazendo questões em um nível mais individualizado, como pode, também, nos ajudar a pensar questões coletivas (POLKINGHORNE, 1988). Esse entendimento de narrativa leva em consideração uma visão de linguagem enquanto uma forma de agir no mundo (AUSTIN, 1975).

Os estudos narrativos, que contam com a colaboração de alguns autores reconhecidos da área, evidenciam as possibilidades de pensar a vida social através das narrativas. A saber, como já foi mencionado na introdução deste livro, primeiramente, o pioneiro da área: Labov (1972). Com a sua proposta em um nível mais estrutural, o autor sugere uma perspectiva sistematizada e sequenciada de narrativa, a qual, quando composta por todos os itens apresentados pelo autor - resumo, orientação, ação complicadora, avaliação, resultado ou solução e coda- é tida como uma narrativa canônica. Nas narrativas apresentadas nos artigos desta seção, veremos que os autores se utilizam dos elementos narrativos de Labov (1972).

Diferentemente das ideias de Labov (1972), Georgakopoulou (2007) e Bamberg e Georgakopoulou (2008) propõem a ideia de *pequenas narrativas*, que, sem terem seu foco na estrutura, enfatizam o aspecto do

contexto interacional em que elas são construídas. Em séries, podemos compreender as narrativas sendo construídas por dois ângulos: tanto em um nível mais estrutural - seja referente a todo o enredo, ou a cada capítulo ou, ainda, a cada núcleo cinematográfico que as compõem - quanto em um nível mais contextual, que foque nas experiências/vivências sociais de forma mais abrangente.

Do mesmo modo, Barkhuizen (2016) também dá ênfase ao aspecto contextual e explica que a construção de significados através da linguagem se dá, justamente, ao se compreender do que está sendo/é composto determinado contexto. Um fato interessante das narrativas em séries, sobretudo as atuais, disponibilizadas em plataformas de *streams*, é que, muitas vezes, elas acompanham a construção e o desenvolvimento das temáticas sociais abordadas, o que coincide com a ideia de “continuidade narrativa” proposta por De Finna e Georgakopoulou (2012). Segundo as autoras, uma história sempre parte de um dado contexto já pré-existente e/ou conhecido, o que faz com que as narrativas partam sempre de um ponto que, ainda que inicial a determinada narrativa, é contínuo de uma dada conjuntura.

As narrativas enquanto instrumento de reflexão reforçam, questionam, contestam, reivindicam, desconstroem, reconhecem aspectos sociais que fazem parte do nosso cotidiano. Podemos compreender que as crenças e as ideologias que marcam as nossas perspectivas contemporâneas se deram pelas narrativas que foram sendo construídas ao longo dos anos sobre os mais variados aspectos que circundam nossas vivências enquanto indivíduos sociais.

Diante disso, dá-se a importância das pesquisas na área de linguagem, uma vez que nos tornamos agentes de questões sociais que identificamos como problemáticas e que, assim, podemos reforçar o que está em progresso e buscar extinguir o que ainda é ou passou a ser questionável no cenário atual. Os trabalhos desenvolvidos na seção II deste livro trazem, através de análises narrativas, interpretações críticas e ponderações acerca de temáticas diversas, mas que têm um ponto em comum: as relações de poder.

O sistema patriarcal, por exemplo, é um desses sistemas de poder, incutido há muitos anos e que ainda é presente na sociedade atual e, com ele, carrega muitas crenças que são compartilhadas e reforçadas diaria-

mente. Por sua vez, elas alimentam o caráter hegemônico de dominação e, conforme apontam Cisne e Santos (2018), mantêm a existência de uma sustentação social do patriarcado. Produções culturais como as séries analisadas nos artigos deste livro refletem aspectos vivenciados no cotidiano dos cidadãos. Por possuírem um certo dinamismo, ao dar continuidade nos episódios e, por vezes, considerar as opiniões dos telespectadores, essas obras conseguem acompanhar certas mudanças sociais e podem ser uma ferramenta rica de contestação desses sistemas, tanto a produção em si, quanto como um material de análise e reflexão das relações sociais em seus respectivos contextos, tais como as pesquisas aqui realizadas.

Por trás de um personagem, que é criado para representar um sujeito com características pensadas para causar algum sentimento no público, tem sempre uma identidade que o representa. Eles, assim como nós, fazem parte de um determinado grupo social e interpretam cenas em contextos específicos para tratar dos temas propostos nos produtos culturais. Desse modo, podendo ser de forma estrutural ou não, as narrativas construídas expressam subjetividades e identidades (GARCEZ, 2001) que compõem os personagens, isto é, retratam suas performances identitárias. Os discursos narrativos construídos nessas histórias são essenciais no jogo de poder e o conhecimento a respeito de temáticas sociais comuns, porém complexas, pode nos dar melhores ferramentas para enfrentarmos desafios ligados a questões tais como gênero, raça, classe social etc.

Produções culturais em séries televisivas e/ou de streaming

O segundo capítulo que compõe esta seção, escrito por Jorge Matheus Santos da Silva, foi intitulado como *Narrativas seriadas como produtos midiáticos contemporâneos: performances de identidade feminina pós-assédio seexual em Sex Education*. Em seu texto, o autor coloca em pauta um tema complexo, mas importante de ser refletido, uma vez que, infelizmente, é algo muito presente na sociedade: o assédio. Como propõe Butler (1990; 1997), o gênero é performativo e o ato de narrar produz efeitos. Diante dessa temática, podemos compreender que o próprio fato de ser um assunto alarmante na atualidade já expressa tais efeitos produzidos pelo narrar. Discutir sobre isso, estimula uma problematização necessária à questão.

A série “*Sex Education*” propõe em seu enredo um olhar enfático para a sexualidade e para todas as suas ramificações. Conforme elucida Polkinghorne (1988), através das narrativas os indivíduos validam crenças que são compartilhadas e transmitem valores, o que influencia a compreenderem quem são e para onde estão indo. O recorte da pesquisa de Jorge Matheus Santos da Silva destaca os efeitos do assédio na narrativa e propõe pensarmos sobre os possíveis reflexos resultantes da história da personagem Aimee, que foi assediada, com base no entendimento social e no que é ou pode ser difundido acerca dessa temática. Ao analisar a narrativa de Aimee, propicia-se uma discussão que pode contribuir tanto com uma conscientização sobre o assunto, quanto como uma forma de abrir espaço para que outras vítimas reconheçam suas agressões vividas, além de promover entendimentos sociais acerca da mulher na sociedade, que geram, conseqüentemente, questionamentos que as fazem atuar de modo a viabilizar mudanças sociais efetivas para esse público, como tem sido desde o surgimento dos movimentos feministas que passaram a indagar os ideais patriarcais.

No terceiro capítulo da seção, o artigo *Mães adolescentes: análise narrativa do impacto da gravidez no documentário “Meninas”*, escrito por Rafaela Ribeiro Mendonça, analisa narrativas sobre gravidez na adolescência através de histórias reais vividas por jovens do Rio de Janeiro. Com o formato um pouco diferente, o documentário tem uma característica diferente que é a não ficção e, conseqüentemente, o retrato fiel da realidade que está sendo contada. Um aspecto interessante desse documentário é que ele foi produzido há 17 anos, mas a sua problemática é, ainda, atual, o que significa que essa é uma demanda social importante de ser discutida.

Podemos observar a questão apresentada no documentário sob duas perspectivas, sendo uma mais individualizada, referente às experiências de quem vivencia a gravidez na adolescência, e a outra uma forma mais abrangente, observando os aspectos sociais que estão intrincados a esse acontecimento. Todavia, ambas as perspectivas estão correlacionadas e manifestam um efeito de causa e consequência das vivências dessas “meninas”. A realidade expressa na obra pode tanto aproximar jovens que passam e/ou passaram pelas mesmas experiências que elas, como pode, também, ao problematizar a situação, servir como um material crítico social para observarmos os pormenores que fazem parte das histórias de

vida das personagens, bem como: a alienação no que diz respeito às consequências e/ou responsabilidades de ter um filho e de assumir o papel de mãe; desconhecimento ou desconsideração dos métodos de prevenção e da prática sexual segura; consequente privação da vida adulta e/ou restante da adolescência. Atrelado a isso, temos o contexto de suas classes sociais pouco privilegiadas, o que pode trazer baixa perspectiva de futuro e até mesmo certa normalização da gravidez na adolescência no contexto social dessas meninas, tendo em vista a alta ocorrência. Isso porque, como elucida Linde (1993), as narrativas de histórias de vida, como a das “meninas”, buscam negociar pertencimento a um grupo para se fazer parte dele. Além desses aspectos, podemos mencionar, ainda, como fatores sociais que podem ser motivadores da condição desses adolescentes, a atual problemática das distorções de informações devido ao seu grande fluxo na internet e do acesso escasso à saúde pública primária/ preventiva.

No capítulo 11, temos a contribuição de Carollina da Costa Barbosa, com seu artigo *De vítima à assassina: uma narrativa de subjugação da mulher através da personagem “Angel” da novela “Verdades secretas”*. A autora baseia-se na perspectiva de discurso enquanto uma forma de comunicar, através da linguagem, que os significados são construídos socialmente. Em seu recorte temático, Carollina da Costa Barbosa ressalta as relações de poder sobretudo no que diz respeito à dominação masculina e à subjugação da mulher.

Com destaque para o aspecto da sexual, a autora analisa a narrativa da personagem Angel, uma mulher que trabalha como modelo em uma agência e, que aceitou, por dinheiro, fazer o *book rosa* - prática de fazer programas (sexuais) com milionários. Nesse cenário, Carollina da Costa Barbosa reflete sobre como a pornografia, que é produzida para atender ao público masculino, pode ser, assim, não só um limitador da sexualidade das mulheres, como também uma forma de objetificá-las. Adicionado a isso, outro aspecto elucidado no artigo é a cobrança social para se atingir um padrão de beleza, que tem como parâmetro a mídia e que é influenciado pela indústria da pornografia, resultando em uma socialização hipersexualizada, a qual enaltece as vontades masculinas e subjugam o prazer das mulheres a tais vontades, muitas vezes, influenciadas pelos vídeos pornôs.

No capítulo 12, a discussão proposta por Celme de Alcantara Velemem Alves, assim como no capítulo anterior, também traz aspectos relacionados à sexualidade da mulher e, mais especificamente, reflete sobre como o assunto é tratado socialmente considerando o recorte temático da pornografia. O artigo, intitulado como *Violências contra atrizes da indústria pornográfica em uma narrativa no programa “ELISA SANCHES ENSINA o SEGREDO do S3X0 4N4L!”* [sic], no canal Cortes do Prosa Guiada [OFICIAL], versa sobre a hostilidade com a qual as atrizes pornôs são tratadas nesse contexto.

Em seu texto, a autora busca analisar a narrativa da atriz Elisa Sanches, a fim de pensar sobre as violências vivenciadas por atrizes pornôs em seus ambientes de trabalho. Ainda que o cenário da indústria pornográfica produza obras cinematográficas, parece haver, de modo geral, um entendimento de que essas produções estejam expressando uma vivência real e não uma interpretação. A pornografia, direcionada para atender sobretudo a demandas dos homens, demonstra como o sexo é, também, uma fonte de poder.

Conforme elucida Moita Lopes (2002), os significados elaborados expressam o modo como se dão nossas atuações no mundo através da linguagem. No artigo, Celme de Alcantara Velemem Alves demonstra, a partir das falas da entrevistada, a cobrança existente nas atrizes pornôs para que atendam as expectativas do público, a qual motivou Elisa Sanches a dar continuidade em uma cena, mesmo sentindo dor, para não interromper a gravação. Os significados construídos e engessados acerca de produções pornográficas como esta analisada explicitam a objetificação da mulher, bem como naturalizam e reforçam as características atribuídas à masculinidade. Analisar narrativas como a de Elisa Sanches, na qual a atriz expressa aspectos de sua subjetividade que estão para além da cena, é uma ferramenta que ajuda a problematizar contextos de dominação que são normalizados e, consequentemente, a construir novos significados.

No capítulo 13, eu, Gabriela Viol Valle, reflito sobre a relação entre os profissionais da psicologia e seus pacientes, no artigo intitulado *“Você virou o centro da minha vida, Theo”: limites da relação entre psicólogo e paciente a partir da análise de um caso da série Sessão de Terapia*. Considerando o que salientam Ochs e Capps (2001, p. 35) sobre a narrativa ser uma “ati-

vidade de criação de sentido”, podemos entender que, na psicoterapia, é através das construções narrativas que os pacientes conseguem elaborar significados para compreender seus sentimentos.

No episódio analisado, a personagem Julia, que faz o papel de paciente na série, se apaixona por seu terapeuta. Segundo Robbins (1999), o aspecto mais importante do poder em uma relação é a dependência de um indivíduo no outro. A relação de Julia (a paciente) e de seu terapeuta (Theo), apesar de ser terapêutica -na qual não se vislumbra uma hierarquia e, portanto, não se espera uma relação de poder um sob o outro- parece ter desenvolvido uma dependência de Julia em Theo. Conforme elucida Mahoney (1998), não é incomum que o paciente encontre no terapeuta um conforto para compartilhar suas questões, uma vez que esse profissional propõe uma escuta ativa e acolhedora. Desse modo, a consequência disso pode ser a transferência do acolhimento proporcionado pela terapia para o terapeuta, por este ser um símbolo desse acolhimento.

Em minha pesquisa eu proponho reflexões que considero importantes, sobretudo, para os profissionais da área de psicologia, buscando, através da análise da narrativa de Julia pensar em aspectos fundamentais para esse contexto profissional, dentre eles o processo de construção da relação entre psicólogo e paciente e de seus possíveis desdobramentos, bem como questões voltadas para o agenciamento do profissional, por exemplo: como desenvolver um vínculo que gere acolhimento, mas que, ao mesmo tempo, não gere dependência e como evitar e/ou trabalhar uma possível dependência criada pelos pacientes que pode ser direcionada tanto para o processo psicoterapêutico, quanto para o próprio profissional.

No último capítulo desta seção, temos o artigo “*Tajuu Kage Bushin No Jutsu*”: a força da relação aluno-professor no anime *Naruto*, produzido por Catarina da Silva Romeiro. A autora reflete sobre a importância da figura do professor na vida de um aluno. Vale ressaltar que a referida obra tem um grande alcance entre crianças, adolescentes e adultos, o que torna ainda mais relevante o enfoque em questões sociais que são essenciais como a relação professor-aluno. No seriado analisado, o protagonista, Naruto, é um personagem inspirador, pois vive uma história de superação e um fator essencial nesse seu processo é seu professor, Iruka. A aproximação dos dois se deu por eles se reconhecerem na história um do outro, uma vez

que ambos perderam os pais. A relação de poder neste seriado aparece de uma forma diferente dos outros artigos desta seção, pois, aqui, conforme propõe Silva (1996), o poder é um elemento de influência, sendo o poder atribuído ao professor expresso através da influência deste para com seu aluno, Naruto. Assim, a análise dessa narrativa mostra-se relevante na medida em que a relação construída entre os personagens pode incentivar na construção de vínculos entre professores e alunos, promovendo boas práticas docentes e, conseqüentemente, melhores desenvolvimentos/posturas de alunos em sala de aula.

É evidente que a interpretação e o modo como as narrativas são apresentadas em todas as produções escolhidas para análise neste livro tem no visual grande influência e impacto no público que os assiste. O próprio modo como as encenações são pensadas expressa o entendimento social comum que se tem sobre a temática em voga nas obras, tendo em vista que quem produz busca compreender o contexto social para levar para o seu público-alvo uma narrativa que haja reportabilidade, isto é, conforme diz Labov (1972), que tenha uma motivação para que a história seja contada.

Nos capítulos 9 e 10, temos o foco na construção da identidade feminina na fase da adolescência, sendo, no capítulo 8, discutido esse recorte considerando uma vivência de assédio e, no capítulo 9, levando em consideração as gravidezes das “meninas”. Nos capítulos 11 e 12 destaco, sobretudo, a importância dos elementos e das escolhas visuais, uma vez que eles influenciam de forma subjetiva tanto no modo como o telespectador vai compreender o enredo, quanto nos impactos sociais que tais cenas podem gerar. Em ambos os capítulos, o visual impacta com uma encenação ilegítima que incentiva uma normalização da objetificação das mulheres no âmbito sexual, as quais passam a ser “cobradas” para tal ou até mesmo contra a sua vontade, como expresso nos capítulos 9 e 10. Por fim, no capítulo 13 a reportabilidade da narrativa está na confusão de sentimentos que a personagem Julia apresenta em relação ao seu psicólogo, enquanto no capítulo 14, a narrativa foca na relação aluno-professor, salientando o papel do professor como um elemento de influência.

ferências

AUSTIN, John L. **How to do things with words**. Oxford: Clarendon Press, 1975.

BAMBERG, Michael; GEORGAKOPOULOU, Alexandra. Small stories as a new perspective in narrative and identity analysis. **Text & Talk**, Berlin, v. 28, n. 3, p. 377–396, 2008. Disponível em: <https://is.gd/wiQlK7>. Acesso em: 15 jun. 2024.

BARKHUIZEN, Gary (org.). **Narrative research in applied linguistics**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

BUTLER, Judith. **Excitable speech: a politics of the performative**. New York: Routledge, 1997.

CISNE, Mirla; SANTOS, Silvana Mara Moraes dos. **Feminismo, diversidade sexual e serviço social**. São Paulo: Cortez, 2018.

DE FINNA, Anna; GEORGAKOPOULOU, Alexandra. **Analyzing narrative: discourse and sociolinguistic perspectives**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

GARCEZ, Pedro M. Deixa eu te contar uma coisa: o trabalho sociológico do narrar na conversa cotidiana. In: RIBEIRO, Branca Telles; LIMA, Cristina Costa; LOPES DANTAS, Maria Teresa (orgs.). **Narrativa, identidade e clínica**. Rio de Janeiro: IPUB; CUCA, 2001.

GEORGAKOPOULOU, Alexandra. **Small stories, interaction and identities**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2007.

LABOV, William. The transformation of experience in narrative syntax. In: LABOV, William. **Language in the inner city**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

LINDE, Charlotte. **Life stories: the creation of coherence**. New York: Oxford University Press, 1993.

LIVINGSTONE, Sonia. Audiences in an age of datafication: critical questions for media research. **Television & New Media**, v. 20, n. 2, p. 170–183, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1527476418811118>. Acesso em: 15 jun. 2024.

MAHONEY, Michael J. **Processos humanos de mudança: as bases científicas da psicoterapia**. Porto Alegre: Artmed, 1998.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. **Identidades fragmentadas**. São Paulo: Mercado de Letras, 2002.

OCHS, Elinor; CAPPS, Lisa. **Living narrative: creating lives in everyday storytelling**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001.

POLKINGHORNE, Donald E. **Narrative knowing and the human sciences**. Albany: State University of New York Press, 1988.

ROBBINS, Stephen P. **Comportamento organizacional**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

SHAPIRO, Stephen. Algorithmic television in the age of large-scale customization. **Television & New Media**, v. 21, n. 6, p. 658–663, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1527476420919691>. Acesso em: 15 jun. 2024.

SILVA, Célia Lúcia Machado da. **Mudança e análise organizacional**. Curitiba: UFPR; PMC; IMAP, 1996.

NARRATIVAS SERIADAS COMO PRODUTOS MIDIÁTICOS CONTEMPORÂNEOS: PERFORMANCES DE IDENTIDADE FEMININA PÓS-ASSÉDIO SEXUAL EM *SEX EDUCATION*

Jorge Matheus Santos da Silva

Introdução

É inegável que as séries hoje também fazem parte da vida de milhões de pessoas, assim como os filmes, as novelas e outros produtos midiáticos. Elas estão presentes em canais de televisão e nas plataformas de *streaming*. Os serviços de *streaming* têm se popularizado enquanto forma de disponibilização e consumo de conteúdo devido à comodidade e os baixos custos que apresentam a seus/as usuários/as.

A plataforma digital Netflix foi pioneira no mercado de transmissões digitais. Surgiu em meados dos anos 1990 como uma locadora física e em 2007 se estabeleceu na internet. Chegou ao Brasil em 2011 e, após conquistar fortemente seu mercado, passou a produzir seus próprios filmes e séries.

Sex Education é uma série britânica de comédia dramática, criada por Laurie Nunn, que estreou em janeiro de 2019, e é uma das produções originais mais elogiadas da Netflix e, inclusive, ganhou o Emmy Internacional na categoria de melhor comédia no ano de 2022. Os elogios são feitos principalmente ao fato de a série apresentar, com leveza e responsabilidade, temas notoriamente importantes. Uma das características mais bem sucedidas da série é abordar performances de sexualidade e identidades de gênero como parte fundamental da história. A narrativa se desenrola de maneira fluida no decorrer dos episódios presentes nas quatro temporadas disponíveis e é bem próxima da realidade.

Quanto aos estudos da linguagem e narrativa nota-se, nas últimas décadas, que pesquisadores/as, acompanhando mudanças significativas dos grupos sociais, dos meios de comunicação e dos sistemas semióticos no processo de construção de sentidos, estão preocupados/as em situar sócio-historicamente as práticas discursivas e narrativas, investigando como a linguagem opera no mundo social. A linguagem, portanto, afeta a sociedade contemporânea e a sociedade contemporânea é afetada pela linguagem, nessa simbiose.

De acordo com Moita Lopes (2006), parece essencial que a Linguística Aplicada se aproxime de áreas que focalizam o social, o político e a história e considera que essa é uma condição para que a Linguística Aplicada possa falar à vida contemporânea. E é partindo desses pressupostos de transdisciplinaridade, ou até mesmo indisciplinaridade, que o presente artigo tem o objetivo de contribuir para os estudos de performatividade da identidade feminina, a partir da construção narrativa da personagem Aimee e do assédio sofrido por ela na série supracitada.

Parto, portanto, da compreensão de que gênero é performativo (BUTLER, 1990; AUSTIN; 1962); de que ao nos narrar e ao narrar o outro as situações, os espaços e os/as personagens são construídos/as; tanto a linguagem quanto as identidades são produzidas na performance (THORNBORROW; COATES, 2005); de que o ato de narrar produz efeitos (BUTLER, 1997) e de que os episódios do produto midiático selecionados para análise apresentam elementos de interesse do pesquisador e estão evidentes na composição de Aimee.

1. Fundamentação teórica

1.1 Estudos Narrativos

Os Estudos de Narrativas, conforme argumentam De Fina e Georgakopoulou (2012), não possuem uma metodologia de análise única. As escolhas metodológicas são ecléticas, combinam conceitos de diversas disciplinas e são definidas de acordo com o objeto de pesquisa que se deseja construir.

Mishler (1995) propõe que os Estudos de Narrativas se distinguem de três maneiras: a primeira, seriam os estudos focados na ordenação e

referência temporal. A partir dessa perspectiva, o interesse estaria no conteúdo das narrativas, não no ato de narrar em si; a segunda seriam os estudos baseados na análise de coerência e composição estrutural. O foco estaria nas propriedades que caracterizam as narrativas em oposição a outros textos; e o terceiro seriam os estudos centrados na investigação das funções narrativas em contextos sociais. Seu foco está no trabalho cultural, interacional e social que os narradores realizam por meio de histórias, cenários, produção de sentidos, efeitos e consequências concretas da fala narrativa na vida social.

Dessa forma, situo o presente trabalho na segunda e terceira concepções e sobre a segunda, que diz respeito à estrutura da narrativa, torna-se inevitável citar os trabalhos de Labov e Waletzky (1967) e Labov (1972). Bastos e Santos (2013, p. 23) explicam que os trabalhos desses autores “foram marcos importantes para a compreensão da estrutura narrativa” e que neles “encontramos uma formulação cuja influência ainda se faz presente nos estudos atuais”.

Ampliando o diálogo com Labov e Waletzky (1967) e Labov (1972), Moita Lopes *et al.* (2022, p. 176) apontam que narrativas podem apresentar os seguintes elementos: *resumo* - um sumário; *orientação* - localização dos/as personagens em termos de espaço e tempo; *ação complicadora* - introdução do conflito ao redor do qual a trama gira, sendo este aspecto o mais relevante para a identificação de uma narrativa; *avaliação* - balanço que os/as personagens fazem da ação complicadora; *resolução* - solução dada à ação complicadora e *coda* - momento em que pode haver a avaliação do narrador acerca do ocorrido e marca a retomada ao tempo presente. Nas narrativas audiovisuais e nas narrativas de séries, mais especificamente, é possível reparar que nem todos os elementos descritos estão presentes num único episódio ou até mesmo numa determinada temporada, dependendo de diversas estratégias de retenção do público.

1.1.1 Narrativas seriadas como produtos midiáticos contemporâneos

Um produto midiático, conforme argumenta Garcia (2006), não deveria ser compreendido como algo isolado do contexto de usabilidade. É fonte de informação traduzida pela estratégia do enunciado. A mídia

reposiciona o produto e compõe os fatos em uma discursividade persuasiva. Mediar é mais que verbo de ação, é uma articulação competente da informação inerente à linguagem. Essa perspectiva justifica a pesquisa sobre a sofisticação na escrita dos episódios e dos arcos narrativos de personagens utilizados em séries de *streaming*, visando garantir engajamento, identificação e consumo.

Zanetti (2009, p. 6), ao comparar séries com filmes, afirma que:

As “séries”, por sua vez, são produtos feitos para durarem mais tempo, semanas, meses e até anos, e são divididos em capítulos, episódios e temporadas. Possuem um esquema narrativo constante e certo número de personagens principais e secundários.

Há diversos exemplos, porém podemos citar séries que também não são de origem norte-americana, como *Heartstopper*, *Elite*, *Black Mirror*, *As Five*, *Game of Thrones*, *Coisa Mais Linda* e *Toma Lá, Dá Cá*.

Sobre as produções alicerçadas em narrativas seriadas, Eco (1989, p. 123) explica que “o leitor acredita que desfruta da novidade da história enquanto, de fato, distrai-se seguindo um esquema narrativo constante e fica satisfeito ao encontrar um personagem conhecido, com seus tiques, suas frases feitas, suas técnicas para solucionar problemas.” Conhecer os/as personagens e ter certa previsibilidade sobre como ele/a irá lidar com determinadas situações pode, conseqüentemente, aproximar a audiência e manter o engajamento.

Conforme sugere Machado (2000), é possível agrupar as séries em três categorias: “aquelas fundadas nas *variações* em torno de um eixo temático, aquelas baseadas na *metamorfose* dos elementos narrativos e aquelas estruturadas na forma de um *entrelaçamento* de situações diversas” (MACHADO, 2000, p. 90, grifos do autor). Na primeira categoria, estariam as narrativas seriadas “que procuram extrair o máximo do jogo entre variantes e invariantes ao longo do processo de repetição” (MACHADO, 2000, p. 90). Há variações em torno de um tema central e que normalmente adotam a estrutura de episódios unitários. Nesse tipo é possível enquadrar a série brasileira *Toma Lá, Dá Cá*. No segundo modelo, há contínuas redefinições temáticas e narrativas no decurso da série. Os episódios podem deixar brechas para que continuidades ocorram. Um exemplo é a própria

série, objeto deste trabalho, *Sex Education*. A terceira categoria consiste em “construir um *entrelaçamento* de um enorme número de situações paralelas ou divergentes, gerando como resultado uma complexa trama de acontecimentos não necessariamente integrados” (MACHADO, 2000, p. 94, grifo do autor). A série britânica *Black Mirror* seria um exemplo desta categoria, no qual os episódios trazem uma história com início, meio e fim, “que esgota sua proposição na unidade e nela se encerra” (PALLOTTINI, 1998, p.25).

1.1.2 Personagens e arcos narrativos

A narrativa seriada é composta de diversos elementos e um dos mais desafiadores é a construção dos arcos narrativos de cada personagem. De acordo com Field (2001), a vida do/a personagem possui três componentes: profissional, pessoal e privado. Profissional é o que o/a personagem faz para viver, se trabalha e/ou estuda e suas relações neste(s) ambiente(s); pessoal, se é solteiro/a, casado/a, divorciado/a, quem são seus/suas amigos/as e como essas relações interpessoais o/a impactam; e privado, o que o/a personagem faz quando está sozinho/a, quais são seus medos, manias e hobbies. Tendo esses componentes definidos, será definida também a necessidade do/a personagem. Essa necessidade deve ficar clara na narrativa, para que as ações complicadoras possam ser estabelecidas, as quais irão dar origem à tensão dramática do arco narrativo.

Segundo Forster (1969), personagens podem ser classificados em planos e redondos. Cardoso e Bona (2016, p. 309), ao citar Foster, apontam que:

personagens planos são aqueles definidos em poucas palavras, que não sofrem transformações no decorrer da narrativa e são de fácil reconhecimento ao espectador. Segundo o autor, os personagens redondos são definidos por sua complexidade, apresentam diversas qualidades e se desenvolvem junto à narrativa; eles possuem facetas como um ser humano. Um personagem redondo está sempre surpreendendo o espectador; se ele nunca surpreende, é plano pretendendo ser redondo.

A complexidade narrativa presente em *Sex Education* demonstra que todos os personagens principais podem ser classificados como redondos e

com seus componentes e tensões dramáticas bem construídos, incluindo Aimee Gibbs, que ressaltou neste trabalho.

2. Performatividade, gênero e identidade

A linguista Robin Lakoff, a partir da obra *Language and Woman's Place* (LAKOFF, 1975) inicia os estudos sobre linguagem e gênero, ao analisar os estilos conversacionais de homens e mulheres por meio de perspectivas de diferença, dominância e déficit. Com o avançar de investigações posteriores notou-se que o sexo biológico não é suficiente para explicar os papéis a serem desempenhados por cada indivíduo. Lauretis (2019), ao explicar o sistema de sexo-gênero enquanto estrutura conceitual nominada por cientistas sociais feministas, elucida que concepções culturais de masculinidade e feminilidade são complementares, excludentes entre si e classificadas dentro de cada cultura. Trata-se de um sistema simbólico sociocultural que hierarquiza corpos e está sempre interligado a fatores políticos e econômicos. Além disso, argumenta que gênero enquanto diferença sexual acabou se tornando uma limitação, uma deficiência do pensamento feminista.

Ostermann e Fontana (2010) apontam que a partir da década de 1990 pesquisas passaram a contestar relações essencialistas entre linguagem e gênero, assim como investigar as complexidades em *fazer gênero* através da linguagem (BUTLER, 1990; STOKOE, 1998; BERGVALL, 1999). É perceptível, principalmente a partir do ano 2000, a aproximação das teorias *queer* aos estudos da linguagem no Brasil. Emerge a necessidade de se discutir as normas de gênero, sexualidade, repensar o papel da linguagem, como as identidades se constituem e quais delas não são abarcadas pelas formas dominantes de discurso - a matriz heteronormativa (BUTLER, 1990).

Conforme Pennycook (2004) argumenta, as identidades são performatadas em vez de pré-formadas. Moita Lopes (2006) aponta que a noção de performatividade preenche a lacuna na teoria pós-estruturalista no que diz respeito ao fazer do sujeito. A partir da perspectiva pós-estruturalista, o sujeito é produzido no discurso. Butler (2003, p. 53) explica que gênero “é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos [i.e. a performance] no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida,

a qual se cristaliza no tempo para produzir aparência de substância, de uma classe natural de ser [i.e. a performatividade].” A performatividade propicia uma maneira de pensar o uso da linguagem que foge de categorias fundacionalistas, além de fornecer bases para a compreensão sobre como as identidades são performadas pelos seres sociais.

O tipo de linguagem analisado neste trabalho é a narrativa seriada, com o intuito de interpretar como Aimee Gibbs performa sua identidade de gênero e sua sexualidade no decorrer de seu arco narrativo nas quatro temporadas da série.

3. Aplicação metodológica

O presente artigo tem o intuito de analisar como o arco narrativo da personagem Aimee da série *Sex Education* foi desenvolvido baseado num fator determinante, que foi o assédio sexual vivido por ela no interior de um ônibus enquanto ia à escola. Trata-se de uma análise qualitativa-interpretativista alicerçada num estudo de caso dos episódios da série.

Gerhardt e Silveira (2009, p. 39) explicam que o estudo de caso visa:

conhecer em profundidade o como e o porquê de uma determinada situação que se supõe ser única em muitos aspectos, procurando descobrir o que há nela de mais essencial e característico. O pesquisador não pretende intervir sobre o objeto a ser estudado, mas revelá-lo tal como ele o percebe.

O estudo de caso será viabilizado na medida em que as quatro temporadas (i.e. todas as temporadas) da supracitada série foram assistidas e compõem o *corpus* do presente trabalho destacando Aimee, uma adolescente cisgênero e heterossexual que propicia debates sobre gênero, identidade, sororidade, patriarcado e feminismos, que estão em voga nas discussões intra e extra-academia.

4. Análise

O produto midiático contemporâneo que é objeto de estudo deste trabalho narra estudantes, pais e professores/as das escolas fictícias *Moor-dale Secondary*, da primeira à terceira temporada, e *Cavendish Sixth Form*,

da quarta temporada. Os/As personagens lidam com dilemas que, na maioria das vezes, envolvem suas vidas sexuais. O protagonista Otis Milburn, interpretado por Asa Butterfield, é um adolescente com dificuldades de socialização que vive com sua mãe, Jean Milburn (Gillian Anderson), uma terapeuta sexual. Por conta de sua aproximação à profissão da mãe, ele se torna uma espécie de especialista em sexo e juntamente com Maeve (Emma Mackey), uma colega de classe, resolvem montar uma clínica de saúde sexual para ajudar os/as outros/as estudantes num vestiário abandonado que há no terreno de *Moordale*. Maeve desenvolve uma bela amizade com Aimee (Aimee Lou Wood).

Em sua primeira temporada, *Sex Education* já havia abordado diversos temas relacionados ao sexo - infecções sexualmente transmissíveis, experiência, medo, disfunção, aborto e preferências sexuais, com notória autenticidade. A segunda temporada, por sua vez, trouxe a questão do assédio, discussão tão urgente e presente na contemporaneidade. A narrativa de Aimee foi uma das mais marcantes entre os/as personagens na segunda temporada.

A construção da narrativa de Aimee iniciou de modo otimista. Após passar um ano num processo de autoconhecimento e autoafirmação, a jovem estreita sua amizade com Maeve e namora um belo rapaz intercambista. Todavia, logo no terceiro episódio do novo ano letivo, a personagem passa por uma experiência traumática. Entra num ônibus com a intenção de ir à escola e é assediada por um dos passageiros, que se masturba e ejacula em sua roupa. Aimee pede ajuda aos/às outros/as passageiros/as e é ignorada, antes de descer do ônibus em desespero.

Com o trauma vivido nessa *ação complicadora*, há uma virada no arco narrativo da personagem e as características de personalidade dela se alteram. Apesar de mal entender o que se passou, ela não consegue mais entrar em ônibus e passa a ir aos lugares a pé. Ao contar o ocorrido à Maeve, Aimee parece estar em um estado de negação, afirmando que está bem, porém a amiga insiste em ir à delegacia reportar o caso. Na delegacia Aimee se recusa a ligar para sua mãe e Maeve a incentiva a detalhar o assédio aos policiais, para que outras mulheres não passem pelo que ela passou com aquele homem.

A partir da segunda temporada *Sex Education* apresenta, portanto, os sacrifícios enfrentados por cada mulher para se sentirem minimamente seguras e respeitadas no cotidiano. Os efeitos do assédio na narrativa de Aimee vão além: ela não consegue mais ser tocada e chega a romper seu relacionamento por essa razão. As espectadoras e os espectadores acessam os sentimentos de culpa, medo e ansiedade presentes nesse momento do arco narrativo da personagem. A cena final da segunda temporada é emblemática ao demonstrar a potência que a união feminina tem na (re) construção da identidade feminina pós-trauma. As colegas da escola, num ato de sororidade, se juntam para pegar o ônibus com Aimee.

Figura 1: As estudantes do colégio Moordale pegam o ônibus com Aimee após o assédio sofrido.



Fonte: Omelete, 2020.

A segunda temporada propicia discussões sobre patriarcado, cis-heteronormatividade (BORBA, 2020), sororidade e feminismos, dentre outras relacionadas a outros/as personagens que não são objeto deste trabalho. Sobre patriarcado, Federici (2017, p. 191-192) explica que a desigualdade nas relações de poder entre mulheres e homens se dá há séculos, antes mesmo do estabelecimento do regime capitalista:

O fato de que as relações de poder desiguais entre mulheres e homens existiam mesmo antes do advento do capitalismo, assim como uma divisão sexual do trabalho discriminatória, não foge a esta avaliação. Isso porque, na Europa pré-capitalista, a subordinação das mulheres aos homens esteve atenuada pelo fato de que elas tinham acesso às terras e a

outros bens comuns, enquanto no novo regime capitalista as próprias mulheres se tornaram bens comuns, dado que seu trabalho foi definido como um recurso natural que estava fora da esfera das relações de mercado.

O homem cisgênero e heterossexual, culturalmente, sente que pode fazer o que quiser com os corpos das mulheres. De fato, sente-se proprietário delas, mesmo quando não há qualquer vínculo emocional ou financeiro com elas. A mulher ainda é vista como um bem comum, em pleno século XXI, e a cis-heteronormatividade chancela essa mentalidade. O assediador no ônibus sentiu o enorme conforto que existe em performar uma identidade masculina numa sociedade ocidental patriarcal; teve a certeza da impunidade e invadiu o espaço e o corpo de uma adolescente, ejaculando sobre sua roupa. O mais brutal é ver que dentro do ônibus ninguém teve coragem de tomar uma atitude que punisse aquele homem e/ou que ajudasse a vítima. Situações como esta quando acontecem na vida real ainda abrem espaço para que as mulheres que sofreram o assédio, ou até mesmo o abuso sexual, sejam questionadas sobre as roupas que utilizavam no momento, se estavam sozinhas, se o local era movimentado. Consequentemente, a vítima é posta, de forma totalmente equivocada e perversa, como culpada pelo que sofreu.

Aimee, na terceira temporada, tenta retomar seu relacionamento, porém percebe que ainda não suporta ser tocada, não consegue se sentir confortável novamente para o sexo e busca o auxílio da terapeuta sexual Jean Milburn. A partir das sessões de terapia o arco narrativo da personagem passa por mais uma reviravolta. Aos poucos a personagem vai se reencontrando enquanto mulher ao experimentar o apoio de outras mulheres.

De los Rios (2012) explica que a sororidade é uma dimensão política, ética e prática do feminismo contemporâneo. É uma experiência subjetiva das mulheres que leva à busca por relações positivas e aliança existencial e política entre corpos e subjetividades com outras mulheres, para contribuir para a eliminação social de todas as formas de opressão e apoio mútuo para alcançar o poder genérico de todas e todos e o empoderamento vital de cada mulher. “A sororidade é a consciência crítica da misoginia, seus fundamentos, preconceitos e estigmas, e é o esforço pessoal e coletivo para desmantelá-los na subjetividade, nas mentalidades e na cultura” (DE LOS RIOS, 2012, p. 543).

Na quarta e última temporada da série, Aimee se vê longe de sua melhor amiga Maeve, que está estudando nos Estados Unidos; sem namorado e numa nova escola, já que *Moordale* foi fechada e alguns/as alunos/as foram, então, transferidos/as para a *Cavendish Sixth Form*. Tudo é muito novo e desafiador para Aimee, porém todo esse ar de mudança fez com que a personagem buscasse refúgio nas artes plásticas e na fotografia. Nas aulas de artes da escola ela conhece o jovem Steve e acaba se apaixonando por ele e os dois se permitem viver esse romance adolescente. É possível observar, portanto, a *resolução* positiva do arco narrativo de Aimee. Após o assédio ela teve o apoio fundamental tanto das colegas de escola quanto da terapeuta sexual Jean para entender o que aconteceu; que não era culpa dela; que não precisava ter medo de andar de transporte público novamente; aprender a como agir quando uma situação dessas ocorre; se reencontrar; se reconectar consigo mesma, seus desejos e a lidar com esse terrível trauma.

5. Últimas considerações

Em face a tantas possibilidades de narrativa ofertadas, potencializadas por inovações tecnológicas, as narrativas seriadas seguem se reinventando a fim de estabelecer e estreitar o diálogo com este novo público.

No que concerne às séries, elas reproduzem, enquanto produtos midiáticos, valores culturais e formatos estratégicos com o propósito de manter e tornar ainda mais eficaz a relação entre emissão e recepção de conteúdo. Para tal, investem na sofisticação de suas narrativas, capazes de aproximar os/as espectadores/as a partir das possibilidades de situações e soluções dramáticas que ofertam.

Conquistam a cumplicidade de suas audiências construindo as narrativas através de táticas de sentido que corroborem a ideia do real e criam personagens humanizados/as que experienciam as situações mais cotidianas. Neste processo, esses/as personagens vivem dilemas dos quais é possível obter problematizações verdadeiramente densas. A luta das mulheres norteou este trabalho. Não me coloco numa posição egocêntrica na qual eu estaria “dando voz” às mulheres, pelo contrário, ocupo um lugar de escuta, de aliado. Realmente acredito que nós homens precisamos estar muito atentos às demandas femininas para não reproduzirmos sexismo e misoginia, que atingem níveis tão graves e dolorosos nos corpos, mentes e vidas delas, como observamos através de Aimee.

Na narrativa analisada, a personagem traz a percepção de como o mundo social se configura para a mulher⁷: é inseguro, injusto, desigual, violento. A tensão dramática de sua narrativa se soma à de muitas mulheres na vida real. Elas podem se identificar, se solidarizar e, de fato, entender a densidade do que a personagem vive e isso as aproxima da série, levando em consideração que um caso de importunação sexual, infelizmente, poderia acontecer em qualquer linha de ônibus brasileira.

A temática de assédio sexual, retratada na série *Sex Education*, original da Netflix, amplia o debate sobre essa questão tão cara à sociedade. A sofisticação narrativa da personagem Aimee contribui também para que mulheres percebam e entendam as próprias agressões das quais foram vítimas, visto que nem sempre a compreensão plena do ocorrido se dá de forma rápida, sobretudo quando a vítima é muito jovem. *Sex Education*, portanto, traz de forma simples e objetiva as performances de identidade feminina pós-assédio sexual, que é tão difícil e que muitas vezes necessita de ajuda profissional. A psicóloga Joana Lopes, em entrevista ao jornal O Globo em novembro de 2021, explica que a abordagem do tema da violência sexual pode ser positiva no sentido da conscientização das mulheres, entretanto precisa ser feita com bastante cautela e empatia por parte dos/as produtores/as, por se tratar de um tema extremamente sensível psicologicamente.

Que o presente trabalho possa contribuir, em algum nível, para uma reflexão sobre a temática e para alguma transformação social. Tendo em vista que, segundo Polkinghorne (1988), narrativas permitem que os indivíduos construam o que são e para onde estão indo, dão coesão às crenças compartilhadas e transmitem valores culturais.

Referências

AUSTIN, John L. **How to do things with words**. Oxford: Clarendon Press, 1962.

BASTOS, Liliana Cabral; SANTOS, William Soares dos (orgs.). **A entrevista na pesquisa qualitativa**: perspectivas em análise da narrativa e da interação. Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ, 2013.

BERGVALL, Victoria L. Toward a comprehensive theory of language and gender. **Language in Society**, v. 28, n. 2, p. 273–293, 1999.

⁷ Seja ela cis ou trans. Me afasto de uma concepção de gênero pré-configurada por genitália e me aproximo de uma leitura performativa de gênero (BUTLER, 1990).

BORBA, Rodrigo (org.). **Discursos transviados**: por uma linguística queer. São Paulo: Cortez, 2020.

BUTLER, Judith. **Gender trouble**: feminism and the subversion of identity. London: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**: on the discursive limits of “sex”. New York: Routledge, 1997.

BUTLER, Judith. **Excitable speech**: a politics of the performative. New York: Routledge, 1997.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARDOSO, Karina Cristina Dias; BONA, Rafael José. A narrativa transmídia no universo do personagem Batman em diferentes produtos midiáticos. **Revista Cambiassu**, São Luís, v. 16, n. 19, jul./dez. 2016.

CELINA. Assédio: o abuso fora de casa: séries e filmes que abordam o assédio sexual ajudam vítimas a identificar a própria agressão sofrida. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 nov. 2021. Disponível em: <https://is.gd/cEka15>. Acesso em: 18 jul. 2023.

DE FINA, Anna; GEORGAKOPOULOU, Alexandra. **Analyzing narrative**: discourse and sociolinguistic perspectives. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

DE LOS RÍOS, María Laura. **El feminismo en mi vida**: hitos, claves y tópicos. 2012. Livro eletrônico. Disponível em: <https://is.gd/mXYPEg>. Acesso em: 8 jan. 2024.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FEDERICI, Sílvia. A acumulação do trabalho e a degradação das mulheres. In: FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017. Disponível em: <https://is.gd/KZ940L>. Acesso em: 8 jan. 2024.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FORSTER, Edward M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

GARCIA, Wilton. Produtos midiáticos: perfis simbólicos e culturais. **ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 54–63, ago./dez. 2006.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

LABOV, William. **Language in the inner city**: studies in the Black English vernacular. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

LABOV, William; WALETZKY, Joshua. Narrative analysis: oral versions of personal experience. In: HELM, June (org.). **Essays on the verbal and visual arts**. Seattle; London: University of Washington Press, 1967.

LAKOFF, Robin. **Language and woman's place**. New York: Harper & Row, 1975.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

MISHLER, Elliot G. Models of narrative analysis: a typology. **Journal of Narrative and Life History**, v. 5, n. 2, p. 87–123, 1995.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZES**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 29–52, jan./jun. 2012.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da (org.). **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da; GONZALEZ, Clarissa Rodrigues; MELO, Glenda Cristina Valim de; GUIMARÃES, Thayse Figueira. **Estudos queer em linguística aplicada indisciplinar**: gênero, sexualidade, raça e classe. São Paulo: Parábola, 2022.

OSTERMANN, Ana Cristina; FONTANA, Beatriz (orgs.). **Linguagem, gênero, sexualidade**: clássicos traduzidos. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

PENNYCOOK, Alastair. Performativity and language studies. **Critical Inquiry in Language Studies**, v. 1, n. 1, p. 1–19, 2004.

POLKINGHORNE, Donald E. **Narrative knowing and the human sciences**. Albany: State University of New York Press, 1988.

SABBAGA, Julia. Sex Education, assédio e sororidade: como a 2ª temporada acertou em cheio. **Omelete**, 29 jan. 2020. Disponível em: <https://is.gd/8S3ShZ>. Acesso em: 8 jan. 2024.

SÉRIES: **Sex Education**. **AdoroCinema**. Disponível em: <https://is.gd/uJ1Ovp>. Acesso em: 8 jan. 2024.

Sex Education (Temporada 1). Direção de Ben Taylor; Kate Herron. Produção de Ben Taylor *et al.* Estados Unidos; Reino Unido; Irlanda do Norte: Netflix, 2019. Seriado (409 min.), son., color.

Sex Education (Temporada 2). Direção de Alice Seabright; Ben Taylor; Sophie Goodhart. Produção de Ben Taylor *et al.* Reino Unido; Irlanda do Norte: Netflix, 2020. Seriado (417 min.), son., color.

Sex Education (Temporada 3). Direção de Ben Taylor; Runyararo Mapfumo. Produção de Ben Taylor *et al.* Estados Unidos; Reino Unido; Irlanda do Norte: Netflix, 2021. Seriado (452 min.), son., color.

Sex Education (Temporada 4). Direção de Alyssa McClelland; Dominic Leclerc; Michelle Savill. Produção de Ben Taylor *et al.* Estados Unidos; Reino Unido; Irlanda do Norte: Netflix, 2023. Seriado (485 min.), son., color.

STOKOE, Elizabeth H. Talking about gender: the conversational construction of gender categories in academic discourse. **Discourse & Society**, v. 9, n. 2, p. 217–240, 1998.

THORNBORROW, Joanna; COATES, Jennifer. **The sociolinguistics of narrative**. Amsterdam: John Benjamins, 2005.

ZANETTI, Daniela. Repetição, serialização, narrativa. **MATRIZES**, v. 2, n. 2, p. 181–194, 2009. Disponível em: <https://is.gd/COus55>. Acesso em: 10 jan. 2024.

ZANETTI, Daniela. Webséries: narrativas seriadas em ambientes virtuais. **GEMInIS**, v. 4, n. 1, p. 69–88, 2013. Disponível em: <https://is.gd/mhJjRc>. Acesso em: 10 jan. 2024.

MÃES ADOLESCENTES: ANÁLISE NARRATIVA DO IMPACTO DA GRAVIDEZ NO DOCUMENTÁRIO “MENINAS”

Rafaela Ribeiro Mendonça

Introdução

Adolescência é uma palavra advinda do latim *adolescere*, e possui o significado de “crescer”. Tal origem etimológica permite confirmar o que vem a ser esse período de vida: uma fase de transição entre a infância e a etapa adulta, marcada por transformações biológicas e comportamentais que virão a influenciar o indivíduo e o cidadão a ser formado para o mundo.

A Organização Mundial da saúde, atrelada, nesse caso, a um aspecto mais físico e próprio do organismo, denomina adolescência como o período da vida que começa aos 10 anos e termina aos 19 anos completos. Além disso, a instituição divide essa fase em 3: a pré- adolescência, dos 10 aos 14 anos; a adolescência, dos 15 aos 19 anos, e a juventude, até os 24. Ademais, há, no Brasil, um conjunto de normas que visam garantir o respeito e a dignidade da criança e do adolescente que vivem nesta nação: o ECA (Estatuto da Criança e do Adolescente). Para esse plano, adolescente é aquele entre 12 e 18 anos de idade, apesar de, em casos expressos em lei, o conceito poder ser ampliado às pessoas entre 18 e 21 anos de idade.

De tal forma, assim como apresentado pela etimologia e pelas ferramentas sociais oficiais, esse ciclo mostra-se como definidor do futuro, pois é nele que estarão centradas experiências tanto passivas quanto ativas e de definição de personalidade. Atrelado a isso, é nesse momento que, geralmente, essas pessoas em formação tendem a priorizar por uma autoafirmação perante si mesmo e perante o que e quem os cercam. Desse modo, os adolescentes possuem o objetivo de adquirirem certo “status social” por serem o que são ou possuírem o que possuem. A respeito das

meninas adolescentes, é preciso salientar a questão do gênero, pois isso perpetua e diferencia suas ações durante esse período de descobertas.

Apesar de hoje a configuração de família ser conhecida pelo cerne na figura de um homem, a história já demonstrou, em outros momentos, que a mulher recebeu o foco dessa importância. Nesse sentido, as Sociedades Tribais, por exemplo, como denominou Engels (1984), apresentavam todos os seres humanos como caçadores e nômades, sem que houvesse uma divisão por gêneros. Assim, machos e fêmeas tinham o dever de coletar e de se movimentar; do contrário, não sobreviveriam. A respeito disso, as mulheres também eram consideradas sagradas, já que produziam a prole e não se havia o conhecimento da participação masculina no processo de geração.

Após isso, a evolução do mundo e da espécie, por meio de campos como os da agricultura, que obrigaram os seres a se estabelecerem em lugares definidos, fez com que houvesse uma mudança na configuração que, até então, era matriarcal. Diante dessa transformação, o homem passa a ser o centro não somente do gerenciamento da família e de seus bens, mas da vida pública, enquanto às mulheres, por terem a capacidade de produzir novos indivíduos, era delegado o trabalho de cuidado. Tal ideia tornava explícita a necessidade do gênero feminino de submeter-se a somente esse ofício, a fim de que o homem estivesse “livre” para exercer suas funções

Nessa perspectiva, devido à pequena expectativa de vida e a essa restrição laboral, as mulheres tinham filhos cada vez mais cedo, o que não era visto como um problema. 13, 14 e 15 anos eram idades aceitáveis para a reprodução, pois os casamentos e a maternidade eram atividades valorizadas pelas mulheres e as poucas que elas podiam, de fato, exercer e não serem substituídas por outro homem. Logo, essa ação permitia que o gênero feminino fosse visto como o único capaz disso e, assim, essencial socialmente.

No entanto, embora haja a perpetuação de um tratamento aos seres femininos baseado em sua fisiologia, o aspecto biológico não é o principal fator a ser considerado em sociedade para a delimitação de papéis. Assim, para além da genitália, é possível inferir que o gênero é construído da interação social. Logo, o apego e o apego da sociedade por questões físicas

não podem ser considerados plenamente, tendo em vista que a criação de homens e mulheres é de maneira divergente.

Sob essa ótica, de acordo com Millet, em seu texto *Sexual Politics* (1993:xi), a estrutura do patriarcado se constrói de modo a criar e a fortalecer estereótipos do que são homens e mulheres, sempre direcionando seus comportamentos na ênfase da diferença biológica. A partir disso, é possível observar como meninos e meninas - em sua fase de maturação, a infância - são estimulados e educados de formas diferentes. Isso é perceptível por meio dos jogos infantis, por exemplo: enquanto aos meninos é promovido o interesse por brincadeiras que tenham relação com aventuras ou a assumir poder em um espaço público, com as guerras, os carrinhos ou os esportes em geral; às meninas é delegado o trabalho da casa, por meio de eletrodomésticos de plástico e de bebês-bonecas a serem cuidados. Dessa forma, embora a diferença entre gêneros não seja biológica, ela também não se enquadra em um quadro totalmente social, pois essas duas percepções estão inter-relacionadas. A importante socióloga feminista, Simone de Beauvoir, explicita isso em uma das suas mais célebres citações:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro. Enquanto existe para si, a criança não pode apreender-se como sexualmente diferenciada (BEAUVOIR, p. 09, 1967).

Com o advento da 1ª Revolução Industrial, no Brasil, há a entrada da mulher no mercado de trabalho, ainda que de maneira não equitativa salarialmente se comparada ao momento em que os homens exerciam a mesma função. Nesse sentido, a partir disso, por volta da década de 70, surge o Movimento Feminista, que apresenta grande influência no Brasil, apesar de iniciado nos Estados Unidos. Diante desse contexto, outros desejos de futuro em relação às jovens são criados, como a de que elas tenham uma profissão, de que terminem os estudos, de que tenham uma vida sexual prazerosa e segura e de que decidam se irão - e quando- ter ou não filhos. Algumas dessas perspectivas foram alcançadas, principalmente por uma

geração de mulheres adultas, porém, o que se observa é que ainda há, na contemporaneidade, um grande percentual de fecundidade concentrado no público adolescente.

A fim, então, de adentrar o cerne do presente trabalho, salientam-se alguns dados provenientes desse tema: segundo o Censo 2000 do IBGE, foi revelado, à época, um crescimento significativo de adolescentes grávidas na década de 90, o que passou a ser encarado como uma epidemia. No entanto, com a entrada no novo século, essa quantidade diminuiu. Atenção midiática e uma educação muitas vezes voltada para a abstinência sexual até o casamento mostraram-se como fatores que corroboraram o novo quadro.

Em 2023, passados mais de 30 anos, tem-se a continuidade desse cenário de diminuição da condição da gravidez na adolescência, entretanto, a taxa ainda se configura aquém a outros países da América Latina, visto que o Brasil apresenta 14%, enquanto Peru e Costa Rica registraram 11%, Argentina e Uruguai obtiveram 10% e Chile, 5%, de acordo com o Fundo de População das Nações Unidas (UNFPA).

É importante também destacar que a posição social das adolescentes é diferenciadora: há mais meninas em condições financeiras inferiores grávidas do que meninas com maior poder aquisitivo e estrutura familiar. Segundo Rodríguez (2008), a pobreza e a baixa escolaridade são determinantes para reduzir o horizonte de opções vitais para meninas e meninos, o que faz com que a maternidade e a paternidade sejam encaradas como algo de valor para atribuir perspectiva à vida.

A reprodução, etapa muitas vezes requerida por jovens com vistas à ascensão social, também necessita de um olhar analítico. Com base nisso, Elisabeth Badintel (1985), postula a diferença entre o termo “maternidade” e “maternagem”. A primeira se refere à capacidade biológica de gerar um indivíduo, algo restrito apenas às mulheres. Já o segundo conceito, faz referência ao ato de cuidar e de educar uma criança para o convívio social. Ao gênero feminino, além da atribuição natural biológica, também é recorrido e imposto o papel social. Nesse sentido, a concepção da existência de diferenças entre homens e mulheres, inclusive referentes aos aspectos naturais, suscitaram a propagação da crença de que o gênero feminino teria o dom natural e biológico para ser mãe, o que é reconfigurado até os

dias atuais, a exemplo da destinação do Ensino Fundamental 1, destinado a crianças, majoritariamente a esse gênero.

Nesse sentido, o “conjunto da civilização”, como mencionou Beauvoir, espelha na maternidade um valor social e cultural muito forte, que pode estar acima das idades socialmente permitidas para gestar e ser mãe. As meninas, com o objetivo de “tornarem-se mulheres”, buscam, nesse estado de gestação, a sua maturação e reconhecimento enquanto adultas. Esse ato, logo, é idealizado socialmente como necessário para a completude da existência. O desejo por isso acentua a estrutura patriarcal em que as mulheres são impostas e subjugadas, de modo a salientar uma violência de gênero que ultrapassa faixa etária.

A relevância e o interesse deste trabalho, então, advêm da atualidade dessa problemática: a gravidez na adolescência, que implica impactos sociais na vida das gestantes precoces, seja pelo abandono dos estudos, seja por complicações biológicas. Além disso, esse evento mostra-se presente em diferentes raças ou classes sociais, mas preponderantemente em determinados grupos, o que será considerado para a análise do estudo.

Com o intuito de concretizar uma investigação que observe como mães adolescentes encaram o fato de gerar uma criança, destacamos o documentário “Meninas”, dirigido por Sandra Werneck e Gisela Camara e lançado em 2006. Tal obra explicitou uma questão já recorrente na sociedade brasileira, mas pouco averiguada de forma próxima por toda a população em uma obra não-ficcional. Desse modo, as diretoras promoveram uma produção que expôs o retrato de 4 meninas - moradoras de comunidades do Rio de Janeiro - e suas percepções acerca de suas gravidezes precoces.

Esse documentário, apesar de ser semelhante a uma entrevista, já que as participantes respondem a questionamentos -ainda que não explícitos- de quem dirige a produção, possui particularidades. Além de procedimentos próprios, como escolha de planos, enquadramentos e iluminação, o gênero documentário tem a urgência de manter proximidade com a realidade, de modo que os telespectadores se sintam envolvidos naquela atmosfera e percebam que de fato não se trata de uma ficção, potencializado pelo registro *in loco* e pelo uso de cenários naturais. Logo,

esse tipo de produção mostra-se como uma construção coletiva e social sobre um determinado assunto:

Como em outros discursos sobre o real, o documentário pretende descrever e interpretar o mundo da experiência coletiva. Essa é a principal característica 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. Diferentemente, portanto, do filme de ficção, no qual aceitamos o jogo de faz-de-conta proposto pelo diretor, não tendo, assim, cabimento discutir questões de legitimidade ou autenticidade; ao nos depararmos com um documentário ou matéria jornalística, esperamos encontrar as explicações lógicas para determinado acontecimento (MELO, 2002, p.6).

A partir desse produto cultural, então, pretende-se compreender as visões de quatro adolescentes a respeito da chegada de um filho em suas vidas. Sendo assim, primeiramente apresentaremos a metodologia adotada, a fim de que seja compreendido o modo de análise que será encaixado à narrativa, bem como os fatores que serão considerados e a hipótese que sustenta a intenção do estudo. Em seguida, apresentaremos cada um dos fatores atrelado à história de cada uma das meninas, de forma individual, a fim de que a pesquisa seja feita de forma qualitativa e produtiva. Após isso, seguiremos para as considerações finais, que irão retomar o que foi proposto pelo trabalho, bem como se a hipótese foi de fato corroborada ou não e a importância de um estudo mais aprofundado acerca dos elementos que circundam esse cenário ainda frequente no Brasil.

1. Metodologia

Para uma breve análise acerca do impacto da gravidez na vida de jovens gestantes, o corpus a ser analisado provém do documentário intitulado “Meninas”, lançado em 2006 e dirigido por Sandra Werneck e Gisela Camara, localizado na plataforma do Youtube, com duração de 1h10. Apesar de contabilizar 17 anos desde seu lançamento, esse produto cultural foi escolhido por até hoje ser veiculado em escolas e pelas participantes do documentário terem ficado conhecidas nacionalmente, pois

são acompanhadas até hoje nas redes sociais por telespectadores da obra. Dessa forma, “Meninas” apresenta-se como uma criação de alto impacto cultural e social.

A análise dos dados será feita de forma qualitativa, isto é, serão observados os discursos e subjetividades que compõem a narrativa do produto selecionado, sem preocupações em quantificar ou em contabilizar determinados fatores. Assim, será observado o evento da maternidade de forma detalhada, ao encarar as histórias contadas no documentário.

Essa investigação se delineará por uma avaliação acerca da construção da narrativa das quatro jovens selecionadas pelo produto cultural, que as acompanhou durante 1 ano. Aqui será feito um breve estudo sobre quais são os impactos de uma maternidade antecipada na gestante. Destacadamente, a pergunta norteadora do texto é: todos os casos de gravidez na adolescência são não planejados ou encarados de forma negativa?

A observação da obra focará, então, nas visões das meninas lactantes durante seus períodos de gravidez e após eles, com a criança já nascida. Isso porque acreditamos que haverá uma mudança de como as adolescentes encaram a nova fase: primeiro, apenas carregando o bebê em seus ventres, e depois, com o filho necessitado dos cuidados de um recém-nascido, momentos diferentes e que exigem mais ou menos preocupação.

Ademais, também será analisado o cerne familiar das jovens. Isto é, será observado como é a estrutura de suas famílias: se possuem pais casados ou mães solo, se possuem irmãos e se os namorados, no caso os pais de seus filhos, fazem-se presentes.

Essencial contextualizar que o documentário não é feito de forma linear, de maneira a apresentar primeiro uma jovem e toda a sua história e depois as outras, é construído com recortes de cenas intercaladas entre a vida de cada uma das adolescentes. É importante ressaltar também que são poucas as vezes em que se pode escutar a entrevistadora questionar as entrevistadas, afinal, apesar do caráter parecido ao de uma entrevista, o documentário apresenta uma versão mais orgânica e natural de como uma análise é feita.

É válido destacar que sabemos que outras questões e possíveis deli-
neamentos podem surgir ao longo da análise, como o impacto da classe social ou da raça das gestantes, bem como de suas concepções de futuro

ou do lugar em que residem e dos locais que frequentam. Entretanto, o caminho que circundará essa investigação faz-se em entender como é o recebimento da gravidez para um grupo social que ainda está em fase de crescimento psíquico e físico. Diante disso, serão destacadas falas, bem como termos que indiquem as posições de cada componente que constrói o cenário familiar, a fim de contribuir para o exame narrativo mais detalhado sobre um evento que moldou a história de quatro jovens.

2. Análise

2.1 “Querida ter um só pra mim”

A primeira jovem a ser entrevistada e a aparecer no documentário trata-se de uma menina de apenas 14 anos, que chamaremos de A1 (adolescente 1). Ela encontra-se grávida de 4 meses do namorado - com quem possui um relacionamento há cerca de um ano - de 18 anos. A menina mora no Morro dos Macacos, Rio de Janeiro e possui uma família composta pela mãe solo, pois o pai faleceu por meio de um assassinato, devido ao seu ofício de traficante, e 4 irmãs mais novas.

2.1.1 Durante a gestação

Como objetivo maior, faremos a investigação sobre como a adolescente-mãe encara essa nova posição de sua vida. Nesse caso, a primeira entrevistada, após uma consulta médica em que diz que a gravidez foi planejada, responde sobre como isso ocorreu à entrevistadora (E).

A1: A gente não se preveniu mesmo no preservativo...porque eu pego preservativo no Hospital Pedro Ernesto, que é gratuito, **só que nem sempre tinha, aí não era sempre que a gente usava. Eu ficava na cabeça dele falando que queria ter filho e tal**, ele falava que era maluquice minha, que não era pra mim pensar nisso, nem eu nem ele porque não tava no tempo certo. Aí...quando aconteceu, aconteceu, sem nenhum dos dois esperar.

E: De onde vem esse desejo?

A1: Porque eu cuido da Talita, aí eu falava **que queria ter um só pra mim. Queria ter um só pra mim por eu ter cuidado dela.**

Um ponto importante de ser salientado é que há um conhecimento acerca da prevenção sexual, por meio do preservativo. A primeira entrevistada demonstra isso, mas reforça que, quando ia buscar o meio contraceptivo e não havia no hospital, ainda assim mantinha relações sexuais com seu namorado. Dessa forma, demonstra-se que, apesar da informação sobre a utilização de preservativo, este, quando inexistente, não é encarado como uma barreira para que não haja um sexo inseguro, tanto a respeito de doenças sexualmente transmissíveis quanto para evitar a gravidez indesejada.

No entanto, mesmo que a gestante saliente que por vezes não encontra preservativo, em seguida há uma declaração de que ela gostaria de ter um filho e, inclusive, compartilhava isso com seu parceiro. Esse seu desejo é questionado, dessa vez de forma explícita pela entrevistadora, de forma a ser possível ouvir sua voz em uma das únicas vezes no documentário. A jovem, então, justifica que essa vontade advém do fato dela sempre cuidar da irmã mais nova desde que esta chegou do hospital recém-nascida. O termo “só” transmite a urgência de que isso ocorra, pois será algo apenas dela, exclusivo. Com isso, criou-se uma ideia de que gostaria de ter seu próprio filho, seu próprio bebê para cuidar.

A resposta da entrevistada revela uma face de alienação em vista das consequências e responsabilidades que um filho pode e irá trazer à vida da mãe e ao cerne social em que se insere. Assim, o que se sobressai é a vontade de possuir algo estritamente seu, que a diferencie, o que faz negligenciar a realidade da mudança de rotina com uma criança. Isso também é apresentado em uma das falas da jovem:

A1: Assim, **eu não sei se eu já tô preparada pra ser mãe.** Só depois que nascer que eu vou ver que é meu, que eu vou ter que cuidar.

2.1.2 Após a gestação

Como parte do estudo, analisaremos também como é o comportamento e as subjetividades das mães adolescentes após o parto, com a criança a ser cuidada. A primeira jovem do documentário, então, ao realizar o parto de sua filha, passa a ser acompanhada em sua rotina pela produção da obra. Relatos como os de que algumas atividades que antes

realizava já não são mais possíveis de serem feitas ou não exercidas em sua plenitude são tema de uma de suas falas, expressadas pelo termo “várias”, de forma a salientar que a jovem considera que muitas atividades foram perdidas. Logo, a menina percebe uma transformação no seu cotidiano.

A1: Tá dando mais trabalho do que eu imaginava. Porque no caso **ser mãe tá me impedindo de várias coisas:** é... eu gostava de fazer esporte, o meu curso que eu fazia aos sábados eu não tô fazendo mais, escola eu tô à noite, ontem mesmo eu não pude ir à escola por causa dela. **Hoje em dia eu vejo que me arrependo de ter feito isso** porque minha mãe que tá fazendo tudo sozinha que tá cheia de dívida por causa de mim.”

(...)

Meu sonho é trabalhar, criar a Camilly e **tirar o peso das costas da minha mãe.**

Com base nisso, a jovem apresenta uma postura de mudança a respeito de como enxerga ter um filho tão nova, dizendo que se arrepende de ter desejado esse evento de forma tão cedo em sua vida. Adicionado a isso, a parte financeira também é um elemento focalizado pela menina, que entende como sua mãe tem que se sacrificar para sustentar uma casa com agora oito pessoas.

Portanto, pode-se observar, por essa jovem, que a sua narrativa revela o seu anterior desejo de gravidez, estimulado pela vontade de possuir algo propriamente seu. Isso talvez possa ser evidenciado por ela ser a filha mais velha dentre muitas irmãs e por todas viverem em uma condição de limitação financeira, sem luxos, o que pode ter feito com que tivessem que compartilhar pertences ou acessar apenas o básico para a sobrevivência. O filho, aqui, parece uma forma de se diferenciar e anunciar algo próprio, que pertence somente a ela. No entanto, após a chegada do filho, o quadro muda e ela observa que aquela criança exige mais responsabilidades do que imaginava.

2.2 “Ele vai crescendo junto comigo”

A segunda adolescente-mãe entrevistada será referida como A2 (adolescente 2), possui 13 anos e está grávida de 3 meses de um namo-

rado recém-saído do tráfico. Ela possui mãe e pai presentes, mas na obra não é explicitado se estes são casados ou moram juntos. Todos vivem na comunidade da Rocinha, no Rio de Janeiro.

2.2.1 Durante a gestação

A2: Ele não foi, né, o primeiro cara. Po, falar a verdade eu tinha 11 anos. Eu ficava curiosa saber como eram as coisas. Na primeira vez eu só usei preservativo, não tomei nenhum remédio. Nunca tomei remédio. **E ele não gostava muito, só no começo mesmo que a gente começamos a usar, aí depois ele também não quis mais.**

Acima, observa-se um trecho de uma das falas da segunda entrevistada. Diferentemente da primeira menina, esta diz que usou preservativo de forma escassa e depois essa utilização foi pausada devido à vontade de seu parceiro. Nesse contexto, já é apresentada uma situação de um maior poder do namorado da menina na relação.

A2: Mas é melhor... também acho melhor assim, que eu vou... **ele vai crescendo junto comigo, aí a gente pode sair junto, voltar a ir pros bailes também, ele vai comigo também. Tipo assim, curtindo.**

A jovem encara a gravidez sem maiores preocupações. Relata que algumas pessoas falaram que seu corpo mudaria, que não iria mais ter namorados, mas a menina diz não ligar para tais dizeres. Além disso, em suas declarações, a jovem sempre se encontra rindo, inclusive ao relatar que o filho viria a ser um companheiro de festas, o que transmite a ideia de que ela encara a sua situação de maternidade de forma pouco crítica. Além disso, essa fala e os termos “crescendo junto comigo” transmitem o pensamento de que a menina sabe que ainda não é adulta e está, portanto, em fase de crescimento. Assim, ela e seu filho cresceriam juntos, como duas crianças que convivem.

A relação com o pai de seu filho também se mostra muito turbulenta. A adolescente declara que o menino - que não foi identificado na obra, sempre aparecendo de costas, assim como a sua idade - ficou contente quando ela revelou a gravidez. Entretanto, além do envolvimento com o

tráfico, a falta de emprego fez-se presente, algo condenável pelos pais da jovem. Para além, o namorado mostra-se violento e controlador, o que é confirmado pela mãe da menina e pela própria gestante, ao reportar que ele já a agrediu fisicamente em um baile funk que compareceram. Apesar disso, a menina diz gostar do rapaz e justifica isso ao dizer que não há como mandar no coração. Um cenário, então, de instabilidade é o que se delineia na gravidez da adolescente.

2.2.2. Após a gestação

O processo de parto é encarado pela segunda entrevistada e ela sai do hospital com seus pais e o namorado segurando sua filha. Ao decorrer da produção, observa-se a jovem pouco paciente com a filha, o que traz certa comichão ao documentário, já que a bebê não entende o que a mãe chama a atenção.

Em uma dessas cenas, em que a adolescente está amamentando, ela declara referindo-se a sua filha:

A2: Minha boneca...voltei a brincar de boneca.

Tal episódio faz relação ao que declarou quando ainda estava gerando seu filho em seu ventre, ao dizer que ainda sentia que tinha seu jeito de criança, algo corroborado pelo pai dela, que dizia que a menina gostava de pentear suas bonecas no quarto.

Uma afirmação sobre esse comportamento é dificultosa e injusta se não observada a expressão de como a menina responde explicitamente à pergunta de como se sente grávida, mas é possível depreender, por meio de suas declarações, que ela mantém uma posição de não considerar a maternidade como algo ruim, logo, novamente essa condição é encarada de modo positivo e com pouca racionalidade. Tal ausência de criticidade pode ser explicada pelo fato de que a figura materna, nesse caso, é uma adolescente de 13 anos, que, como salientado, está em fase de crescimento psíquico e físico e, portanto, não possui excessiva maturidade.

2.3 “Tem pessoa que pega mais rápido”

A terceira jovem enfocada pelas câmeras, explicitada como A3 (adolescente 3), de 14 anos, encontra-se grávida de 7 meses do namorado de

21 anos. Moradora de Engenheiro Pedreira, do estado do Rio de Janeiro, a menina, além de possuir irmãos, possui sua mãe, que também está grávida de 4 meses.

2.3.1 Durante a gestação

A jovem moradora do município de Japeri apresenta as feições tristes e contribui pouco verbalmente para o documentário, de modo que sua mãe e namorado se pronunciam mais. No entanto, ao início da captura de sua rotina, ela declara o seguinte enunciado:

A3: Eu gostava de ficar na rua conversando com as minhas colegas, brincando de boneca.

Semelhante ao comportamento de uma das entrevistadas, essa jovem também apresenta, pelo seu narrar, uma saudade do tempo em que podia exercer ações de criança, como a de brincar na rua com suas colegas e com seus brinquedos. Agora, com um bebê no ventre, a adolescente percebe que isso não pode ser feito, pois traz o verbo no pretérito imperfeito “gostava”, de forma a demonstrar que eram atitudes frequentes, mas passadas.

A nova mãe aparenta gostar do namorado, com quem namorou por 6 meses, se separou e voltou. No entanto, além dela, o rapaz também, no tempo em que estavam distantes, engravidou outra menina. Nesse sentido, a terceira jovem entrevistada demonstra uma rejeição pelo outro filho do seu parceiro (N) e declara que irá se mudar de onde mora assim que tiver seu bebê.

N: Quando eu comecei a namorar contigo, eu transava sem o quê? Sem camisinha, né? Fiquei um tempão contigo transando sem camisinha, você engravidou?

A3: Que que tem? **Tem pessoa que pega mais rápido!**

A respeito da contracepção e do evento da gravidez, a adolescente e o parceiro conversam sobre a insatisfação dela sobre ele ter engravidado outra menina. Ele procura demonstrar que “deu azar” e trata o outro filho como “acidente”. A fala da adolescente aqui, então, mostra que há

pouco conhecimento acerca do processo de engravidar, pois acredita que a maternidade é algo que se “pega”, como se fosse semelhante a uma doença.

2.3.2 Após a gestação

Depois da chegada do bebê, a jovem muda-se, com a justificativa de que não admite que seu namorado dê apoio e sustento também ao seu outro filho, com outra adolescente. Sua sogra, que também se faz presente, acredita que a menina se muda na verdade para não sobrecarregar a casa da mãe, agora com mais um filho bebê. Todavia, um tempo depois, a jovem volta e declara ao cuidar de seu filho e do de sua mãe:

A3: A vida tá um pouco difícil. Ah, porque um chora, aí o outro também chora. Se um chora, o outro acorda. Vou ter que olhar os dois: meu e da minha mãe. Aí fica difícil. **E eu tenho vontade de estudar, mas só que não dá.**

Nessa perspectiva, é percebido que a posição durante e depois da gestação é encarada pela jovem sem grandes mudanças. Infere-se que ela vivencia isso de forma negativa, ao relatar que os estudos não poderão continuar. Dessa forma, é notável que a gravidez e a chegada de um filho transforma a vida dessa adolescente, pois a impede de seguir outros caminhos e de construir carreira.

2.4 “Eu sonhava em estudar”

Por fim, a última entrevistada e a que menos aparece no documentário, referida como A4 (adolescente 4), de 15 anos, também é moradora de Engenheiro da Pedreira e engravidada pelo namorado da A3. Com 6 meses de gravidez, a jovem mora com o pai e a mãe, que são casados.

2.4.1 Durante a gestação

A jovem inicia seu relato narrando quais eram seus sonhos antes de acontecer a sua gravidez. Isso pode ser verificado na seguinte fala:

A4: Eu sonhava em estudar, terminar meus estudos, me alistar pra marinha, **mas só que agora não vai ser mais possível**, porque eles não aceitam pessoas casadas ou que tem filho.

Novamente, a maternidade é encarada como uma barreira para a concretização dos estudos, como um impedimento para uma vida que vá além de ser dona de casa e de zeladora do cuidado aos filhos, enfatizada pelo advérbio “agora”, que transmite uma circunstância temporal de presente. Desse modo, a gravidez é mais uma vez observada como algo negativo e fora do tempo ideal. A adolescente visualiza isso como um evento que irá transformar completamente a sua vida.

2.4.2 Após a gestação

Sucessivo ao parto, a jovem relata que vive para a filha e que procura esquecer o pai da criança, de quem ainda gosta. Ele visita a bebê, mas, pelo documentário, percebe-se uma mudança de tratamento acerca do filha da A4 e do filho da A3, de quem o rapaz diz gostar. A jovem, que de alguma forma é negligenciada em afeto pelo ex-companheiro, declara sobre a situação que vivencia com o bebê nascido:

A4: O que eu imaginei não é nem um pouquinho o que tá acontecendo. Agora não adianta mais eu pensar em mim, **primeiro tenho que pensar nela**, depois em mim.

A ordem de prioridades da vida, nesse caso, se modifica, já que agora há um ser dependente, o que é percebido pela menina. Assim, a maternidade é encarada por essa jovem de forma negativa, como um obstáculo para a concretização de sonhos, algo definidor em sua vida.

Últimas considerações

Desse modo, por meio do documentário “Meninas”, é possível observar um quadro que se faz ainda presente mesmo 17 anos depois, em que adolescentes iniciam a vida sexual cedo e, por consequência disso e pela falta de prevenção, engravidam precocemente. Seja com famílias estruturadas por pai e mãe, com poucos ou muitos irmãos, com ausência ou presença de apoio financeiro do pai da criança, as quatro histórias

revelam os resultados e mudanças significativas dessa fase na vida da adolescente que se torna mãe.

Dentre todas as entrevistadas, duas parecem narrar a gravidez como algo positivo, uma delas, inclusive, declara que esse evento foi desejado. Essa condição parece revelar a estas meninas, que vivem em situações de limitações financeiras e sociais (afinal, todas são viventes de comunidades, lugares com baixo investimento governamental), um status social em relação a possuírem algo propriamente delas, ainda que seja um bebê. Como esse sentimento pode preponderar, a criança não é vista de fato como um ser que necessitará de cuidados e de educação durante toda a vida, sendo tratado por elas muitas vezes como uma mera “boneca”. Maternidade” e “maternagem” aqui, então, não são plenamente corroboradas pelas jovens, que observam uma diferença em suas rotinas com a chegada de um bebê, como uma quebra de expectativa.

Em contraposição, duas meninas apresentam mais pesar sobre o fato de estarem grávidas precocemente, o que vai ao encontro da hipótese deste estudo. Essas jovens relatam a vontade de estudar e o impedimento que uma nova vida, que dependerá totalmente delas, influencia na não concretização desse objetivo.

É importante frisar também que aspectos como o conhecimento dos preservativos e a cultura de não desejar utilizá-lo em relações sexuais foi atestado em todas os relatos dos relacionamentos das entrevistadas, o que demonstra um ainda descaso em relação à prática sexual segura.

Em suma, há algo que une essas quatro jovens além da maternidade: uma classe social pouco privilegiada e a mudança de suas rotinas e perspectivas de futuro a partir de um adiantamento de uma fase. Sendo assim, a estrutura patriarcal que molda as sociedades mundiais -em menor ou maior explicitude- faz-se presente na escolha ou não de adolescentes a respeito da gravidez, visto que, para algumas delas, a presença de um filho configura um meio de ascender socialmente e de receber respeito perante a comunidade em que vivem, de vulnerabilidade social. Para outras, essa condição é visualizada de forma lamentável pelos efeitos de ausência de futuro: a evasão escolar demonstra que suas vidas terão que ser inteiramente dedicadas ao filho.

Portanto, é verificado que as narrativas as quais as mães adolescentes adotam revelam seus olhares acerca de um fato, ora já conhecido por elas, ora visto como uma novidade e por falta de referência. Suas subjetividades são, então, um dos pontos centrais para entender a permanência de um quadro de saúde pública brasileira e que necessita de reformulação para não adiantar ciclos e mutilar perspectivas futuras.

Referências

- BASTOS, Liliana Cabral; SANTOS, William Soares dos. **A entrevista na pesquisa qualitativa**: perspectivas em análise da narrativa e da interação. Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ, 2013.
- BASTOS, Liliana Cabral; FREITAS, Lúcia Gonçalves de. Sexual abuse in proceedings of gender-based violence in the Brazilian judicial system. **Gender and Language**, v. 13, n. 2, p. 153–173, 2019.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- CALAF, Priscila Pinto. **Criança que faz criança**: (des)construindo infância e sexualidade com meninos e meninas de rua. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- CARVALHO, Clara Coelho de. **Gravidez na adolescência**: principais causas e consequências. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- CARVALHO, Renata Vasconcelos de *et al.* Gravidez na adolescência: uma análise do perfil das adolescentes assistidas em hospital escola na cidade de Maceió-AL. **Revista Ciência Plural**, v. 7, n. 3, p. 100–120, 2021.
- DADOORIAN, Diana. Gravidez na adolescência: um novo olhar. **Psicologia: Ciência e Profissão**, v. 23, n. 1, p. 84–91, 2003.
- FERREIRA, Ágata. **Adolescentes-mães em (dis)curso nos documentários online**. 2022. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2022.
- GURSKI, A. P. M. **“Torna-se mulher”: a gravidez na adolescência como espectro de violência do sistema patriarcal**. 2018. Trabalho de Conclusão de Residência – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.
- MELO, Carla Tavares Valim de. O documentário como gênero audiovisual. **Comunicação & Informação**, Goiânia, v. 5, n. 1/2, p. 25–40, 2013.

MILLET, Kate. **Sexual politics**. London: Virago, 1993.

PICCINI, Cesar Augusto *et al.* Gestação e a constituição da maternidade. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 13, n. 1, p. 63–72, 2008.

RODRÍGUEZ, Jorge. Reproducción en la adolescencia en América Latina y el Caribe: ¿una anomalía a escala mundial? In: **CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE POBLACIÓN**, 3., 2008, Córdoba. **Anais...** Córdoba: ALAP, 2008. p. 155–192.

SANTOS, William Soares dos. **Identidades masculinas em Coriolano e Antônio & Cleópatra de William Shakespeare**. 1. ed. São Paulo: Amavisse, 2020. 354 p.

DE VÍTIMA À ASSASSINA: UMA NARRATIVA DE SUBJUGAÇÃO DA MULHER ATRAVÉS DA PERSONAGEM “ANGEL” DA NOVELA “VERDADES SECRETAS”

Carollina da Costa Barbosa

Introdução

*“A consciência que a mulher adquire de si mesma não é definida unicamente pela sexualidade. Ela reflete uma situação que depende da estrutura econômica da sociedade, estrutura que traduz o grau de evolução técnica a que chegou a humanidade”
(Beauvoir, 2016:1949).*

O trecho acima, extraído de um dos escritos de Simone de Beauvoir remete à consciência social que a mulher pode desenvolver sobre si mesma com base em suas relações sociais. As relações de poder estão intrinsecamente ligadas à formação das civilizações humanas, bem como as relações de domínio (cf. VIGILANTE, 2014, p. 230).

Este artigo propõe a analisar a subjugação da mulher através da relação dos personagens Angel com Cristiano, Percy e Giovana na novela televisiva *Verdades Secretas 2*, exibida em 2021 na plataforma de *streaming* Globo Play escrita por Walcyr Carrasco e dirigida por Amora Mautner. Nessa segunda sequência, a modelo internacional Angel, viúva e com um filho pequeno nos braços, é acusada por Giovanna Ticiano de matar seu pai, o milionário Alexandre Ticiano. Giovanna, então, contrata um investigador, Cristiano, para se passar por modelo da agência para qual Angel trabalha e descobrir mais informações que liguem a modelo à morte de seu pai. Logo de início, Cristiano se apaixona por Angel, porém logo descobre o interesse do milionário Percy sobre ela. Ambos se apaixonam

pela modelo e criam em suas mentes uma “Angel ideal” para proteger do mundo e possuir para si mesmo. Embora Angel não seja a encarnação da inocência idealizada pelos dois homens, o fato de ela ter uma aparência delicada e estar passando por um momento de vida frágil faz com que ambos desejem ficar cada vez mais perto dela, mas por motivos distintos. No decorrer da novela, Angel se vê presa a esses dois homens financeira e moralmente devido à acusação de assassinato feita por Giovanna que, mais tarde, revela-se mais uma admiradora de Angel também com desejo de possuí-la para si. Vendo-se encurralada em três relacionamentos indesejados, Angel busca alguma vantagem para si e para seu filho na obsessão dessas personagens utilizando sua beleza através de jogos de poder e sedução para conseguir se libertar. Não cabe aqui utilizar o termo “relações amorosas” como referência ao relacionamento de Angel com Cristiano, Percy ou Giovanna, tampouco restringir sua complexidade apenas às relações de poder moral e financeiro, ignorando os traços emocionais e sexuais das personagens.

Nesta pesquisa farei um recorte de análise das cenas de alguns episódios que, quando postas em sequência, ilustram as labirínticas relações de amor, medo, paixão, obsessão e poder que norteiam as escolhas da personagem principal perante esses dois homens. Em contrapartida, a relação de Angel e Giovanna é adversa. Ambas se conheceram ainda adolescentes estudando na mesma escola e, em seguida, trabalhando para a mesma agência de modelos. Em uma competição profissional e pessoal, Angel e Giovanna possuem pontos compartilhados em suas narrativas, porém suas diferenças irão nortear essa relação.

Como base teórica para esta análise, abordarei primeiramente as relações entre narrativa, discurso e sociedade através dos autores Moita Lopes (2006), Santos (2020; 2021; 2022), Barkhuizen (2016), Labov (1972). Em seguida abordarei o conceito de telenovela brasileira e narrativas seriadas com Lopes (2003), Silva (2014) e, por fim, as questões de gênero, poder e sexualidade através de Beauvoir (2016:1949), Butler (1999) e Gail Dines (2010). O objetivo principal desta análise é o de investigar como as relações e performances de gênero transpassam as relações de poder, levando à busca por dominação e subjugação do indivíduo, em especial da mulher.

1. Um breve resumo da personagem Angel em “Verdades Secretas” e “Verdades Secretas 2”

Verdades Secretas é uma novela dividida em duas sequências (2015 e 2021) com total de 115 episódios com duração média de 40 minutos que tem como narrativa principal a prática do *book rosa*, que consiste no fato de mulheres que trabalham para agência de modelos serem contratadas para fazer programa com milionários, os quais são chamados de patrocinadores de suas carreiras. O *book azul*, que é para os modelos masculinos, também é mencionado na série, porém sua narrativa não é aprofundada. Apesar de haver um grande foco na expressão sexual das personagens, há, também, uma forte narrativa de poder que prevalece sobre a trama envolvendo sexo ou dinheiro. No caso da personagem Angel, ou Arlete Brito, os jogos de poder e sobrevivência envolvem ambos.

Angel significa Anjo em inglês e faz alusão à aparência delicada e inocente de Arlete Brito, que dialoga com sua história de vida de menina do interior que sonha em ser modelo na grande cidade de São Paulo. De fato, Arlete inicia sua carreira como Angel deslumbrada e relutante em fazer o *book rosa*, porém aceita como uma situação temporária, mesmo tendo apenas 16 anos, devido à difícil situação financeira de sua mãe e avó e sua vontade em realizar seu sonho. Seu primeiro trabalho é com o milionário Alex, Alexandre Ticiano, pelo qual ela inicialmente se apaixona. Ao longo da primeira sequência da novela, Alex desenvolve um desejo obsessivo por possuir Angel e o amor inocente que ela inicialmente sentia se transforma em medo, coerção e luxúria. Para manter seu caso com Angel, Alex se casa com a mãe dela, que se suicida com um tiro na cabeça ao descobrir que sua filha e seu marido tinham um caso. Depois da morte de sua mãe, Angel vai viver com seu pai, que se aproxima da filha com interesses financeiros no que Alex pode ter dado para Angel e sua mãe, visto que Angel ainda era menor de idade após a morte da mãe na trama. Quando Alex encontra o pai de Angel e pede para dar continuidade a criação dela, ele logo aceita afirmando que é a melhor escolha financeira para a filha. Angel volta a morar com Alex e os dois seguem para um passeio de lancha. Lá, Angel decide vingar a morte da mãe e narra:

“Me sinto tão culpada. Eu sei que sou culpada. Mas você me seduziu. Você fez de tudo pra eu ser tua. Eu fiz coisa

que eu não queria fazer. Eu entrei na tua loucura, Alex. Mas você, você é o culpado pela morte da minha mãe. Você é o assassino da minha mãe. É como se você tivesse atirado e apertado o gatilho” (Verdade Secretas, 2015).

Ela ameaça matá-lo, porém ele diz que ela não o fará porque o ama. Ele a desafia chegando perto da arma e ela atira múltiplas vezes, jogando o corpo dele no mar em seguida. Ao chegar em terra firme, ela alega um acidente em alto mar e o caso de Alex é dado como morte presumida, quando é declarada a morte de uma pessoa devido às condições improváveis de sobrevivência. A primeira sequência da novela termina com Angel se casando com Guilherme, sobrinho de Alex.

Na segunda sequência, *Verdades Secretas 2*, Giovanna, filha de Alex, decide comprovar a morte do pai para poder receber sua parte da herança milionária e contrata um investigador, Cristiano, para confirmar o assassinato de Alex pelas mãos de Angel, agora maior de idade. Angel, por sua vez, está passando por problemas financeiros devido às dívidas deixadas por Guilherme, seu falecido marido e sobrinho de Alex, que morre em um acidente de carro logo no primeiro episódio da segunda sequência. Angel teve um filho com Guilherme, Fabrício, e descobre que a criança tem um tipo raro de leucemia e vive entre idas e vindas de hospitais. Para conseguir arcar com os custos do tratamento, ela volta a fazer *book rosa* para a agência de modelos na qual trabalhava antes de se casar e inicia seus encontros com Percy, um milionário sádico que possui em seu passado o assassinato de uma mulher durante a realização de suas fantasias sexuais.

Cristiano inicia sua aproximação a mando de Giovanna, que paga para ele uma vaga de modelo na mesma agência de Angel e comunica à dona da agência, sem dar detalhes, que ele não fará *book azul*. Cristiano se apaixona por Angel e fica confuso acerca do andamento da investigação, cogitando largar o caso para se casar com a investigada. No entanto, Angel começa a se encontrar com o milionário Percyval Bianchini, Percy, e este passa a pagar por todos os custos do tratamento de leucemia do filho dela e outras despesas profissionais e pessoais em troca de tê-la como escrava sexual. Inicialmente, Angel mantém um relacionamento com Cristiano e Percy, pois cada um supre diferentes demandas na vida da modelo. O primeiro lhe passa a sensação de zelo, enquanto o segundo lhe dá segu-

rança financeira. No entanto, ao aceitar ter um relacionamento com Percy para cuidar de seu filho pequeno, Angel decide interromper seu caso com Cristiano, que tem seu coração e ego despedaçados ao descobrir que ela trocou seu amor idealista pela conta bancária de um milionário. Ódio e amor são declarados como dois lados de uma mesma moeda e Cristiano jura vingança contra o desprezo de Angel por ele afirmando que, se ela não fica com ele por amor, ficará por medo através da investigação, pois as informações que ele encontrar irão valer mais para ela do que dinheiro. Percy, por sua vez, se sente ameaçado por Angel quando ela decide largá-lo por se sentir humilhada por ele. Furioso, ele confisca os documentos de Angel e do filho dela e a obriga assinar uma promissória conforme ela deve pagar de volta para ele tudo o que ele gastou com ela e com Fabrício, além de afirmar poder comprá-la porque ela sempre terá algum motivo que a fará voltar para ele. Com o intuito de mascarar seu controle, ele reserva um jatinho fretado no nome de Angel e abre para ela uma conta milionária no exterior como um suposto voto de confiança nela para eles viajarem juntos para o exterior. Angel inicia como um brinquedo na mão dos dois homens, porém aprende as regras do jogo de cada um a fim de sobreviver e preservar a vida de seu filho.

No que diz respeito à relação de Giovanna e Angel, desde a primeira sequência da novela, quando esta era apenas Arlete, estudavam juntas e já apresentavam rivalidades. Angel conseguiu uma bolsa de estudos na mesma escola de Giovanna, onde os alunos são de famílias milionárias e essa diferença de classes sociais foi o primeiro atrito entre elas. Logo em seguida, Angel começou a trabalhar na mesma agência de modelos que Giovanna e sua beleza chamava cada vez mais atenção nos desfiles e catálogos, aumentando ainda mais a insatisfação de Giovanna e, conseqüentemente, surge uma rivalidade entre as duas. O estopim dessa rivalidade surge quando Alexandre (Alex) Ticiano, pai de Giovanna, decide se relacionar com Angel através do *book rosa* da agência de modelos e termina obcecado por ela, casando-se com a mãe dela a fim de ter a modelo sob o mesmo teto que o seu. Ao longo da primeira sequência da novela, Giovanna não aceita o relacionamento de Angel com seu pai, Alexandre Ticiano, tampouco o casamento de Angel com seu primo Guilherme, que ocorre após o assassinato de Alex. Na segunda sequência, Giovanna decide investigar a morte de seu pai a fim de incriminar Angel pelo assassinato e ter acesso

à sua herança, além de assumir a presidência da empresa de seu pai. No final da segunda sequência da novela, Angel descobre certa admiração e paixão que Giovanna nutria por ela desde quando estudavam juntas, bem como uma mágoa pelas competições vencidas e pelo assassinato de seu pai, Alexandre Ticiano, que é provado também no final da novela através de uma gravação feita por Cristiano.

Em diversos momentos as posições de vantagem e desvantagem de poder se confundem ou se invertem, dando espaço para o desenvolvimento de personagens multifacetados. Cansada de ser usada como um objeto de posse e desejo na mão dos homens com quem se envolve, Angel decide tirar proveito da paixão de Giovanna por ela a fim de tentar alcançar sua liberdade. Juntas, destroem todas as provas que podem incriminar Angel sobre o assassinato de Alex e pegam os documentos de Angel e seu filho. Angel convence Giovanna de irem separadas ao aeroporto

Depois de destruírem todas as cópias da confissão e a promissória, Angel pega seu passaporte e o do seu filho, que também estavam com Percy, e segue com seu filho para o aeroporto em direção a um jatinho fretado com seu nome que Percy tinha preparado para ela viajar com ele para fazerem o tratamento do menino no exterior. Com uma conta em dólares que Percy também já havia deixado pronta para ela e seu filho, Angel finalmente vislumbra sua chance de ser livre e financeiramente independente em outro país, longe de todos os dramas que têm vivido desde menina. No entanto, Alexandre Ticiano reaparece como piloto do jatinho e interrompe bruscamente os planos de Angel ao tirar a vida dela friamente, encerrando a segunda sequência de *Verdades Secretas 2*.

Ao fim da trama ficam algumas pontas soltas que podem servir de gancho para uma nova sequência da novela, sendo assim este artigo irá focar na narrativa de Angel, primeiramente com ênfase na acusação de assassinato em *Verdades Secretas 2*, seguida de sua narrativa de transformação de Arlete em Angel.

2. Narrativas, discurso e sociedade

O estudo narrativo aqui proposto está vinculado à Linguística Aplicada, esta faz parte do âmbito das ciências sociais, o que significa que não pode estar isolada das discussões tratadas nesse campo e uma

das condições para que ela possa se envolver na contemporaneidade é se aproximar dessas ciências (Moita Lopes, 2006). Seu caráter de pesquisa qualitativo se dissocia da homogeneização de resultados e busca abrir espaço para um novo tipo de ciência híbrida/mestiça e in/transdisciplinar. Os estudos narrativos são comumente relacionados às pesquisas de literatura (Santos, 2021), no entanto, a partir do momento em que a narrativa — especialmente a narrativa oral — se torna um instrumento de análise por conta de seu caráter discursivo interacional, esse tipo de pesquisa passa a ser incorporado pelo campo da LA como forma de identificação de questões sociais que influenciam a configuração da estrutura social como um todo. Segundo Barkhuizen (2016), é desafiador estabelecer uma única definição para os estudos narrativos. As definições sobre narrativa e pesquisa narrativa variam conforme as áreas do saber na qual estão inseridas, no entanto, o autor apresenta uma definição buscando unir duas principais visões sobre narrativas: o entendimento de que estas sejam uma atividade social e uma atividade cognitiva. Ele diz que “a criação de significado, a aprendizagem ou a construção de conhecimento que ocorre durante as atividades de pesquisa narrativa de (co)construção de narrativas, análise de narrativas, relato das descobertas e leitura/observação/escuta de relatórios de pesquisa (BARKHUIZEN, 2016, p.4)⁸

Por serem socialmente constituídas, as narrativas são consideradas discursos construídos dentro de determinado contexto, podendo ser reinterpretadas de diferentes formas a depender de quem, quando e como temos acesso a elas. Para que ocorra uma análise narrativa, é preciso que também haja uma interpretação desta, o que significa dizer que análise e interpretação andam lado a lado quando se trata de análise narrativa.

Para compreender os estudos narrativos, é necessário que se tenha clara a ideia de discurso. Há muitas definições e usos para o termo, por essa razão irei basear meu entendimento sobre discurso na definição apresentada por Santos (2022) sobre a perspectiva de discurso de Sara Mills presente no livro *Discourse*, explicitando um dos vários significados que esse termo possui. A autora define discurso como “grupos de elocuções ou sentenças, declarações que são estabelecidas dentro de um contexto

⁸ “the meaning making, learning or knowledge construction that takes place during the narrative research activities of (co)constructing narratives, analyzing narratives, reporting the findings and reading/watching/ listening to research reports”

social, que são determinadas por esse contexto e que contribuem para o modo pelo qual esse contexto social dá prosseguimento à sua existência” (MILLS, 1997 apud SANTOS, 2022).

Nessa perspectiva, entende-se discurso como uma forma de comunicação que o uso da linguagem e seus significados fazem parte de uma construção social. Para Santos (2022) o discurso também é um ato que se exerce sobre pessoas e situações e “constrói relações entre pessoas e forma sistemas de crenças e de conhecimentos de modo que está profundamente ligado ao exercício do poder” (p.85). O ato discursivo, portanto, é um sistema que engloba o uso da linguagem, o significado linguístico, o significado social e a contextualização do momento do discurso para que este seja interpretado de tal modo que ocorra uma comunicação efetiva. No que diz respeito à análise narrativa, o discurso é o principal escopo.

A narrativa da arte visual é diferente de uma narrativa escrita ou apenas contada por uma terceira pessoa. Há elementos audiovisuais que influenciam de maneira subjetiva na forma como o espectador irá interpretar cada cena e, conseqüentemente, a análise narrativa dessas produções leva toda a construção visual apresentada que a complementa. No caso de *Verdades Secretas*, esta é uma novela que teve sua primeira sequência voltada para um público televisivo e a segunda para um público de *streaming*, que consomem produções mais próximas das séries norte-americanas do que das telenovelas brasileiras. Lopes (2003) define as telenovelas brasileiras como sendo “em geral movidas por oposições entre homens e mulheres; entre gerações; entre classes sociais; entre localidades rurais e urbanas, arcaicas e modernas, representadas como tendências intrínsecas, simultâneas e ambivalentes da contemporaneidade brasileira”, além de possuírem um ritmo de exibição mais prolongado. De fato, essas características estão presentes na narrativa de *Verdades Secretas 2*, porém acompanhadas de algumas características das narrativas seriadas. Ao tratar das narrativas seriadas, Silva (2014) apresenta esse novo modelo narrativo do audiovisual como capaz de produzir quebras de expectativas que fogem do tradicional clichê cinematográfico e serem aclamadas por um grande público, além de possuírem uma apresentação narrativa mais dinâmica.

A primeira gravação de *Verdades Secretas* (2015) possui uma narrativa mais romântica, embora controversa. Em contrapartida, *Verdades Secretas*

2 possui uma atmosfera maior de suspense, narrativas secundárias mais complexas e maior número de quebras de expectativa ao longo da história. Apesar de existirem retomadas do episódio anterior em cada episódio subsequente, tal qual as telenovelas, as séries produzidas para as plataformas de *streaming* possuem maior liberdade para explorar problemáticas que nem sempre as narrativas televisionadas podem abordar por conta da forte demanda de agrado ao público nacional para valer o investimento financeiro de sua produção. As plataformas de *streaming* costumam contar com assinaturas de usuários que pagam para consumir um catálogo de produções audiovisuais no qual podem escolher o que assistir, quando e onde, além de poderem trocar de conteúdo rapidamente caso algo não esteja do agrado, sem precisarem trocar de plataforma.

A respeito da estrutura narrativa, Labov (1972) propõe uma dividida em seis elementos distintos. O primeiro deles é o *resumo*, que consiste em enunciados introdutórios que estabelecem a narrativa a ser desenvolvida. Em seguida, temos a *orientação*, que contextualiza o ouvinte ou leitor quanto à temporalidade, localização e situação da narrativa, podendo ser também encontrada durante a *ação complicadora*. Este último é caracterizado pela sequência de eventos que constituem o cerne da narrativa. A *avaliação* oferece a perspectiva do narrador sobre os acontecimentos, facilitando a compreensão do propósito da história. Resultado ou resolução descreve como os eventos complicadores são solucionados, enquanto a *coda* encerra a narrativa, conectando-a de volta à realidade e possivelmente oferecendo uma moral ou reflexão. O presente trabalho visa, no entanto, estender essa perspectiva narrativa para toda a produção seriada de *Verdades Secretas*, classificando-a como uma grande narrativa ou narrativa de história de vida, que consiste na análise do percurso narrativo de uma personagem (Santos, 2020). Dentro dessa perspectiva, será feita a análise do percurso de transformação da personagem Arlete em Angel e a dinâmica de seus principais relacionamentos na segunda sequência da novela.

3. Dinâmicas sociais e sexualidade

Antes de iniciar a análise, é imprescindível uma apresentação das bases teóricas e metodológicas que utilizei para desenvolver este artigo. Início apresentando pressupostos teóricos com base nos livros *Pornland*:

*How Porn has hijacked our sexuality*⁹, de Gail Dines (2010) e *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir (2016:1949), com o qual também abri este trabalho. De fato, há outras bases teóricas possíveis para serem utilizadas como lentes de análise, como por exemplo as pulsões de vida e morte freudianas, que são responsáveis por grande parte dos estudos que abordam questões sexuais envolvendo agressividade, masoquismo e sadismo. Visto que Sigmund Freud não aprofunda suas análises acerca da sexualidade da mulher, o presente artigo não será lidar diretamente com as suas teorias, porém é imprescindível reconhecer tal relevância, que vem sendo expandida por outros estudiosos até os dias de hoje.

Gail Dines (2010) focaliza em seu livro a análise da pornografia produzida comercialmente para a Internet, por esta ser a forma mais popular de consumo devido ao seu acesso fácil, com pouco ou nenhum custo para o consumidor. Como o material de análise deste artigo também é consumido apenas na Internet — apenas a primeira sequência da novela foi ao ar na televisão quando lançada —, há muitas pontes de diálogo que podem ser feitas entre esses dois tipos de produção. Irei me ater à produção da novela e como esta retrata as relações de poder gênero, dinheiro e sexualidade.

Através das análises sociais e históricas de Beauvoir (2016:1949), apresentarei algumas performances e posições sociais atribuídas às mulheres que nos dias de hoje ainda são vistas como inerentes ao gênero quando, em verdade, não passam de construções e reconstruções de papéis sociais anexos aos do homem, que é o elemento central de poder. Neste trabalho, o termo *performance* pode ser entendido tal qual Judith Butler (1999) o define ao abordar o termo *performance de gênero*, que significa dizer que os comportamentos tidos como masculinos ou femininos são parte de uma construção social e não vinculados a diferenças biológicas, visto que muitos comportamentos variam tanto quanto a diversidade de culturas existentes.

O existencialismo e materialismo histórico apresentados por Beauvoir no primeiro volume de *O Segundo Sexo*, em diálogo com sua análise feita a partir das mulheres pertencentes à burguesia francesa de sua época

⁹Título em tradução livre: *Pornland: Como a pornografia sequestrou a nossa sexualidade*. Utilizarei essa tradução sempre que mencionar o título do livro neste artigo.

presente no segundo volume da obra, nos leva a refletir sobre o quanto a análise de Beauvoir ultrapassa sua época e círculo social, tendo pontos que se repetem ainda em nossos tempos e além das terras francesas. Neste artigo correlaciono essas teorias e as dinâmicas de poder subjacentes nas interações entre as personagens Angel, Cristiano e Percy. Essas dinâmicas não apenas influenciam o relacionamento dela com cada um individualmente, mas, também, moldam a maneira como Cristiano enfrenta a presença de Percy na vida dela.

4. A indústria da pornografia

A indústria da pornografia pode ser entendida como um setor comercial dedicado à produção, distribuição e consumo de conteúdo visual explícito, destinado a provocar excitação sexual tendo, inclusive, premiações como Pornhub Awards¹⁰, Prêmio SexyHot, Venus Awards, entre outros¹¹ que selecionam as melhores produções para o ramo com base principalmente em originalidade e alcance de público. Em seu livro *Pornland: Como a pornografia sequestrou a nossa sexualidade*, Gail Dines (2010) endereça seus estudos ao tipo de pornografia chamada de *gonzo*, definido por ela como “aquele gênero que está em toda a Internet e é hoje um dos maiores geradores de dinheiro para o setor — que retrata o sexo *hardcore*, que castiga o corpo, no qual as mulheres são humilhadas e rebaixadas”. Suas análises partem do ambiente universitário e estão voltadas para o impacto da pornografia *hardcore* na sexualidade de jovens adultos, visto que, de acordo com a autora, nos últimos vinte anos a facilidade de acesso ao consumo de pornografia *hardcore* tem aumentado a ponto de seu conteúdo ser diretamente relacionado às práticas sexuais e à educação sexual de meninos, ao invés de ser compreendido como uma “versão particular construída do sexo que é desenvolvida em um ambiente voltado para o lucro” (DINES, 2010). A autora também faz um contraponto entre a pornografia *hardcore* e *soft-core*, sendo esta última um tipo de pornografia anterior ao advento da Internet, propagada em

¹⁰ <https://glamurama.com.br/notas/pornhub-awards-a-maior-premiacao-da-industria-porno-tera-john-waters-como-um-dos-apresentadores-vem-saber/#:~:text=Considerado%20um%20dos%20maiores%20ícones,de%206%20milhões%20de%20internautas>). último acesso em 10/12/2023.

¹¹ https://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Pr%C3%AAmios_da_ind%C3%BAstria_pornogr%C3%A1fica último acesso em 10/12/2023

menor escala e de acesso mais restrito ao público menor de idade, que hoje está presente em “revistas femininas, anúncios de moda, TV, vídeos musicais e filmes de bilheteria” (DINES, 2010). O acesso dos meninos a esse tipo de pornografia costumava ser às escondidas e através de homens da própria família, como seus pais, avôs ou tios. O conteúdo era próximo ao que atualmente vemos na indústria musical do *pop*, com a sexualidade sugestiva ao invés de explícita.

Quanto à relação entre as mulheres e a pornografia *gonzo*, Dines (2010) afirma que grande parte das mulheres não a consome, contudo têm suas práticas sexuais fortemente moldadas por ela devido às fantasias sexuais de seus parceiros. A exposição das mulheres à pornografia *soft-core* consiste não só em uma socialização hipersexualizada, como também em uma pressão social direta ou indireta para o alcance de um padrão de beleza midiático altamente influenciado pela indústria da pornografia. Dines (2010) argumenta sobre o quanto a Internet transformou o consumo de pornografia e o quanto as mulheres parecem estar à parte dessa realidade, mesmo que funcionem a partir dela. A pornografia tem se mostrado sinônimo de prática sexual a ponto Vde grande parte das pessoas considerá-la fundamental na manutenção de seus relacionamentos com seus parceiros ou parceiras, e a pornografia *gonzo* têm sido um modelo prevaiente com práticas cada vez mais brutais.

A industrialização do ato sexual pode ser identificada como uma corrida empresarial milionária invisível para seus consumidores, que, geralmente, entendem como pornografia apenas corpos nus cirúrgica ou fisicamente esculpidos sendo fotografados ou filmados em enquadramentos específicos. No entanto, o único interesse dos produtores da indústria pornográfica é a quantidade de lucro que suas produções podem gerar. Dines (2010) afirma que grande parte dos produtores que ela entrevistou, declarou abertamente estar no ramo apenas pelo lucro, sem considerar nenhum tipo de empoderamento sexual ou criatividade. Para não dizer que eles ignoram completamente a criatividade, seu interesse nesse tópico consiste em surgir com as cenas mais inovadoras a fim de captar mais público e, conseqüentemente, gerar mais lucro. Eles admitem que a indústria pornográfica tem se tornado cada vez mais extrema e apontam esse resultado como um reflexo da saturação do mercado e do tédio de seus consumidores diante de produções sempre tão simila-

res. Como é possível perceber, esta é uma indústria majoritariamente masculina e em nenhum momento seus produtores consideram a forma como suas produções podem ser reproduzidas por seus consumidores com mulheres reais, por vezes sem nenhum preparo físico ou psicológico — ou mesmo sem consentimento claro, sendo surpreendidas por seus parceiros. A pesquisa de Dines (2010) mostra que, para muitos homens consumidores dessas produções, a relação entre sexo pornográfico e sexo na vida cotidiana é direta, desconsiderando que há nas filmagens atores e atrizes que recebem um roteiro com direcionamento de falas e performances, uma equipe completa de filmagem, luz, som e fotografia, além de produtores que desejam superar as últimas tendências do seu nicho de mercado.

Dines (2010) faz um levantamento de cenas pornográficas gratuitas mais procuradas pela Internet e conclui que centenas das mais acessadas são de mulheres sendo, de alguma forma, dominadas ou subjugadas. A autora ainda relata que, nas propagandas para assinatura de conteúdo pornográfico, os textos do anúncio narram cenas brutais com homens levando o corpo das mulheres ao extremo de dores e humilhações em prol de satisfazerem seus prazeres. Outras propagandas mostram mulheres dizendo frases como “Stopping is not our style”¹² e botões de ação para assinaturas com frases semelhantes a “Join us now to Access Complete Degradation”¹³.

Para este artigo, não é pertinente apresentar os detalhes das descobertas de Gail Dines em seu projeto de análise das produções pornográficas, no entanto, vale ressaltar a seguinte observação que ela faz ainda na introdução de seu livro sobre como as mulheres são retratadas por essas produções:

As mensagens que a pornografia divulga sobre as mulheres podem ser resumidas a algumas características essenciais: elas estão sempre prontas para o sexo e estão entusiasmadas para fazer tudo o que os homens querem, independentemente de quão doloroso, humilhante ou prejudicial seja o ato. A palavra “não” está claramente ausente do vocabulário dessas mulheres. Elas parecem ansiosas para ter seus orifícios esticados até a capacidade

¹² “Parar não é nosso estilo”

¹³ “Junte-se a nós agora para acessar uma degradação completa”

máxima e, às vezes, além dela e, de fato, quanto mais bizarro e degradante for o ato, maior será a suposta excitação sexual para ela. As mulheres que vagam por esse mundo são, quer saibam ou não, todas prostitutas por natureza, pois todas têm um preço, muitas vezes tão baixo quanto alguns dólares. (...) Embora essas mulheres adorem o ato, elas parecem não ter imaginação sexual própria: o que elas querem sempre reflete o que o homem quer. (...) As únicas exigências que elas parecem fazer envolvem pedir ao homem que faça mais e mais força (Dines, 2010)¹⁴.

A pornografia *gonzo* adentrou o imaginário sexual da sociedade e o manipula de tal forma que homens reais medem sua masculinidade e virilidade a partir de uma comparação com essas performances e mulheres reais realizam fantasias que desconhecem e passam a abraçá-las a fim de igualar seu prazer ao do parceiro, visto que, de maneira geral, nós mulheres somos socialmente moldadas para nos encaixarmos nas necessidades masculinas, como explicitarei mais adiante em diálogo com Beauvoir (2016:1949). A subjetividade humana é um espaço com diversas portas e camadas sobre as quais diversas áreas do conhecimento têm se dedicado a pesquisar ao longo de várias décadas, porém é inegável o impacto do funcionamento da estrutura social na construção de tal subjetividade, que seja para nos adequarmos às suas demandas ou para conscientemente resistirmos a elas.

De acordo com Velasco (2015) em seu texto *Pornografía y erotismo. Reflexiones filosóficas sobre el sujeto de deseo en la era digital*, a pornografia transforma a sexualidade em uma representação explícita, simplificada e puramente fisiológica do ato sexual, dissociando-a dos rituais amorosos e de um contexto sentimental. O autor faz uma ponte entre as reflexões da filósofa Michela Marzano sobre a pornografia e o erotismo como uma

¹⁴ “The messages that porn disseminates about women can be boiled down to a few essential characteristics: they are always ready for sex and are enthusiastic to do whatever men want, irrespective of how painful, humiliating, or harmful the act is. The word “no” is glaringly absent from porn women’s vocabulary. These women seem eager to have their orifices stretched to full capacity and sometimes beyond, and indeed, the more bizarre and degrading the act, the greater the supposed sexual arousal for her. The women who wander through this world are, whether they know it or not, all whores by nature, as they all have a price, often as low as a few bucks (as in “Every bitch will suck cock for a few dollars” or “This slut will do anything for rent money”). Even though these women love to be fucked, they seem to have no sexual imagination of their own: what they want always mirrors what the man wants. This may explain why women in porn spend enormous amounts of time giving men oral sex, yet they rarely expect or demand reciprocity. Actually, the only demands they seem to make involve asking the man to thrust harder and harder”.

representação do corpo humano e a noção de poder apresentada em diversos trabalhos de Michael Foucault. Ele apresenta a questão dúbia da pornografia na atualidade digital que, se por um lado trouxe uma maior libertação sexual devido ao fácil e quase que irrestrito acesso, por outro criou uma vivência de ato sexual que “não é totalmente uma simulação, porém tão pouco é real”.

A ótica foucaultiana surge para apresentar o poder como uma noção, não um conceito, que alude ao conjunto de forças em tensão em um determinado momento. Não possui formas delimitadas nem categorias definitivas e está associado a relações e conflitos assimétricos entre aqueles que exercem domínio e os que são dominados. No entanto, não se limita necessariamente a ser uma força localizada apenas no lado do dominador ou ausente no dominado. Uma tentativa de resistência dentro da indústria pornográfica às exibições comuns de poder e subjugação entre os gêneros masculino e feminino é o *postporno* ou *pós-pornô* que o autor define como “um movimento artístico e político que se apropria da pornografia para denunciar a subjugação que se esconde por detrás da aparente libertação sexual” através de expressões artísticas de todos os tipos e gêneros que demonstram consciência do paradoxo inerente à tentativa de redefini-la. No entanto, a expressão sexual faz parte da estrutura social e dentro desse paradoxo *postporno* há a necessidade de questionarmos o quanto está sendo socialmente reforçado, à beira da naturalização, e o que está sendo redefinido — ou mesmo o que tem espaço para ser redefinido.

Na novela *Verdades Secretas 2*, a relação entre Angel e Percy já se inicia como uma proposta sexual mediada pela agência de modelos e segue sendo moldada dentro de um jogo de poder sexual e financeiro. Percy considera Angel sua “escrava sexual” e a reconhece como propriedade porque alega poder “comprá-la” a qualquer momento. Mesmo relutante, a modelo aceita as fantasias sádicas do milionário pois ele a chantageia prometendo arcar com todas as despesas do tratamento de saúde de seu filho Fabrício em troca de possuí-la como bem entender. As fantasias de Percy não serão detalhadas neste trabalho, porém sua sede de poder e submissão por Angel será vista posteriormente na seção de análise.

Em todas as cenas que remetem às relações sexuais de Angel e Percy, é possível perceber sua busca por levar Angel ao limite da dor e do

medo a cada vez que se encontram intimamente. Tendo em seu passado a morte de uma mulher por conta de suas fantasias, é possível relacionar toda performance e dinâmica de relacionamento existente entre as personagens de Angel e Percy diretamente com o estudo proposto por Dines (2010) e Velasco (2015). A busca incessante do homem pelo limite de dor da mulher e pelo seu próprio prazer enquanto constata forçosamente o limite dessa dor está na ficção tanto quanto fora dela. Saber o quanto e o quê uma mulher pode aguentar física, emocional e psicologicamente de um homem é uma fantasia masculina que move indústrias milionárias desde acessórios eróticos até a indústria de entretenimento pornográfico e, também, o entretenimento de massa.

5. Gênero, sexualidade, estrutura social e poder

Em *O Segundo Sexo, Volume 1: Fatos e Mitos* (2016:1949), Simone de Beauvoir adota o ponto de vista da moral existencialista para nortear sua pesquisa. Ela destaca o difícil conflito de reivindicações das mulheres acerca do que é essencial como direito humano, bem como as particularidades impostas ao seu gênero. Hoje, são diversos os estudos de gênero que buscam preencher tais lacunas de particularidades — alguns exemplos são o feminismo interseccional, o feminismo decolonial, o feminismo negro e a teoria *queer* como mencionado por Hawkey e Ussher (2022) — porém ainda pode ser considerado válido consultar os estudos de Beauvoir devido à sua relevância em abrir caminhos para que tantos outros continuem surgindo já que, como diz a autora “este livro é uma tentativa, dentre outras” (p.25) de pensar a existência social da mulher e a complexidade que a envolve.

Em que o fato de sermos mulheres terá afetado a nossa vida? Que possibilidades nos foram oferecidas, exatamente, e quais nos foram recusadas? Que destino podem esperar nossas irmãs mais jovens e em que sentido convém orientá-las? (Beauvoir, 2016:1949)

Beauvoir (2016:1949) faz uso do materialismo histórico para ressaltar a importância dos fatores históricos e sociais para a construção da humanidade, especialmente no que diz respeito ao domínio e poder. A autora afirma que, desde os mais antigos registros da pré-história, o ser humano

já aparecia armado com qualquer instrumento. De modo geral, a força física do homem pré-histórico o colocava em posições de trabalho que lhe exigissem mais força física, como a caça, pesca, agricultura e a segurança dos clãs contra os ataques de animais selvagens, enquanto à mulher eram designadas tarefas menos exaustivas, como tecelagem, jardinagem e cuidados do lar, consideradas produtivas para o clã, o que colocava homens e mulheres em igualdade de importância. Segundo Beauvoir (2016:1949, p.87), com as mudanças econômicas decorrentes da descoberta e exploração de metais como bronze, cobre, ferro e estanho, a força masculina passou a ser vista como mais relevante e as tarefas femininas passaram a ser cada vez mais restritas ao lar e logo transformadas em anexo ao trabalho produtivo do homem. Surge, então, um modelo de família patriarcal que tem como base os princípios da propriedade privada, transformando a mulher, que já era vista como um anexo, agora também em propriedade. Assim, o contrato do casamento passa a ser majoritariamente visto como uma troca ou união financeira e de poder entre famílias. Essa nova relação de poder familiar dá origem a outra relação de poder: o poder sexual. Sendo o homem visto como dono da mulher com quem casa, ele também passa a se sentir soberano sobre outras mulheres e o adultério passa a ser um complemento do casamento: homens buscam escravas ou cortesãs para realizarem seus caprichos sexuais, enquanto as esposas buscam amantes para se vingarem de suas limitações.

Beauvoir (2016:1949) se baseia em Engels para traçar essa linearidade, porém destaca uma ressalva que o próprio Engels apresentou em *A origem da família*, de que é impossível se aprofundar no interesse do homem pela propriedade privada sem sair das teorias do materialismo histórico. Os pormenores da passagem dos grupos comunitários à estrutura da propriedade privada também escapam do olhar atento de Engels e a autora busca preencher essas lacunas com um desdobramento das relações de poder que o homem passou a conquistar sobre a natureza, a economia e outros seres humanos. No que se refere à relação de poder do homem sobre a mulher, a diferença biológica de forças entre seus corpos se tornou relevante com o início da exploração de minérios. Os trabalhos exercidos pelas mulheres se tornaram secundários para a economia, porém há nessa relação de poder uma ambiguidade: elas exercem trabalhos de importância silenciosa para a sustentação da preponderância masculina,

mas há tempos em que sua importância se resume em procriação. A autora afirma que “é impossível, vê-se por esse exemplo, encarar a mulher unicamente como força produtora; ela é para o homem uma parceira sexual, uma reprodutora, um objeto erótico, um Outro através do qual ele se busca a si próprio” (BEAUVOIR, 2016:1949, p. 89).

Com o adultério acoplado no casamento, a prática sexual ficou dividida entre a pulsão libidinosa de busca pelo prazer e a reprodutora que dará origem a prole que, de tempos em tempos, a estrutura social precisa renovar em suas engrenagens de trabalho. Se, por um lado, a mulher esposa precisa se manter como um objeto de desejo para o marido, este não se sente ligado a ela para além de suas obrigações, incluindo a obrigação de procriar, visto que ter herdeiros também é uma forma de reafirmar socialmente sua masculinidade e virilidade. Beauvoir (2016:1949) explicita o ponto de vista do materialismo histórico, porém afirma que sua limitação aos contextos econômicos falha em explicar a complexidade existencial da relação entre homens e mulheres. Ela afirma que certas observações feitas pelos campos da biologia, da psicanálise e do materialismo histórico, por exemplo, podem ser consideradas como uma parte desse campo de compreensão, porém é indispensável o entendimento de que “o corpo, a vida sexual, as técnicas só existem concretamente para o homem na medida em que os apreende dentro da perspectiva global de existência” (p.91).

No segundo volume de sua mesma obra, *A Experiência Vivida*, Simone de Beauvoir analisa a sociedade burguesa francesa de sua época e a forma como as mulheres existem nela, desde sua infância até a velhice, passando por alguns tipos de performance feminina na sociedade. Vale ressaltar que o termo *performance* não é utilizado pela autora, mas parte da perspectiva de performance de gênero de Judith Butler em *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Embora o foco desta subseção sejam as análises de Beauvoir, Butler (1999) expande o trabalho da autora francesa com suas pesquisas do universo *queer*, que performam a feminilidade desafiando a padronização social de gênero. *Performar* significa dizer que as características de cada gênero são socialmente construídas e validadas ou questionadas a depender do meio na qual ocorrem, e por essa razão podem ser repetidas por seu gênero oposto ou outros gêneros. Butler (1999) também aborda o termo *gênero* como

uma “forma performativa” regulada pelas coerências sociais do que se entende genericamente por atributos femininos e masculinos. A partir dessa compreensão, utilizarei o termo *performance* neste trabalho para me referir às representações de poder performadas pelas personagens em seus papéis de gênero estabelecidos.

Em *A iniciação sexual*, Beauvoir (2016:1949) apresenta o desenvolvimento sexual da mulher como um tornar-se objeto de desejo. No entanto, afirma que “*fazer-se objeto, fazer-se passiva não é a mesma coisa do que ser um objeto passivo*” (p.131). Essa objetificação é, ao mesmo tempo, ativa e passiva: a mulher chama a atenção do homem, porém é ele quem a conduz ao leito, se for da vontade dele, e a ela só restará “se entregar e obedecer” (p.133). De acordo com Beauvoir, o homem é iniciado na vida sexual como quem é iniciado em uma guerra, deve dominar, agir, ter o controle, e até sua anatomia o conduz para tal. Em contrapartida, a mulher é ensinada a se preservar de investidas sexuais e a não investir sexualmente, mas sim ser cortejada e conquistada. A própria ideia de conquista também remete ao cenário de guerra. Na intimidade, tudo parece agressivo à mulher que não sabe o que esperar. Mesmo nos dias atuais, em que as mulheres estão conhecendo seus corpos com mais liberdade do que na década de 1940, elas ainda podem ser surpreendidas pelas fantasias de seus parceiros de forma repentina e abrupta quando o sexo entre o casal é visto como um direito conjugal muito mais do que uma experiência consentida de prazer recíproco.

Na novela *Verdades Secretas 2*, é através da performance de mulher indefesa que Angel consegue sobreviver aos joguetes de Cristiano, Percy e Giovanna. Com o primeiro não há o domínio sexual, porém as questões morais envolvendo a morte de Alexandre Ticiano e a relação de interesse financeiro que Angel mantém com Percy provocam em Cristiano crises de ciúme e raiva que levam o investigador a oscilar emocionalmente entre uma paixão possessiva e o desejo de vingança por ela não corresponder aos seus sentimentos da maneira que ele deseja. Inicialmente, Angel se apaixona por Cristiano devido à forma como ele se mostra zeloso, carinhoso e protetor, porém com o passar do tempo as oscilações de humor de Cristiano começam a assustá-la. Mesmo após descobrir que ele é um investigador, Angel ainda arrisca manter um relacionamento com ele em paralelo ao de Percy por acreditar que as oscilações de humor de Cristiano não são

piores do que a dominação física e financeira que Percy exerce sobre ela. No entanto, se desencanta por completo quando Cristiano propõe que ela abandone sua carreira de modelo para fugir com ele e ser financeiramente assistida por um dinheiro que ele pretende receber dando um golpe em Giovanna fraudando as provas do assassinato de Alexandre a fim de desviá-las de Angel, porém ainda permitindo que Giovanna comprove a morte do pai e receba parte da herança.

Com Percy, por sua vez, seu interesse é restritamente monetário e Angel o tolera somente pelos recursos financeiros que ele dispõe para o tratamento de seu filho Fabrício e também de seu sustento, pois ela não mora com Percy. A questão de gênero aparece, num primeiro plano, mais vinculada aos assuntos sexuais do que qualquer outro. No entanto, vale lembrar que a busca do homem por escravas ou cortesãs a fim de realizarem suas fantasias é algo recorrente na história das relações sociais (Beauvoir, 2016:1949), bem como o desejo de possuir a mulher tal qual se conquista um território, por exemplo. Certa agressividade masculina ao relacionar-se intimamente com uma mulher não é necessariamente biológica ou anatômica, mas sim uma construção social performática que associa virilidade à violência.

A personagem de Giovanna e sua relação com Angel também refletem algumas performances de gênero padronizadas em nossa sociedade. Giovanna é uma mulher que apresenta alguns dos traços admitidos como masculinos tanto socialmente quanto na ficção, estando presente nos personagens de Cristiano e Percy. O dinheiro como símbolo de poder, a possibilidade de assumir a presidência da empresa no lugar de seu pai e a própria estética da personagem com cabelos curtos, roupas de corte reto, mesmo que decotadas ou curtas, e um rosto com traços mais retos e angulares remetem ao padrão conhecido do universo masculino, além de uma personalidade inflexível. Tudo isso contrasta com a delicadeza presente nos traços e gestos de Angel, seus cabelos compridos e seu guarda-roupa de tecidos mais leves e fluidos. O conflito de poder entre elas não está no gênero, mas sim na diferença de classe social e, consequentemente, na influência social e financeira que Giovanna pode exercer sobre Angel acerca do caso de assassinato.

Para tentar se libertar desses três jogos de poder, Angel decide performar o papel no qual os três querem vê-la: a bela mulher indefesa que não conseguirá realizar seu sonho de liberdade sem a ajuda de outra pessoa, e de cada um dos três, ela decide retirar o que há de melhor. De Cristiano, ela aproveita a inteligência ágil para encontrar os documentos dela e de seu filho escondidos no apartamento de Percy. De Percy, ela aproveita a conta bancária que ele abriu para ela no exterior e o jatinho fretado que ele também colocou no nome dela. De Giovanna, ela busca a cumplicidade através da destruição da gravação da confissão de assassinato. Indiretamente e sem que um saiba da ação dos outros dois, Angel faz com que seus três relacionamentos trabalhem juntos para dar a ela sua independência.

6. “Eu só queria não ter que depender de homem nenhum”¹⁵: uma análise sobre a personagem e seus principais relacionamentos

Embora as duas sequências da novela sejam responsáveis pela construção e transformação narrativa da personagem Arlete Brito em Angel, o foco de análise será sobre a segunda sequência, mais especificamente nas dinâmicas de poder existentes entre Angel e os três principais relacionamentos eróticos que ela possui: Cristiano, Percy e Giovanna, com este último surgindo apenas no penúltimo episódio na segunda sequência, enquanto os outros dois já iniciam logo no primeiro episódio de *Verdades Secretas 2*.

Para análise serão feitas transcrições de diálogos e descrições de cenas que serão analisadas sob a perspectiva narrativa de Labov (1972) dentro do que pode ser considerado uma grande narrativa (Santos, 2020) e análise social de Beauvoir (2016:1949), Butler (1999) e Dines (2010). A performance apresentada pelas personagens vai além da simples demarcação de gêneros, ela é também uma representação da quantidade e do tipo de poder que cada personagem exerce uma sobre as outras. A análise dos personagens masculinos será comparativa, visto que apresentam mais cenas de interação com a personagem Angel. Já a análise da relação entre Angel e Giovanna se dá com base em uma única cena, na qual as duas interagem em um diálogo mais longo e aberto, lembrando partes da primeira sequência da novela.

¹⁵ A fala que dá o título dessa sessão se encontra no episódio 41, tempo 31'44", quando Angel desabafa com Visky sobre não querer depender de ninguém.

Beauvoir (2016:1949) discorre sobre a dominação masculina socialmente endossada, enquanto Dines (2010) aborda a dominação masculina entre quatro paredes, fora do olhar público, porém sempre aceita e justificável quando é exposta. A dominação por si só já é um contexto questionável, porém quando esta ocorre em contextos íntimos, surge uma suspensão envolvendo subjetividades humanas as quais este trabalho não aborda. A presente análise irá tratar especialmente da situação e da sensação de impotência que a personagem principal vivencia e o descontentamento que a leva a uma tentativa de fuga no último episódio da novela.

Os dados analisados não são transcrições diretas de episódios inteiros, mas sim uma montagem em sequência de recortes de cenas de episódios distintos, devido a dinâmica das telenovelas que buscam prender o telespectador com narrativas inacabadas a cada episódio para que ele acompanhe a continuação. Para referenciar as cenas, apresentarei entre parêntesis a marcação de episódio e duração de tempo de cada diálogo transcrito. Serão transcritos também detalhes visuais e musicais, bem como a linguagem corporal das personagens, caso agreguem na interpretação das cenas e seus respectivos diálogos. A análise de cada cena é feita logo após sua transcrição, podendo ser retomada em outra análise de cena posterior.

6.1 Percy versus Cristiano

Se analisarmos a série como uma grande narrativa (Santos, 2020), relacionando essa perspectiva com a estrutura narrativa de Labov (1972), a volta de Angel para o *book rosa*, que acontece logo no início do primeiro episódio de *Verdades Secretas 2*, pode ser considerada o *Abstract* da narrativa da personagem nessa sequência da novela. Nesse momento, já é possível perceber a dinâmica de poder econômico e social entre modelos e patrocinadores. Essa dinâmica logo ganha a roupagem das relações de gênero apresentadas por Beauvoir (2016:1949) após Percy conhecer Angel em um desfile, no terceiro episódio da trama, e buscar seu sócio Ariel para saber como conseguir um encontro com ela. Inseguro, Percy pede para ele confirmar se é mesmo possível esse encontro por ela ser uma modelo muito famosa e Ariel afirma: “A certeza que eu tenho é que ela tá sem dinheiro. Porque se voltou pra agência é porque tá sem grana”. Percy assente e afirma, sorrindo: “Excelente” (episódio 3, tempo 8’27” à 9’30”).

Nesse mesmo desfile, Angel tem seu primeiro contato com o investigador Cristiano, que está se passando por modelo a mando de Giovanna Ticiano, que busca desvendar a morte de seu pai, Alex. Ele decide convidá-la para jantar, porém ela recusa dizendo que precisará ficar em casa cuidando do filho pequeno. Ao chegar de carro na entrada do prédio para fazer-lhe uma surpresa, Cristiano vê Angel entrando no carro de Percy e tem uma crise de ciúmes dentro do seu carro, apertando com muita força o buquê de rosas que levou consigo a ponto de fazer sua mão sangrar com os espinhos (episódio 3, tempo 40'27"). De início, não há uma relação de poder entre Cristiano e Angel, há apenas a demarcação da performance de gênero (Butler, 1999) que apresenta a modelo feminina de aparência delicada e o modelo masculino de aparência robusta.

Até o momento, Cristiano parecer ser apenas um apaixonado que teve seu coração partido. Só a partir do quarto episódio que a manipulação emocional entre os dois personagens tem início, quando ele encontra Angel em uma festa da boate Radar, da qual Percy e Ariel são sócios e recebem festas da agência de modelos. Ao vê-la dançando e bebendo, ele tenta chamá-la para fora da pista de dança, porém ela desvia. Ainda assim, ele segue atrás dela e se declara (tempo 37'30"): "Eu gostei de você de cara. Não sei, acho que seu jeito, ingênua... Frágil. Eu senti uma conexão. Eu gosto de cuidar das pessoas, eu gosto de proteger. Eu fiquei com vontade de cuidar de você. Foi por isso que eu te liguei ontem à noite pra gente jantar, se ver. Cê falou que cê ia cuidar do seu filho, eu achei tão bonitinho. Fui lá fazer uma surpresa pra você, levar flores. Eu sou um idiota. Eu te vi entrando num carro, num carrão." Enquanto ele fala, ele a empurra contra a parede de forma discreta e, para qualquer pessoa vendo de fora, ele está apenas tentando se relacionar com uma mulher bonita. Angel, por sua vez, interrompe Cristiano dizendo "Não é da sua conta!" Cristiano desarma um pouco sua linguagem corporal e responde "Não, eu sei. Eu só vim aqui te dizer que eu sei exatamente quem você é." Angel responde "Não sabe! Às vezes nem eu sei quem eu sou..." Cristiano responde, encurralando-a contra a parede novamente: "Ah, para de jogar com as palavras, Angel." Angel, agressiva, retruca: "Qual é a tua? Que que foi? Tá ofendido só porque eu não quis sair com você?" Cristiano se afasta um pouco e silencia por um momento, depois diz: "Programa, né?

Book rosa.” Perplexa, ela responde “Tô cheia de problemas. Eu não posso ficar com modelo em início de carreira.” Ele recua de novo e desarma sua linguagem corporal. Mudando sua expressão facial de investigador invasivo para perdidamente apaixonado, ele volta a falar sobre seus sentimentos para ela e pergunta quem ela escolheria se pudesse escolher. Aos poucos, ela vai se encantando com suas falas, sua expressão séria suaviza e ela se permite o envolvimento de uma noite com Cristiano.

Nesse primeiro envolvimento entre as personagens, é possível perceber a forte marcação de performance de gênero a partir da forma como Cristiano descreve sua percepção sobre Angel e como ele se vê em relação a ela. A fala “Eu gostei de você de cara. Não sei, acho que seu jeito, ingênua... Frágil. Eu senti uma conexão. Eu gosto de cuidar das pessoas, eu gosto de proteger. Eu fiquei com vontade de cuidar de você” reforça os estereótipos sociais masculinos e femininos. Embora Angel relute inicialmente, ela acaba por ceder ao discurso cuidador de Cristiano devido à sensação de carência provocada por sua situação de vida no momento, tal qual ela descreve brevemente para Nalva, a babá de seu filho Fabrício, quando ela pergunta se eles estão juntos. “Nalva, tô carente. Qualquer pessoa que fizer um carinho em mim eu vou ficar mexida, entendeu?” Apesar das adversidades, a relação entre os dois se estabelece de forma mais emocional do que erótica, e é por esse viés que Cristiano irá tentar exercer poder sobre Angel.

A partir dessa contextualização ou *Orientation* (Labov, 1972) já é possível fazer uma comparação entre as personagens de Percy e Cristiano e a relação que cada um busca estabelecer com Angel. Percy enxerga Angel como uma mercadoria antes mesmo de se relacionar com ela, visto as condições nas quais a conheceu e os possíveis hábitos que ele já possui com esse tipo de relação. Cristiano, por sua vez, tem uma quebra de expectativa quanto à imagem de Angel e as acusações de assassinato que ela recebe, fazendo com que ele queira possui-la para, a seu modo, protegê-la. Ao analisarmos os diálogos apresentados, encontramos dois tipos de exercício de poder: econômico e emocional. Percy busca, através da necessidade financeira de Angel, manipulá-la para a realização de seus próprios prazeres, enquanto Cristiano, ao investir na fragilidade emocional de Angel, busca uma conexão afetiva da qual ele não desiste até que

ela ceda às suas investidas. As cenas também remetem ao que Beauvoir (2016) destaca sobre a complexidade da mulher como um Outro que é, ao mesmo tempo, um caminho de domínio e autodescoberta para o homem. Ambos Percy e Cristiano buscam na Angel certa completude do que eles julgam faltar em suas vidas e não medem esforços para realizarem seus desejos. Posteriormente, serão apresentados os extremos que cada um desses homens decide realizar para satisfazer o desejo de possuir a mulher que julgam ser a única ideal para realizar seus caprichos.

Com a urgência de Angel em ganhar dinheiro, ela e Percy têm seu primeiro encontro no terceiro episódio. Na noite em que Angel não sai com o investigador, ela janta apreensiva na mansão de Percy e logo seguem para o quarto, onde ele coloca uma música, começa dançando sozinho e depois a convida para dançar com ele. De início ela dança livre, solta e sozinha. Em alguns momentos ela sorri enquanto ele aplaude a dança sentado na ponta da cama, como quem assiste a um espetáculo. Quando ela sobe na cama e fica aparentemente maior do que ele, que está sentado, repentinamente Percy se levanta com a expressão facial séria, a pega no colo e leva em direção aos seus apetrechos sádicos. A música *pop*¹⁶ moderna que iniciou a cena dá lugar a uma música da década de sessenta do século passado (mais especificamente de 1964)¹⁷ e a dança de pares dá lugar a uma mulher com os pulsos amarrados em cordas grossas sendo conduzida por um homem de expressão facial cada vez mais séria em falsos passos de dança nos quais a mulher é puxada com mais força cada vez que faz um movimento contrário ao caminho conduzido por esse homem. O sorriso da dançarina foi substituído por uma expressão de perplexidade ao ter seu corpo debruçado sobre um banco enquanto suas pernas são fortemente amarradas por mais cordas grossas. Sem entender o que está acontecendo e muito menos o que poderá acontecer, Angel se entrega, como uma boneca de cera de expressão facial petrificada e corpo imobilizado, aos braços de um poderoso desconhecido que sorri ao vê-la impotente em sua cama, vendando seus olhos enquanto se senta em cima de seu estômago.

Nessa cena, percebemos a postura controladora de Percy que, sem consentimento, domina completamente a modelo logo após um aparente

¹⁶ *Two Weeks*, de FKA twigs (2014).

¹⁷ *(You Don't Know) How Glad I Am*, de Nancy Wilson.

domínio que ela poderia exercer sobre ele. Aparente, pois, na situação de “produto” na qual ela se encontrava — sendo paga para passar a noite atendendo aos caprichos de Percy — ele, como cliente pagante dela e da agência por conta do *book rosa*, acreditava poder fazer com ela o que quisesse. No entanto, por se tratar de um outro ser humano e não de um objeto, o consentimento das ações deveria ser prioritário. A atitude abrupta de domínio praticada por Percy faz com que Angel se sinta violada física e moralmente, como será descrito a seguir.

O quarto episódio inicia no dia seguinte com uma manhã na piscina, (tempo 5’37”) com Angel séria e Percy sorridente em bordas opostas. Percy pergunta para Angel se está tudo bem e ela responde séria, sem conseguir encará-lo: “Fisicamente sim, mas eu me senti humilhada.” Sem tirar os olhos dela, Percy esboça um sorriso e vai em direção a Angel, revelando: “É disso que se trata. Eu gosto de mandar, eu gosto de... humilhar. Cê me acha doente? É só uma fantasia. A gente vive de fantasia, não é?” Angel, séria, responde: “Eu te aceito. Eu te aceito como você é”. Ela força um sorriso enquanto vira as costas para Percy. Eles sentam e Percy entrega o envelope com o pagamento. Percy olha fixamente para o rosto de Angel, que ainda tem dificuldade de encará-lo, e diz que quer muito vê-la novamente. Ele se curva para beijá-la e ela cede, de olhos meio abertos e muito atentos. No caminho de volta para pegar suas coisas e ir para sua casa, ela para em frente a um espelho, conta o dinheiro que recebeu, encara a si mesma no espelho com uma expressão séria, bate com o dinheiro na mão e o guarda, seguindo em frente. Ao chegar em sua casa, ela tira logo as roupas e joga o vestido na máquina de lavar, senta-se no chão chorando enquanto bebe um pouco do leite que tinha em sua geladeira (9’30”). Nessa cena, a linguagem corporal de Angel se mostra contraditória à sua fala quando questionada por Percy. Ela afirma aceitá-lo, porém não consegue encará-lo diretamente. Fica claro a quão surpreendida negativamente ela ficou na noite anterior, o que remete aos apontamentos de Dines (2010) sobre os tipos de atos sexuais que a pornografia tem difundido nos últimos anos. Com uma mistura de medo e de hábito, ela contorna a interação matinal de forma a torná-la mais breve possível, buscando manter um equilíbrio aparente até voltar para sua casa. Ao compararmos Percy e Cristiano, levando em conside-

ração a fragilidade emocional em que se encontra Angel, percebemos o porquê Angel mantém um relacionamento com ambos: nos cortes de cena que exibem o ato sexual de Angel e Cristiano, os movimentos são recíprocos, livres e consentidos entre ambos, sem nenhuma semelhança aos atos de Percy. No entanto, é o pagamento dos encontros com Percy que possibilita a modelo arcar com as despesas do tratamento de saúde de seu filho, que está cada vez mais caro e especializado. Há uma dicotomia entre os relacionamentos e os tipos de necessidade que cada um supre, bem como a forma de poder exercida por cada personagem masculino. Inalterável, no entanto, é a situação de Angel, que se sente constantemente à mercê desses homens e mesmo deslumbrando qualquer fim para sua situação, como, por exemplo, conseguir tomar posse da herança de seu falecido marido, esta solução ainda pertence a um futuro distante. Os jogos de poder emocionais e financeiros entre Angel e os homens Percy e Cristiano irão aumentar ao longo da trama e a modelo irá se adaptar estrategicamente ao contexto para assegurar o tratamento de saúde de seu filho e acessar a herança de seu falecido marido através de Cristiano, além de tentar convencê-lo a abandonar a investigação da morte de Alex. Percy irá ameaçá-la financeiramente alegando que, caso ela não aceite ser sua escrava sexual, ele irá parar de financiar o tratamento de saúde de Fabrício e a faz assinar uma promissória que a obriga pagar de volta todos os gastos que ele teve com ela e seu filho desde que se conheceram. Por outro lado, Cristiano fará uso de seus conhecimentos como investigador para coagir a modelo a abandonar Percy e toda sua carreira para ficar apenas com ele.

No episódio 17 (tempo 24'47'') Cristiano aparece conversando com Eurípedes, seu amigo e parceiro de investigação, sobre estar novamente reunindo provas para colocar a Angel na cadeia, após ter desistido de trabalhar para Giovanna. Eurípedes ri e pergunta “Você gosta ou não gosta dela?” e Cristiano responde “Gosto. Gosto mais do que eu devia. Tô ficando maluco por essa mulher. Mas ela tem um milionário”. E depois de alguns apontamentos de ambos sobre a situação, ele complementa “O milionário tem dinheiro, mas, hoje, informação vale muito mais do que grana. Muito mais. Quanto mais informação eu tiver sobre ela [Angel], quanto mais coisas pesadas do passado dela eu souber, mais eu vou ter

domínio sobre ela!” Eurípedes pergunta: “Você não tá fazendo isso pela grana da Giovanna?” e Cristiano responde: “Não. Eu tô fazendo isso por mim. É por mim que eu tô fazendo isso, Eurípedes. Se eu tiver uma informação concreta contra a Angel, ela vai ter que esquecer o milionário e ficar comigo”. Eurípedes responde: “E os sentimentos?” Cristiano rebate: “Que sentimento?” Eurípedes, sério, replica: “Os sentimentos, Cristiano.” Cristiano silencia. Depois finaliza a cena dizendo: “Eu quero aquela mulher. É ela que eu quero. Se eu tiver que comprar ela com o que eu sei, eu vou comprar” (tempo 26’44”).

Nesse diálogo, Cristiano revela sua insatisfação acerca da rejeição que sente por parte de Angel e decide voltar a trabalhar para Giovanna a fim de continuar com a investigação para utilizar as informações que encontrar como forma de chantagear Angel e convencê-la de que ela precisará dele para protegê-la de ir para a cadeia. Enquanto a dominação de Percy se dá fisicamente, de forma sexual e monetária, a manipulação de Cristiano é moral e emocional. Beauvoir (2016:1949) aborda o contexto de soberania oferecido ao homem sobre a mulher a partir de uma estrutura socioeconômica que recompensa sua força física e virilidade, enquanto circunda a mulher à manutenção silenciosa dessa mesma estrutura. Ao comparar a posição de poder de ambos, Percy está mais recompensado do que Cristiano, o que nos permite perceber que não é o suficiente ser do sexo masculino, é preciso também ser validado em outros aspectos da performance de gênero masculina para ser recompensado socialmente. No meio de toda essa situação, Angel é apresentada não só em suas fragilidades financeira e emocional, mas é também vista como uma “mulher troféu”, o que significa dizer que a conquista de ter um relacionamento publicamente reconhecido com ela é também uma premiação para esses homens. Angel não é simplesmente uma mulher fragilizada, ela é uma mulher jovem, internacionalmente reconhecida por sua beleza, mãe, viúva e que usufruía de um estilo de vida luxuoso com seu falecido marido e seu filho. Um homem que puder satisfazer todas as necessidades visíveis de uma mulher como Angel será considerado viril e poderoso, mesmo que fora dos olhares públicos essa mulher se sinta mais impotente com esses homens em sua vida do que era antes de conhecê-los.

6.2 Giovanna

Foram poucas as vezes em que as personagens se encontraram na segunda sequência de *Verdades Secretas*, e sempre em conflitos e provocações da parte de Giovanna. Foi apenas no episódio 48, perto do final da novela, que Angel e Giovanna conversam sobre o passado delas e sobre a investigação atual. Em 30'38" do episódio Giovanna confronta Angel sobre a morte de seu pai e seu primo com a gravação de uma confissão em mãos, feita por Cristiano após a convidar para jantar e colocar droga em sua bebida para interrogá-la extraoficialmente. Após ouvirem toda a gravação, ambas de pé, Giovanna diz “Finalmente eu tenho a prova. Você matou o meu pai e você vai pra cadeia. Toda essa sua beleza vai embora. O seu sucesso como modelo... Acabou. Quando você sair de lá você não vai ser mais ninguém. Você, que sempre competiu comigo, sempre levou a melhor em tudo. Eu trouxe você aqui porque eu queria te ver assim, desprotegida. Você é uma assassina. E não pensa que você vai me jogar pela janela, não. Eu vou destruir a sua vida”. Angel fita Giovanna em silêncio com lágrimas descendo por seu rosto, porém de expressão séria. Em seguida, senta-se na cadeira da cozinha de Giovanna.

Na sequência, Angel começa a contar a história das duas sob seu ponto de vista. “Eu sempre tive tão pouco, né, Giovanna?” E Giovanna também chora, com expressão de raiva. Angel continua: “Você sempre teve tudo. A minha mãe... Cê se lembra da minha mãe. Minha mãe era uma mulher muito simples. Minha avó era uma professora aposentada.” Séria, enxugando as lágrimas, Giovanna diz: “Eu já conheço muito bem a sua história”. Angel continua: “Você sabe! Você sabe. O seu pai... Eu era uma menina quando eu tive que me entregar pro seu pai. Quando eu tive que fazer *book rosa*, quando eu tive que me vender! Eu tinha 16 anos, Giovanna. Você nunca precisou passar por isso. Você nunca precisou cuidar da sua vida. Tudo que você fez, você fez por prazer.” Giovanna: “É... Sempre foi por prazer. E me dá um prazer enorme te ver assim, chorando.”

Para Giovanna, incriminar Angel pela morte de seu pai parece ser mais relevante do que provar a morte em si. A situação financeira e o estilo de vida dela não se alterariam significativamente com a herança, mas a vida

de Angel irá se transformar radicalmente caso seja provado publicamente o assassinato. As incansáveis investidas de Giovanna para dominar o destino de Angel se destacam especialmente na diferenciação de origem de classe social e na rivalidade dos tempos de escola. Embora Angel tenha se igualado financeiramente à Giovanna, ela não é herdeira de berço, mas teve a sua fortuna adquirida a partir de um casamento e, mesmo não tendo mais um estilo de vida luxuoso desde a morte de seu marido, encontrou outro homem para arcar com suas despesas, especialmente os altos gastos com o tratamento de saúde de seu filho Fabrício. Entre as duas mulheres não há uma disputa de poder e dominação baseada na superioridade de um gênero perante outro, mas de caminhos que, apesar de se cruzarem, têm origens distintas.

Em seguida Giovanna demanda que Angel ajoelhe e implore por sua ajuda e compaixão. Percebendo a sede de controle de Giovanna e já acostumada com o que os outros relacionamentos sempre exigiram dela — admiração e medo —, Angel entra mais uma vez nesse jogo, entregando mais do que Giovanna pede quando, em resposta à suas demandas, Angel diz “Não, eu não vou pedir a tua compaixão. Sabe por quê? Porque eu queria que você tivesse enxugando as minhas lágrimas agora. Eu nunca quis te ferir, Giovanna. Nunca. Eu te admirava.” Giovanna, emocionada e perplexa, responde “Me admirava?” Angel continua: “Eu sempre te coloquei lá no alto. Sempre. Eu tinha... Medo. Como eu tô com medo agora. Um medo com admiração. Eu tô nas suas mãos, Giovanna.” Chorando, Giovanna responde: “Eu sempre quis te ver assim, humilhada.” Angel pergunta: “Por quê?” E Giovanna responde: “Porque eu te amo”. O jogo de poder se volta vitorioso para Angel, que nesse momento, desarma Giovanna, que por sua vez mostra uma admiração por Angel inesperada, contraditória a toda sua relação com Angel até o momento.

Na cena acima é narrada a transformação de Arlete em Angel pela própria personagem, e a sua história é reconhecida como verdadeira por Giovanna. As demarcações de classe e gênero presentes na estrutura social validam a relação de poder entre as personagens, que reproduzem as *performances* de domínio e subjugação. Existem duas narrativas acontecendo: a narrativa de vingança de Giovanna, e a de redenção de Angel. Ao comparar as duas personagens desde a primeira sequência da novela, Giovanna

sempre passou a imagem de uma mulher impossível de ser subjugada e que, após a morte do pai, concentrou ainda mais poder em suas mãos. Angel, por outro lado, descobriu muito cedo que seu poder consistia em fingir que não o tinha. De fato, seu poder econômico era inferior ao de Giovanna, porém exercia outro tipo de poder, manipulando o fascínio que sua vulnerabilidade e beleza exerciam em algumas pessoas a sua volta, que decidiam protegê-la, cada uma a seu modo. Ambas aparentam estar conscientes do jogo que protagonizam, porém Angel, que estava em desvantagem com seu futuro nas mãos de Giovanna, busca novamente uma saída do seu perigo tentando exercer sob Giovanna sua mais utilizada tática de sobrevivência: a sedução.

Giovanna é a responsável pela reabertura do inquérito de investigação da morte de Alex, o que não a torna uma parceira confiável para Angel. No entanto, ela decide utilizar esse amor repentino de Giovanna a seu favor. Encantada, Giovanna sugere que ambas fujam para o exterior o quanto antes e decide buscar a ajuda de Cristiano para roubarem uma promissória que Percy a fez assinar conforme ela pagaria de volta para ele todos os gastos que ele teve com ela e seu filho desde que iniciaram um relacionamento, além de uma cópia da confissão e os passaportes dela e do filho, na condição de que Cristiano não saiba que elas estão juntas. Depois de destruírem todas as cópias da confissão e a promissória, Angel pega seu passaporte e o do seu filho, que também estavam com Percy, e segue com seu filho para o aeroporto em direção a um jatinho fretado com seu nome que Percy tinha preparado para ela viajar com ele para fazerem o tratamento do menino no exterior. Com uma conta em dólares que Percy também já havia deixado pronta para ela e seu filho, Angel finalmente vislumbra sua chance de ser livre e financeiramente independente em outro país, longe de todos os dramas que têm vivido desde menina. No entanto, Alexandre Ticiano reaparece como piloto do jatinho e mata Angel sem nenhum aviso, encerrando a segunda sequência de *Verdades Secretas 2*.

Desde sua vida como Arlete, Angel sempre se viu dependente de alguma figura superior a ela, quer seja social ou economicamente. A morte de Angel se dá justamente quando a personagem está perto de se emancipar completamente dos jogos de poder que ela utilizara por tantos anos como ferramenta de sobrevivência e conveniência. Após entrar no jogo das performances, adaptou-se de tal forma que qualquer vislumbre

de uma vida diferente era tratado como um grande sonho distante. “Eu só queria não depender de homem nenhum” é uma fala da personagem que simboliza toda sua trajetória, desde seu pai até Percy, passando por Alexandre e Cristiano. Giovanna, mesmo sendo mulher, também encarna uma postura de poder sobre Angel através de sua posição social. A personagem da Giovanna incorpora diversas características presentes nas personagens masculinas da novela, no entanto, ela partilha com Angel um passado de rivalidade que a faz sentir vulnerável nesse momento de discussão.

7. Últimas considerações

Com o amparo teórico de Moita Lopes (2006), Santos (2020; 2021; 2022), Barkhuizen (2016), Labov (1972), Lopes (2003), Silva (2014) Beauvoir (2016:1949), Butler (1999) e Gail Dines (2010), este artigo propôs uma análise das relações de poder e performances de gênero transpassadas pela subjugação da mulher através da telenovela *Verdades Secretas 2* examinando a relação da personagem Angel com Cristiano, Percy e Giovana. As três personagens se mostram empenhadas em se assenhorar de Angel e seu destino, cada qual à sua maneira. Angel, no entanto, busca até o último episódio a sua tão sonhada liberdade. A transformação de Arlete em Angel e sua narrativa de subjugação ilustram a situação de mulheres que, independentemente de estarem ou não inseridas no mundo da moda, passam por situações nas quais o único caminho é a sobrevivência, de tal forma que, mesmo tentando sair da situação, não conseguem senão repetir o mesmo ciclo visto a magnitude que certas trocas e barganhas alcançaram, deixando de serem momentâneas para se tornarem um estilo de vida.

Há inúmeras outras leituras possíveis para a narrativa da personagem principal e suas relações com os outros personagens da trama, o que evidencia a complexidade de sua narrativa. A busca de Angel por liberdade encontra paralelo com as histórias de muitas outras mulheres no mundo contemporâneo: mulheres anônimas, em nossas sociedades contemporâneas que chegam ao extremo para não se perderem de si mesmas, preferindo o risco de um destino desconhecido, ao invés do sofrimento repetitivo que lhes é familiar. Tudo que a personagem queria era ser livre, melhorar de vida sem depender de ninguém, assim como tantas outras de nós em nossas próprias narrativas.

Referências

- BARKHUIZEN, Gary. Introduction: narrative research in applied linguistics. In: BARKHUIZEN, Gary (org.). **Narrative research in applied linguistics**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. v. 1: **Fatos e mitos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. [1949].
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. v. 2: **A experiência vivida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. [1949].
- BUTLER, Judith. Preface. In: BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. New York: Routledge, 1999.
- DINES, Gail. Introduction: porn and the industrialization of sex. In: DINES, Gail. **Pornland: how porn has hijacked our sexuality**. Massachusetts: Beacon Press, 2010.
- GORDON, Cynthia. Gumperz and interactional sociolinguistics. In: WODAK, Ruth; JOHNSTONE, Barbara; KERSWILL, Paul (eds.). **The SAGE handbook of sociolinguistics**. London: SAGE Publications, 2011. p. 67–84.
- HAWKEY, Alexandra J.; USSHER, Jane M. Feminist research: inequality, social change, and intersectionality. In: FLICK, Uwe (ed.). **The SAGE handbook of qualitative research design**. v. 2. London: SAGE, 2022. p. 175–193.
- LABOV, William. The transformation of experience in narrative syntax. In: LABOV, William. **Language in the inner city: studies in the Black English vernacular**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, [S. l.], n. 26, p. 17–34, 2003. Disponível em: <https://is.gd/78Cvxd>. Acesso em: 15 jun. 2024.
- MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Linguística aplicada e vida contemporânea: problematização dos construtos que têm orientado a pesquisa. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da (org.). **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- SANTOS, William Soares dos. Discurso como prática social. In: SANTOS, William Soares dos. **O longo caminho até Damasco: quatro narrativas de conversão religiosa**. São Paulo: Pontes, 2022.
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia**, São Paulo, n. 27, p. 241–252, jun. 2014.
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. Coriolano, de William Shakespeare: uma narrativa de masculinidades no mundo ocidental. In: SANTOS, William Soares dos. **Identidades masculinas em Coriolano e Antônio e Cleópatra de William Shakespeare**. São Paulo: Amavisse, 2020.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Narrativa como instrumento de compreensão e mudança social. **Revista Indisciplinar em Linguística Aplicada**, v. 2, n. 2, 2021.

VELASCO, Hermann Omar Amaya. Pornografía y erotismo: reflexiones filosóficas sobre el sujeto de deseo en la era digital. **Revista de Tecnología y Sociedad**, ano 4, n. 7, 2015. Disponível em: <https://is.gd/FpMxdS>. Acesso em: 15 jun. 2024.

VIGILANTE, Antonio. Danilo Dolci: uma revolução comunicativa. In: VIGILANTE, Antonio; VITTORIA, Paolo. **Pedagogias da libertação**: estudos sobre Freire, Boal, Capitini & Dolci. Tradução de William Soares dos Santos. Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ, 2014.

VIOLÊNCIAS CONTRA ATRIZES DA INDÚSTRIA PORNOGRÁFICA EM UMA NARRATIVA NO PROGRAMA “ELISA SANCHES ENSINA O SEGREDO DO S3X0 4N4L!” [sic], NO CANAL CORTES DO PROSA GUIADA [OFICIAL]

Celme de Alcantara Velemem Alves

Introdução

Este artigo visa a buscar uma compreensão inicial acerca das violências vivenciadas por atrizes da indústria de cinema pornográfico brasileiro, como parte de uma pesquisa maior em nível de doutorado em desenvolvimento. Para isso, a pesquisa fará análises de trechos da narrativa presente no episódio *ELISA SANCHES ENSINA o SEGREDO do S3X0 4N4L!* [sic], de 8 minutos e 7 segundos, disponibilizado no canal *Cortes do Prosa Guiada [OFICIAL]*, da plataforma de vídeos *YouTube*. Esse canal veicula trechos de entrevistas realizadas pela entrevistadora Emme White, que também atua como atriz de filmes pornográficos, no canal *Prosa Guiada*, da mesma plataforma.

O episódio do qual se originou o vídeo base para esta análise tem como entrevistada a também atriz de filmes pornográficos, Elisa Sanches, uma celebridade no mercado de cinema pornográfico brasileiro. No trecho selecionado, a atriz entrevistada narra episódios de suas experiências de vida, em especial os que se referem ao exercício de sua profissão.

Em uma busca rápida pela internet, Elisa Sanches é descrita pelo site *Testosterona* como “Melhor atriz porno brasileira” [sic] e ainda como “atriz porno que em pouco tempo de carreira já coleciona vários prêmios

da indústria tem uma base de fãs que só aumenta a cada novo trabalho. Muito buscada no Pornhub Brasil” [sic]¹⁸.

Nesta pesquisa, procuro evidenciar a capacidade do discurso narrativo de revelar como a narradora constrói a sua subjetividade, a percepção que os outros têm de sua subjetividade, assim como suas formas de interação e integração ao mundo social. Analisar narrativas possibilita uma melhor compreensão a respeito das violências vividas por atrizes do gênero pornográfico, mas que de diversas maneiras, guardadas as devidas proporções, atingem todas as pessoas que sofrem com a misoginia.

1. A escolha pela metodologia de análise de narrativas

As narrativas podem contar as histórias da humanidade, universais, clássicas, as quais têm o poder de nos fazer reconhecer a nós mesmos em seus personagens e experiências (MACHADO, 2002), fazendo com que nos reconheçamos como elementos de um mesmo grupo, humanos.

Esse poder de nos incluir em um grupo, uma categoria, também pode ser observado quando narramos nossas experiências de vida. Nesses eventos narrativos, expressamos quem somos e, a depender da situação, da interação, da escolha de palavras, por exemplo, podem influenciar quem podemos ser e quem seremos dali em diante, após contarmos uma história de vida, pois “o ato de contar nossas experiências pode nos levar a transformar, reforçar ou recriar quem somos, porque ao narrar definimos nossas subjetividades ao representarmos-nos como tipos de pessoas” (WORTHAM, 2001: 1).

Por outro lado, o ato narrativo é precioso para uma investigação a respeito das práticas sociais humanas, uma vez que não vivemos isoladamente e que carregamos em nossos discursos as ideologias que nos formaram. Então, a análise de uma narrativa pode desvelar questões sociais importantes, com o intuito de que sejam resolvidas para que possamos construir uma sociedade melhor, mais humana.

Em vez disso, deve-se estudar como os contextos sociais, culturais e relacionais desempenham um papel central na produção do significado da experiência. A crítica cons-

¹⁸ Atrizes porno brasileiras - Melhores atriz porno brasileira | Porno Brasil (testosterona.blog.br) (Último acesso em 18/07/2023).

trucionista social nos últimos anos deixou claro que tal abordagem relacional para as ciências humanas é necessária (WORTHAM, 2001: 1).

Se a narrativa autobiográfica pode construir nossa subjetividade ou transformá-la, então quem narra constrói a si mesmo enquanto narra, aqui há a possibilidade de se tornar o que se narra (WORTHAM, 2001), é uma característica do discurso narrativo: ser constitutivo e construtivo de subjetividades.

Em 1972, Labov definiu narrativa como “um método de recapitular experiências passadas, combinando uma sequência verbal de orações com a sequência de eventos que (inference) realmente ocorreram”¹⁹ (LABOV, 1972: 359). No entanto, a narrativa não é uma simples recapitulação de um momento vivido, ela tem como papel principal comunicar experiências, além de que a interação entre quem narra e quem ouve é fundamental (FINNA & GEORGAKOPOULOU, 2012) para a comunicação. Assim, uma análise de narrativa oral como a proposta deste artigo será beneficiada pela aproximação com conceitos que não são propriamente linguísticos, mas que auxiliam na compreensão do que está sendo narrado e que reflete o funcionamento do mundo social.

A partir de 1980, o uso do método de análise de narrativas passa a ser compartilhado por todas as áreas da ciência, em meio à virada pragmática em que se reconhece o discurso enquanto prática social (FAIRCLOUGH, 2001).

Os estudiosos têm usado narrativas para analisar pontos de vista dos participantes sobre questões sociais tão diversas como doença e saúde, exploração social e isolamento, a subordinação das mulheres aos homens, migração. Unir esta ampla gama de campos e interesses é uma fé no poder de contar histórias como uma ferramenta para obter o conhecimento local das pessoas e compreensões dos fenômenos sociais e da análise da narrativa como instrumento para analisá-los (De FINNA & GEORGAKOPOULOU, 2012: 39).

¹⁹ “We define narrative as one method of recapitulating past experience by matching a verbal sequence of clauses to the sequence of events which (it is inferred) actually occurred” (LABOV, 1972: 359).

Visto como uma construção social, o discurso nos permite agir no mundo social e examiná-lo proporciona à investigação a possibilidade de apurar a forma de atuação dos sujeitos na elaboração do significado, isto é, a forma como atuam no mundo através da linguagem (MOITA LOPES, 2002:31). A narrativa é a configuração do discurso que nos proporciona a investigação do mundo social.

Uma característica que distingue a narrativa de outro tipo de texto é a necessidade de ser interessante, de envolver a pessoa receptora, porque toda narrativa tem um propósito, quer provocar um entendimento, uma modificação a ser alcançada em quem a ouve/lê. Caso contrário, será tida como um discurso vazio (MISHLER, 2002).

Segundo Labov, um texto narrativo precisa contar com a presença de uma narrativa mínima “uma sequência de duas orações independentes” e “pelo menos uma junção temporal” (2013: 15), “já que é uma forma de transmissão de informação temporal”²⁰ (LABOV, 2013:16).

A presente análise se baseia em aspectos observáveis em narrativas, estabelecidos por Labov e Waletzky (1967), que as caracterizam estruturalmente e funcionam como um guia para percorrer o desenvolvimento da narrativa, auxiliando o trabalho de análise, ao definir partes que podem estar presentes nos textos analisados. Serão considerados os seguintes elementos estruturais das narrativas: **sumário**, em que se faz um resumo que guiará o desenvolvimento da história, mas que também traz uma direção a respeito da intenção da narrativa; **orientação**, que contextualiza os elementos da narrativa, indicando personagens, espaço e tempo; **ação complicadora**, onde se dá o uso de orações que traduzem uma sequência temporal dos eventos da narrativa; **avaliação**, que se dá em momentos de interrupção do fluxo narrativo para a exposição de um posicionamento a respeito do evento narrado; **resultado**, onde ocorre a comunicação de como o evento narrado termina e **coda**, que faz a retomada para o momento presente e pode apresentar reflexões a respeito do evento narrado (BASTOS & BIAR, 2015:105). Temos como fundamento intelectual uma perspectiva feminista que advém dos feminismos negros, para os quais as discussões a respeito das opressões sociais não se limitam apenas às desigualdades de gênero, assim as particularidades que atravessam as

²⁰ “A narrative is, then, onde way of conveying temporal information” (LABOV, 2013:16, tradução minha)

opressões são também alvo dos questionamentos em prol da construção de uma sociedade equânime.

Com base na articulação com os estudos identitários, é possível ao pesquisador interessado na análise de narrativas, por exemplo, observar como narradores e personagens narrados são discursivamente construídos através do uso de noções como posicionamento, agência, alinhamentos, entre outras. A partir delas, é possível elaborar articulações com o contexto macro-contextual ou sócio-histórico, perguntando-se, por exemplo, como estereótipos são aceitos ou rejeitados, ou como as identidades localmente instituídas relacionam-se com discursos especializados ou de senso-comum que circulam na sociedade (BASTOS & BIAR, 2015: 101).

Analisar o discurso de Elisa Sanches, a partir de sua narrativa, é uma possibilidade de enfrentamento ao que o patriarcado tem propagado: injustiças, opressões, violências, assassinatos etc. Segundo Moita Lopes, “a vida institucional precisa ser interrogada na tentativa de colaborar na construção de uma sociedade mais justa. As práticas discursivas institucionais são espaços cruciais de estudo nessa direção” (2002:21), portanto considerar a perspectiva de uma atriz imersa no mercado pornográfico que explora o sexo como fonte de poder, é uma tarefa que nos leva a adentrar (ainda que minimamente) nessa importante instituição (a pornografia) que reflete e inspira sexualmente a sociedade brasileira, sobretudo nossos rapazes.

2. Análise: submissão feminina, violência e pornografia

A seguir é apresentada a transcrição do corte do videocast *Prosa Guiada*. Aqui será feita a análise de um trecho do corte veiculado com o nome de ELISA SANCHES ENSINA o SEGREDO do S3X0 4N4L! [sic], disponível no canal *Cortes do Prosa Guiada [OFICIAL]*, da plataforma de vídeos *YouTube*.

1.	Elisa	Pra eles também eles têm que ter muita (.) <u>per</u> na e o visual fica legal quando
2.		tá pronto e... como que eu consegui fazer uma cena que até dá aquele
3.		nervoso °ai°... aí tipo tava o Ed Júnior que é >o maior dos maiores< eu falei
4.		“gente, quanto tempo que eu não gravo...”
5.	Emme	hh o maior dos maiores que ela tá falando é isso aqui ((gesto
6.		indicando espaço grande entre uma mão e outra)) hh
7.	Elisa	É hh...aí eu falei assim...
8.		“nossa quanto tempo que eu não vejo você que eu tô até assustada” falei
9.		assim brincando, mas eu que falei assim “°caraca não tô fazendo sexo (.) hh
10.		tá fechadinho°” hh (.) mas quando eu comecei a cena, hh o Igor Negrão que
11.		começou aí quando o Igor fez ele esqueceu de dilatar..., aí ele veio com tudo
12.		pow... eu já tava sendo filmada hh
13.	Emme	°a::i° , °sh::° ((som de inspiração pela boca entre dentes)) °a::°
14.	Elisa	Aí assim... eu tava sendo filmada eu falei assim “gente eu não vou falar pra
15.		ele assim: “°caraca:: nossa não faz isso >me machucou<°” eu tava sendo
16.		filmada (.)hh então eu só fechei o olho assim e eu. hh °“ai você não dilatou”
17.		e ri assim (.) °mas eu tava assim por dentro (.) vendo tudo estrela lua
18.	Emme	mulher::: do céu. hh

19.	Elisa	constelação eu tava vendo <u>tudo</u> assim porque veio com <u>tudo</u> assim abriu assim
20.		pow direto- hh
21.	Emme	mas por que você não pediu pra parar não era só porque tava
22.		filmando que você podia né?
23.	Elisa	Então, mas aí,
24.	Emme	você é Elisa Sanches e mesmo que não fosse tem que pedir pra parar::
25.	Elisa	eu sabia que aquele (.) desconforto seria por um tempinho porque já
26.		aconteceu também numa outra cena uma vez, hh e aí eu falei “vou ver lua
27.		estrela”
28.	Emme	Bom cê falar >Igor Negrão já não quero gravar com isso aí< hh
29.	Elisa	Não::, pelo contrário eu brinquei assim com ele hh aí eu falei assim “cara
30.		agora que já dilatou dessa forma vamos que vamos”° eu sabia que teria
31.		aqueles segundos de desconforto porque (.) não tem como você praticando
32.		ou não praticando o anal /.../
33.		porque eu já tenho essa técnica, hh do anal...vou preparar minha mente toda
34.		pro tesão hh então assim até esse desconforto que rolou um pouquinho (.) hh
35.	Emme	pouquinho você tá sendo gentil né?
36.	Elisa	[Depois::,...] segundos
37.	Emme	hh porque se o Igor Negrão chegou com aquele paizão (.) e enfiou com tudo?
38.		hh...minha amiga,
39.	Elisa	[nossa hh] mas aí depois eu (.) hh depois vieram sete né? seis, pra

40.		completar sete aí...
50.	Emme	chegou laceando já já deixou tudo laceado hh
51.	Elisa	nossa aí depois veio todo mundo pá pá pá
52.	Emme	[eu tô rindo de nervoso tá?]
53.	Elisa	e °nossa ()°
54.	Emme	[porque eu ia ficar morrendo] (.) ó sinceramente eu ia ficar morrendo de raiva
55.		se fizesse isso comigo
56.	Elisa	hh hh
57.	Emme	eu ia dizer “não, para tudo:: hh, vam- me dá aqui meus trinta minutos que eu
58.		vou respirar porque::, filho da puta se me arrombou e °agora°” hh porque dói
59.		demais quando faz isso .hh
60.	Elisa	[então...eu falei quando acabou (.) por quê? porque::... pra não atrapalhar::
61.		perder ereção:: (.) hh e tal
62.	Emme	é:: e °amiga vamo- vamos aqui papo de mulher::° (.) .hh a gente tem que
63.		fazer todo um trabalho né por causa dos homi-
64.	Elisa	hh
65.	Emme	pra não- não ferir:: a ereção::, da criatura aí cê “não ah tá bom deixa, deixa”
66.		que se não vai ficar ca (.) essa porra mole aí:: e vai atrapalhar a cena. hh

O recorte selecionado da entrevista realizada entre Emme White e Elisa Sanches tem como alvo de nossa análise a violência sexual experimentada pela entrevistada em seu local de trabalho, um *set* de filmagem de pornografia.

Elisa inicia sua narrativa, no trecho selecionado, trazendo um **sumário**, no qual explica que se sente apreensiva (“como que eu consegui fazer uma cena que até dá aquele nervoso °ai?...”, linhas 2-3), diz ter sentido “nervoso” e usa uma interjeição que, normalmente, é utilizada para expressar dor, abaixando inclusive um pouco a voz. Ela também utiliza a forma verbal “consegui”, que nos remete a um esforço, uma superação necessária para alcançar um objetivo difícil (realizar a cena).

Na sequência, a entrevistada verbaliza orações que funcionam como **orientação** da narrativa (“aí tipo tava o Ed Júnior que é >o maior dos maiores <”, linha 3), em que identifica um personagem, o ator Ed Júnior, com quem contracenará, e o caracteriza, ação importante para a “contextualização da sequência de eventos” (BASTOS & BIAR, 2015:105).

A atriz realiza uma **avaliação encaixada** na qual “por meio de recursos expressivos, que não interrompem o fluxo de eventos narrados, insere dramaticidade ao relato, indiciando o sentido como os acontecimentos devem ser entendidos” (BASTOS & BIAR, 2015:106): “eu falei gente, quanto tempo que eu não gravo...” (linhas 3-4). Essa avaliação tem a função de enfatizar as preocupações da narradora em relação à cena da qual viria a participar, porque, como fica explícito na entrevista, percebe que gravaria cenas de sexo anal com Ed Júnior, ator cujo pênis é avantajado, na visão das atrizes envolvidas da entrevista e que se referem a ele como “o maior dos maiores” (linhas 3 e 5).

Em seguida, Emme corrobora a opinião de Elisa, mostrando um gesto com as mãos para representar a extensão do pênis em questão (“hh o maior dos maiores que ela tá falando é isso aqui”, linha 5). Com isso, a entrevistadora revela não apenas conhecer o ator, mas também compartilhar a apreensão da entrevistada.

Elisa retoma o turno de fala e continua com **avaliações encaixadas** (“nossa quanto tempo que eu não vejo você que eu tô até assustada” e “°caraca não tô fazendo sexo (.) hh tá fechadinho° hh (.)”, linhas 8-10) que têm como objetivo destacar a importância de alguns pormenores para a sua história. Os pormenores em questão se somam ao que já havia sido dito, ampliando a complexidade que a cena terá para o seu corpo, por isso ela se diz “assustada”, com “nervoso”, utiliza a forma verbal “consegui”, indicando superação, e a interjeição “ai”. Elisa está construindo discurs-

sivamente a subjetividade de uma atriz conhecida como “a rainha do sexo anal”, título mencionado na entrevista, mas que não está no excerto selecionado por não estar presente na violência narrada, focada por esta análise. Ela utiliza, inclusive, a oração “falei assim brincando” (linhas 8-9), que parece corroborar a intenção de manter o *status* de atriz inabalável mediante as dificuldades da cena.

Até aqui a narradora contextualiza e apresenta a direção que guiará o desenvolvimento da história, trazendo um caráter a respeito da intenção da narrativa. É na linha 10 que tem início a **ação complicadora**, onde o fato principal desta análise ganha forma: “mas quando eu comecei a cena, hh o Igor Negrão que começou aí quando o Igor fez ele esqueceu de dilatar... aí ele veio com tudo pow... eu já tava sendo filmada hh” (linhas 10-12), “Aí assim... eu tava sendo filmada eu falei assim ‘gente eu não vou falar pra ele assim: °caraca:: nossa não faz isso >me machucou<’ eu tava sendo filmada (.)hh então eu só fechei o olho assim e eu. hh °ai você não dilatou’ e ri assim° (.) mas eu tava assim por dentro (.) vendo tudo estrela lua” (linhas 14-17), “constelação eu tava vendo tudo assim porque veio com tudo assim abriu assim pow direto- hh” (linhas 19-20).

Elisa narra nesse momento uma violência sexual que viveu e que, na verdade, é uma violência reiterada (“eu sabia que aquele (.) desconforto seria por um tempinho porque já aconteceu também numa outra cena uma vez, hh e aí eu falei ‘vou ver lua estrela’”, linhas 25-

27). A cena se dará com sete homens, dentre eles “o maior dos maiores”, a atriz se sente insegura pelos motivos já apontados, mas a gravação tem um início violento, onde o ator não toma os devidos cuidados para não machucar a companheira de trabalho (“quando o Igor fez ele esqueceu de dilatar, aí ele veio com tudo pow”, linhas 11-12), mas não só isso, a violência da cena nos leva a refletir sobre a questão dos limites do “consentimento”.

(...) As mulheres nessa tradição – de Simone de Beauvoir e Alexandra Kollontai a bell hooks, Audre Lord, Catharine MacKinnon e Adrienne Rich – nos desafiam a pensar sobre a ética do sexo para além dos estreitos parâmetros de “consentimento”. Elas nos obrigam a indagar que forças estão por trás do *sim* de uma mulher; o que esse *sim* revela sobre o sexo, que é algo que tem que ser consentido; como

é que chegamos ao ponto de colocar tanto peso psíquico, cultural e legal em uma noção de “consentimento” que não pode ser sustentada (SRINIVASAN, 2021:33).

Há uma diferença entre consentir com a relação sexual e consentir com a violência sexual gerada no ato sexual, ainda que, ou sobretudo se, ela acontece em meio a um filme de pornografia. Sendo a linguagem cinematográfica um tipo discursivo e considerando que através do discurso são propagadas ideologias de violência e inferiorização contra as mulheres e que essas ideologias são fundamentais para a manutenção estrutural do patriarcado, pois promovem a subjugação feminina que, em conjunto com a invenção da raça formam as bases para o capitalismo (ALVES, 2022), então precisamos concordar com Amia Srinivasan (2021:70) “afinal, o discurso muitas vezes tem efeitos nocivos involuntários”.

Assim a cena, apesar de aparentemente não transmitir o sofrimento da atriz, transmite um ato sexual agressivo, já que as necessidades para que fosse um ato confortável para a Elisa (ou qualquer outra pessoa) foram desconsideradas. O fato de suas necessidades básicas para a realização de seu trabalho não terem sido atendidas nos leva a refletir por quais motivos isso teria acontecido.

Em lugares de dominação branca, mulheres negras e de outras identidades raciais minorizadas, devido a sua suposta hipersexualidade, são com frequência consideradas “inestupráveis”. Suas queixas de estupro são, portanto, desacreditadas a priori (SRINIVASAN, 2021:31).

A partir do pensamento de Srinivasan (2021), podemos refletir e expandir a gama de corpos que frequentemente são considerados inestupráveis, estando entre eles: profissionais do sexo e profissionais da indústria pornográfica *mainstream*. Então, há aqui pelo menos dois problemas que me chamam a atenção, uma vez que são consideradas “inestupráveis”, essas pessoas podem frequentemente ser submetidas a violências sexuais em grande escala de ocorrência e brutalidade.

Além disso, uma vez que o discurso do cinema pornográfico é uma instituição sobretudo masculina, orientado e produzido para, dentre outras intenções, fazer da pornografia “uma autoridade em como fazer sexo” (SRINIVASAN, 2021:69) e que esse tipo de pornografia repercute, muitas vezes, a mensagem de que sexo envolve violência, domínio, dor, submissão

e inferiorização das mulheres, egoísmo, desigualdade etc., então a indústria pornográfica hegemônica tem propagado o que conhecemos como cultura do estupro, “conjunto de violências simbólicas que viabilizam a legitimação, a tolerância e o estímulo à violação sexual” (SOUSA, 2017:13).

É importante a reflexão a respeito do ideal de masculinidade difundido na sociedade através do discurso, neste caso cinematográfico, segundo o qual “traços da masculinidade hegemônica, que qualificam o masculino como ativo, agressivo, desbravador, energético e etc., são normalmente compreendidos como características naturais do masculino, ou seja, inextricavelmente unidos à marca biológica” (SANTOS, 2020:294). A naturalização de características violentas atribuídas à masculinidade parece engessar as relações sociais, já que é a forma hegemônica de existência atribuída ao sexo masculino. Esse engessamento provoca sofrimento e violência.

A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença *anatômica* entre os órgãos sexuais pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros e, principalmente, da divisão social do trabalho (BOURDIER, 2017:19).

A narrativa segue e apresenta um **resultado**, onde há a “revelação do desfecho da complicação narrativa” (BASTOS & BIAR, 2015:106): “Não::, pelo contrário eu brinquei assim com ele hh aí eu falei assim “cara agora que já dilatou dessa forma vamos que vamos”º eu sabia que teria aqueles segundos de desconforto” (linhas 29-31) e “[então...eu falei quando acabou (.) por quê? porque::... pra não atrapalhar:: perder ereção:: (.) hh e tal” (linhas 60-61). Elisa conta como lidou com a situação e com a dor que lhe foi infringida.

A atriz traz uma **coda** à sua narrativa nas linhas 31- 34 (“porque (.) não tem como você praticando ou não praticando o anal /.../porque eu já tenho essa técnica, hh do anal...vou preparar minha mente toda pro tesão hh então assim até esse desconforto que rolou um pouquinho (.) hh”), funcionando como “síntese de encerramento que avalia os efeitos da história e/ou retoma o tempo presente da interlocução” (BASTOS & BIAR, 2015:106). Por ter o domínio da técnica da prática do sexo anal e trabalhar sua mente para seguir no propósito de sua atividade laboral, Elisa avalia que sua atuação no evento narrado funciona como exemplo

para ensinar as pessoas como não deve ser a prática do sexo anal (cabe dizer que a atriz fora convidada para a entrevista para responder à pergunta de Emme: “Você que é a rainha do sexo anal, quais dicas você daria pra quem tem vontade, mas tem medo e também pra quem quer comer o cu?”).

O exercício de análise da narrativa de Elisa Sanches confirma que a observação, ainda que de um recorte, de sua construção discursiva pode apontar para uma gama de opressões que recaem sobre ela e sobre todas as pessoas que se identificam como parte do gênero feminino, sobretudo quando se tem por referência a violência sexual. É interessante notar que, ao ser convocada para ensinar sobre a prática sexual anal, ela escolhe iniciar suas instruções a partir do que considera inapropriado a essa prática.

Últimas considerações

A violência sexual e a dor não a impediram Elisa Sanches de prosseguir na realização do propósito para o qual foi contratada. A forma como Ed Júnior inicia a cena é muitíssimo violenta e revela falta de cuidado, de parceria, de solidariedade para com a companheira com quem contracenava, ao provocar nela dor extrema. Ela não reclama, não exige seus direitos não expressa raiva. Elisa é um doce, muito simpática, demonstra muita generosidade. Talvez essa doçura seja um dos diferenciais que concorrem para que seja reconhecida como uma celebridade no mundo da pornografia brasileira.

A indústria de cinema pornográfico *mainstream* vem mostrando em sua atuação que não tem intenção de promover cenas mais humanizadas e igualitárias. Isso nos leva a perceber que o funcionamento social dessa indústria serve ao propósito de manutenção das relações sociais e com isso da desigualdade entre os espaços instituídos para homens e mulheres.

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do

espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres (BOURDIER, 2017:18).

Enquanto discurso, a pornografia filmada promove ideologias, dentre as quais está que o sexo deve ser “violento, egoísta e desigual” (SRINAVISAN, 2021:102) Seria um passo importante para a nossa sociedade que o ato sexual fosse tratado não como um instrumento de dominação “para degradar a mulher e engrandecer o homem” (SANTOS, 2020:250). Há um longo caminho pela frente, porém trabalharemos duramente.

Referências

- ALVES, Celme de Alcantra Velemem. **Do silêncio ao grito: narrativas de violência racial genderizada e sexual de uma mulher negra a partir de trabalho realizado na Casa das Pretas**. 2022. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.
- BASTOS, Liliana Cabral; BIAR, Liana de Andrade. Análise de narrativa e práticas de entendimento da vida social. **D.E.L.T.A.**, São Paulo, v. 31, n. especial, p. 97–126, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.
- DE FINNA, Anna; GEORGAKOPOULOU, Alexandra. **Analyzing narrative: discourse and sociolinguistic perspectives**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Universidade de Brasília, 2001. [Obra originalmente publicada em 1992].
- LABOV, William. The transformation of experience in narrative syntax. In: LABOV, William. **Language in the inner city: studies in the Black English vernacular**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.
- LABOV, William. **The language of life and death**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- LABOV, William; WALETZKY, Joshua. Narrative analysis: oral versions of personal experience. In: HELM, June (org.). **Essays on the verbal and visual arts**. Seattle; London: University of Washington Press, 1967.
- MACHADO, Ana Maria. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MISHLER, Elliot G. Narrativa e identidade: a mão dupla do tempo. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da; BASTOS, Liliana Cabral (orgs.). **Identidades: recortes multi e interdisciplinares**. Campinas: Mercado de Letras, 2002.
- MOITA LOPES, Luiz Paulo da. **Identidades fragmentadas**. São Paulo: Mercado de Letras, 2002.

SANTOS, William Soares dos. **Identidades masculinas em Coriolano e Antônio & Cleópatra de William Shakespeare**. São Paulo: Amavisse, 2020.

SOUSA, Renata Floriano de. Cultura do estupro: prática e incitação à violência sexual contra mulheres. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 9–22, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n1p9>. Acesso em: 15 jun. 2024.

SRINIVASAN, Amia. **O direito ao sexo**. Tradução de Maria Cecília Brandi. São Paulo: Todavia, 2021.

WORTHAM, Stanton. **Narratives in action**: a strategy for research and analysis. New York: Columbia University Press, 2001.

ANEXO

Convenções de Transcrição ²¹	
Símbolos	
...	pausa não medida
(.)	micro pausa
(1.8)	pausa medida em segundos
.	entoação descendente, sinalizando finalização
?	entoação ascendente
,	entoação contínua, sinalizando que mais fala virá
-	corte abrupto da fala
:: ou :::	duração mais longa do alongamento da vogal
<u>Sublinhado</u>	acento ou ênfase de volume
°palavra°	trecho falado mais baixo
>palavra<	fala acelerada
MAIÚSCULA	fala alta ou ênfase acentuada
- - - - -	silabação
()	palavra/fala não compreendida - transcrição impossível
(palavra)	transcrição duvidosa
(())	comentário do analista, descrição de atividade não verbal
“fala relatada”	fala relatada
hh	aspirações audíveis ou riso
.hh	inspiração durante a fala
/.../	indicação de transcrição parcial ou de eliminação
[]	fala sobreposta

²¹ Convenções simplificadas e adaptadas da proposta de Gail Jefferson (1983), tradicionalmente adotada nos estudos da fala em interação (ver Loder, 2008; Gago, 2004; Osterman, 2012).

“VOCÊ VIROU O CENTRO DA MINHA VIDA, THEO”: LIMITES DA RELAÇÃO ENTRE PSICÓLOGO E PACIENTE A PARTIR DA ANÁLISE DE UM CASO DA SÉRIE *SESSÃO DE TERAPIA*

Gabriela Viol Valle

Introdução

A série sessão de terapia aborda diferentes casos e seus desdobramentos em um contexto de processo psicoterapêutico. Compreendendo a complexidade da área, o seriado expressa muito bem o modo como as demandas dos pacientes atravessam os profissionais psicoterapeutas. Parto da perspectiva de que a psicologia é uma área muito subjetiva e de que a linguagem é um de seus pilares, uma vez que as análises dos casos são feitas com base em como os pacientes não só verbalizam suas queixas, mas também como as expressam em sessão. Com base nisso, me propus a analisar neste trabalho como é construída a relação entre o terapeuta, cujo personagem chama-se Theo, e uma de suas pacientes, que se chama Julia, na série intitulada “Sessão de terapia” -produzida originalmente pela Globoplay e veiculada pela própria plataforma de streaming da Globo e pelo canal GNT desde 2012- identificando e explorando conceitos dos estudos da linguagem, sobretudo da sua vertente sociointeracional e da linguística aplicada.

O objetivo desta análise é o de investigar, a partir do desenvolvimento das respectivas narrativas dos dois personagens, como a questão dos limites da relação entre psicólogo e paciente é tratada por ambos, percebendo, sobretudo, como se dá o agenciamento do profissional frente ao comportamento da paciente Julia neste enquadre. No contexto psicoterapêutico é essencial que consideremos que a posição ocupada pelo paciente é de vulnerabilidade e instabilidade emocional. De acordo com Freeman e

Dattilio (1998), é esperado que o paciente em processo psicoterápico se afeioe ao seu psicólogo e, com isso, ao mesmo tempo que ele pode se sentir acolhido, pode, também, apresentar interpretações distorcidas, da situação e/ou dos seus sentimentos, levando-o à compreensão distorcida de que, por exemplo, o seu sentimento de admiração e acolhimento perante o profissional poderia ser uma paixão. Em contrapartida, o psicólogo já deve estar preparado para esse tipo de confusão mental que pode ocorrer em processo psicoterápico.

A grande questão, que torna esse cenário problemático, é o profissional conseguir perceber e compreender, dentro de todo o processo de tratamento, que o paciente apresenta essa nova demanda e envida meios para tratá-la como algo a ser esclarecido e conversado. A balança que deve existir entre a imprescindibilidade de acolher o paciente para que este se sinta confortável para se abrir e, ao mesmo tempo, de impor limites nessa relação é o grande desafio do profissional de psicologia. Conforme defende Leitner (1995), em sua ideia sobre “a distância terapêutica ideal”, deve fazer parte da atuação do psicólogo conseguir construir essa distância de modo a encontrar o equilíbrio da relação, a fim de que ela se mantenha terapêutica para o paciente.

Considerando esses pontos, analisei o primeiro episódio da paciente Júlia, no qual ela expressa que está apaixonada por seu terapeuta, Theo. Apesar de ter focado apenas nesse primeiro momento, vemos, a partir das análises, que é possível acessar diversas informações sobre a relação entre eles a partir das narrativas da personagem.

1. Construindo significados através da narrativa: linguagem como ação

Assim como em diversos contextos sociais, o processo psicoterápico é desenvolvido através da linguagem. Por isso, entendo que a linguagem é um elemento que expressa como os sujeitos performam em determinadas situações, isto é, como eles agem no mundo na/pela/através da linguagem, conforme descreve Austin (1975).

A linguagem nos permite construir, compreender e interpretar diferentes cenários de vivências sociais. O elemento contextual é um aspecto imprescindível para que seja possível a construção de significados através

da linguagem, uma vez que eles são elaborados considerando os elementos que compõem seus respectivos contextos (BARKHUIZEN, 2016). A influência do social na criação de sentidos de determinados signos pode ter influências tanto de nível micro, quanto de nível macro.

Polkinghorne (1998, p. 14) sugere funções individuais e culturais das narrativas, explicando que “no nível individual, as pessoas têm uma narrativa de suas próprias vidas que lhes permite construir o que são e para onde estão indo. No nível cultural, as narrativas servem para dar coesão às crenças compartilhadas e transmitir valores”. Ambos os níveis nos mostram, assim, que, a partir de narrativas, podemos performar no mundo.

Como dizem Ochs e Capps (2001, p. 35), a narrativa é uma “atividade de criação de sentido”, portanto, podemos dizer, que elas são inerentes às vivências humanas. Como explicam De Finna e Georgakopoulou (2012), utilizamos as narrativas como um recurso interacional, do qual nos apoiamos para nos expressar, construir identidades e refletir sobre nossas experiências, uma vez que revivemos histórias ao contá-las.

Alguns elementos são fundamentais para compreender a construção da narrativa. Labov (1972), por exemplo, pioneiro na área dos estudos narrativos, propôs que uma narrativa considerada canônica, isto é, que segue um padrão, é composta por resumo, orientação, ação complicadora, avaliação, resultado ou solução e coda. Esta última expressa um dos aspectos essenciais a se pensar quando falamos sobre narrativas: a temporalidade. A coda é a etapa da narrativa responsável por mostrar para o interlocutor que a narrativa chegou ao fim, trazendo-o para o momento presente em que a sua história está sendo contada. De Fina e Georgakopoulou (2012), falam sobre “continuidade da narrativa”, refletindo sobre o fato de que as narrativas têm um caráter contínuo, uma vez que não são pensadas aleatoriamente, mas que são construídas com base em um enredo previamente experienciado, o qual já contém seus personagens e seus contextos, por exemplo.

Apesar de ter proposto uma estrutura narrativa, Labov (2013), em seu texto *The language of Life and Death*, sugere uma análise narrativa com menos foco em sua estrutura, mas buscando entender o social a partir da narrativa. Essa nova visão de narrativa se funde ao campo da Linguística Aplicada, já que esta grande área surge com a idealização de construir,

compreender e questionar significados sociais. Conforme ressaltam Bastos e Biar (2015), os significados sociais são passíveis de construção ativa, o que quer dizer que os sujeitos podem ser agentes na construção de significados do mundo em que estão inseridos.

2. O seriado “Sessão de Terapia”

A série *Sessão de Terapia* é produção original da *Globoplay*, com direção de Selton Mello e roteiro de Jaqueline Vargas, e traz histórias de pacientes diversos com suas respectivas demandas. Conforme a sinopse da obra, “ambientada em um consultório de psicanálise, a série acompanha o dia a dia de um terapeuta e os dilemas, dores e alegrias dos seus pacientes”.

Lançada, inicialmente, em 2012, hoje a série conta com cinco temporadas e mais de 150 episódios com uma média de 30 minutos cada. Apesar de ser uma produção fictícia, a obra expressa de uma forma crítica e reflexiva como se desenvolve um processo psicoterapêutico e os efeitos causados tanto nos pacientes quanto nos psicólogos.

O episódio escolhido para análise neste estudo é o primeiro de todos, episódio 1 da temporada 1, o qual já traz uma trama bastante dramática para a série. O material selecionado começa contando a história do caso da personagem Júlia, que, a princípio, traz como demanda aspectos da sua vida amorosa com o seu, até então, namorado André. Todavia, após um ano de terapia com Theo, Julia revela que está apaixonada por ele, que é seu terapeuta. A partir desta revelação é que se inicia o enredo que narra a história de Julia e de sua relação com Theo, que trará diversos subsequentes contratempos para ambos.

2.1 O caso Júlia - Episódio 1

Logo no primeiro episódio da série, a personagem Júlia inicia sua sessão de terapia chorando. Já neste primeiro momento, Julia nos *orienta* em sua narrativa, ou seja, como descreve Labov (1972), a personagem nos localiza na história que está sendo contada. É possível perceber, a partir de algumas de suas falas, quem são os personagens que compõem essa história, uma vez que a princípio, sua demanda principal em terapia é o seu relacionamento com o seu namorado André, bem como a forma como

ela se comporta nesse contexto; quais são as características desses personagens, como Julia, que é médica; e aspectos temporais, como o fato de que Julia está em terapia com Theo há mais de um ano, por exemplo. Nas primeiras falas de Júlia percebemos a noção de continuidade da narrativa (DE FINA e GEORGAKOPOULOU, 2012), ou seja, o fato de que as histórias não surgem do nada, mas, pelo contrário, sempre partem de um dado contexto já vivenciado e/ou narrado anteriormente.

Aparentemente, o motivo da tristeza de Julia no episódio é o desentendimento que teve com seu namorado. Julia narra um momento vivido no dia anterior com André, em que estavam jantando e ele a pressionou para dizer se queria casar com ela ou não. A conversa não parece ter terminado bem; por causa do desentendimento, Julia foi sair com uma amiga para um bar, onde acabou se relacionando com um homem presente no local. Julia narra o momento em que o homem tenta ter relações sexuais com ela para Theo (excerto 1). O que chama atenção em sua narrativa é o momento final em que Julia diz que, naquele momento, pensou em Theo. Apesar de Julia ter narrado toda situação com o homem no bar, sobretudo a forma como construiu sua narrativa, entendo que o momento em que ela revela que pensou em Theo, marca *a ação complicadora* (LABOV, 1972) de sua narrativa, pois essa fala desencadeia uma sequência de outras em que ela revela ser apaixonada pelo terapeuta.

Excerto 1 - Bar

Julia	O cara não gostou da minha decisão, é claro. Você acredita que o idiota começou a negociar comigo? Eu falei pra ele, “olha, não vai daaar, eu tenho namoraaado”. Ele falou “relaxa, gata. Já veio até aqui, você não vai me deixar assim não”. Eu falei “não”. Aí sabe o que ele falou? “Uma punheta e tá tudo certo”. Eu falei: “cê tá louco?”. Foi aí que a gentileza de quinta dele foi pelo ralo. O clima pesou, ficou penoso. Aí eu pensei em você. Do que você diria, pensei na gente conversando sobre isso aqui na terapia.

Apesar de Julia ter narrado o fato de ter pensado em seu terapeuta, ela contextualiza sua fala ao ser questionada, dizendo então, que pensou no que ele diria e em como teriam conversado sobre o assunto. Movimentos subliminares por parte dos pacientes são muito comuns em terapia, pois ao mesmo tempo em que querem falar sobre seus sentimentos, têm receio

de que estes não sejam bem aceitos, sobretudo quando dizem respeito a um sentimento amoroso, que ultrapassa os limites dessa relação.

O momento marcado pela fala de Julia “*Aí eu pensei em você*” pode ser entendido como o que Mishler (2002) chama *de ponto de virada* da narrativa da personagem, pois, segundo o autor, este levam a “a mudanças que trazem consequências para a maneira como eles se sentiam e para as coisas que faziam” (p. 107-108). Vemos que a forma como Julia narra o momento em pensa em Theo, muda a forma como ela estava se sentindo, bem como a forma como estava agindo no momento narrado.

Outra noção que podemos identificar na narrativa de Julia é a ideia de reportabilidade, isto é, ao contarmos uma história, é essencial que tenhamos uma motivação para narrá-la; na história contada por Julia, observamos uma quebra do cânone, ou seja, uma quebra de expectativa daquilo que é esperado socialmente (BRUNER, 1997). A quebra pode ser percebida, na história de Julia, desde o momento em que ela narra que foi a um bar, se relacionou com um homem até o instante em que ela diz ter pensado em Theo naquele momento. Ambas as atitudes, tanto a relação com o homem no bar, quanto a revelação de ter pensado em Theo expressam um caráter excepcional da narrativa de Julia, sobretudo considerando que sua demanda, a priori, é o seu relacionamento com o seu namorado.

Uma ideia também proposta por Bruner (1997) que pode ser observada na narrativa é a de *tempo narrado e tempo narrativo*. O tempo narrado é o tempo da história, enquanto o tempo narrativo é o tempo em que a pessoa conta essa história. Essa diferenciação fica explícita na narrativa de Julia, visto que há uma suspensão do tempo narrado a todo momento em que ela conversa com a terapeuta. O tempo narrado trazido vem a partir das falas reportadas “*olha, não vai dar, eu tenho namorado*”, “*ele falou: relaxa, gata*”. Essa forma de construção produz avaliações externas a partir da suspensão da narrativa, isto é, ela volta para o tempo narrativo como forma de avaliar o tempo narrado.

Ao perceber que Theo não volta no ponto em que ela diz que pensou nele, Julia mesmo faz uma reflexão afirmando para Theo que o namorado está certo e que ela o está enganando. Por essa sua fala, Theo a questiona se ela considera o que aconteceu no bar uma traição, o que dá sequência aos excertos posteriores, como veremos.

Por ser um evento discursivo dentro de um seriado, temos a exclusividade de observá-lo, de um terceiro ponto de vista e integralmente, os desdobramentos da relação entre um terapeuta e sua paciente, o que não é possível fora da realidade ficcional. E, por isso, temos acesso a interação entre ambos; porém, entendemos que, conforme defende Garcez (2001), sob uma perspectiva da Análise da Conversa, a narrativa pode ser entendida como uma forma de contar histórias de forma estruturada, expressando subjetividades, identidades e a realidade social na qual estão inseridos os sujeitos da interação, sendo, neste caso, Theo e Julia.

No excerto 2, vemos que Julia busca uma forma de expressar para Theo o que sente por ele. Ela utiliza a estratégia de levantar um questionamento retórico para ele em busca de obter uma formulação, ou seja, como explica Garfinkel e Sacks (1986), de perceber se aquilo que ela está falando está sendo compreendido. É interessante notar o comportamento de Theo, que mantém a postura questionadora para que ela explicita o que quer dizer e não, simplesmente, dá a ela uma resposta que mostre a sua interpretação das falas dela, a partir de determinadas pistas de contextualização (GUMPERZ, 1992).

Excerto 2 - Entre linhas

Júlia	Não estou falando de ontem. Eu tô enganado o André há muito tempo.
Theo	Por que você nunca trouxe essa questão para cá?
Julia	Eu trooouxe. Essa questão está aqui há muito tempo. Você quer que eu acredite que você nunca notou? Você está surpreso?
Theo	Surpreso com o que?
Julia	Essa definitivamente não era a reação que eu esperava?

Na interação entre os dois personagens, entendemos que a identidade assumida por Theo é a de profissional e terapeuta, o que o demanda uma determinada postura específica. Enquanto a identidade assumida por Julia é despida de maquiagens sociais como em outros contextos interacionais, pois a sessão de terapia é um ambiente que desperta *selves* de um sujeito, incluindo seus sentimentos e vulnerabilidades. Conforme sugere Thompson (2011), a construção do *self* está relacionada com a

identidade dos indivíduos em interação; desse modo, podemos interpretar que o *self* de Theo e o *self* de Julia embora estejam sendo construídos em um mesmo cenário interacional, assumem posicionamentos diferentes de acordo com cada papel assumido na relação entre eles, de terapeuta e paciente, respectivamente.

No excerto 3, podemos observar a diferença na maneira como Theo e Julia se comportam diante da situação. A demanda de ser agente, isto é, de propor-se a investigar como as pessoas pensam sobre as suas ações e as dos outros em episódios interacionais específicos (AHEARN, 1999), nessa situação analisada, é de responsabilidade do terapeuta, pois fazer confusão emocional no processo terapêutico é algo normal e compreensível por parte do paciente. Assim, como salienta Alves (2017), na relação entre psicólogo e paciente há o desenvolvimento de um nível de intimidade, em que o paciente se sente confortável para compartilhar suas questões como em nenhuma outra relação. Isso faz com que a relação se torne profunda e particular (GUIDANO, 2008).

Excerto 3 - identidades

Theo	E o que você esperava?
Julia	Eu tinha imaginado dois cenários...no primeiro você levantava da minha poltrona, me abraçava e dizia “eu também te amo, Julia, sempre suspeitei disso, mas eu queria ter certeza”. Esperei tanto você me dizer isso. E depois a gente transava aqui nesse sofá.
Theo	E no segundo?
Julia	No segundo você também me abraçava, me dizia que me amava. A gente só não transava no final. Olha, você está agindo como se não soubesse, como se não houvesse notado. É humilhante para mim. Você aí me olhando com essa cara.
Theo	Você se sente assim há quanto tempo?
Julia	Há um ano. Desde a nossa primeira sessão. No começo eu achei que fosse passar, que fosse só um capricho. Mas aí foi ficando mais forte. Você virou o centro da minha vida, Theo.
Theo	Eu estou pensando aqui... você pode estar agindo assim para não ter que lidar com toda essa coisa do ultimato. Julia, eu sou seu terapeuta. E sendo seu terapeuta eu não sou uma opção.

Julia	Sabe de uma coisa? Agora eu entendi por que eu não transei com aquele cara no banheiro. Não foi por causa do André. Foi por causa de você. Eu não queria aquele cara. Eu queria você. (pausa)

Como preconiza Linde (1993, p. 98), “a narrativa é um recurso significativo para criar nosso senso interno e privado de identidade e (...) um recurso importante para transmitir essa identidade e negociá-la com os outros”. Notamos que Theo assume uma postura agentiva, tentando negociar com Julia a sua identidade profissional ao dizer “*Julia, eu sou seu terapeuta. E sendo seu terapeuta eu não sou uma opção*”, afastando a possibilidade de que seja possível um tipo de relacionamento que esteja além do nível terapêutico e esclarecendo até onde vai os limites dessa relação.

A terapia é um contexto social, com suas regras e etiquetas e o que se diz ao psicólogo também é uma construção social e não, necessariamente, o que realmente é sentido, porque o “real” se dá a partir de uma rede de crenças. A terapia é também uma cena social e evoca outras formas de agir assim como qualquer outra forma de interação, ou seja, isso não significa que outros ambientes também não façam parte de como o sujeito se constrói, porque isso atravessa a linguagem em todos os contextos. Os questionamentos de Julia para Theo demonstram que ela esperava que ele já tivesse notado, ela fala isso a partir de um mecanismo social de expectativa que remonta questões sociais e culturais sobre a forma que ela interpreta metapragmaticamente a situação, ou seja, como reflete sobre o que está sendo dito e como ela está agindo e usando a linguagem a partir de sua própria ação naquele contexto (SILVERSTEIN, 1993, 2003).

É possível compreender que o que está em jogo nessa interação é que eles não partilham de um mesmo entendimento sobre o contexto interacional. Theo, enquanto psicólogo, constrói uma identidade profissional, enquanto Júlia desconstrói sua identidade de paciente e desenvolve uma de pessoa “apaixonada”. Destaco que uma sai de cena quando entra outra pelo fato de que, nesse tipo de relação, ambas as identidades (paciente e pessoa apaixonada) não devem ser vivenciadas concomitantemente, uma vez que isso impede que o desenvolvimento do processo psicoterápico seja eficaz. Os papéis interacionais rompem aquilo que se espera nesse

contexto, pois a interação deixa de ser um momento de atendimento para ser uma discussão sobre a relação dela com ele. O terapeuta, para ela, não ocupa mais o papel de “terapeuta”, mas se torna alguém para se relacionar de modo romântico-erótico-afetivo; parece haver, assim, uma disputa entre os dois papéis, já que ele diz “*Eu sou seu terapeuta*”. Todavia, se isso torna-se uma demanda na terapia, capaz de ser resolvida e esclarecida, propiciando que Julia volte a assumir a sua identidade de paciente, não há ressalvas para que o tratamento siga. Apesar disso, é necessário cautela nesse tipo de caso, cabendo ao profissional determinar a melhor forma de agir diante da situação, que seja ética e profissional e melhor para ambos.

Vemos na conversa entre Theo e Julia (excerto 3) que o terapeuta tenta, no momento em que se posiciona profissionalmente dizendo “*Eu sou seu terapeuta*”, manter a distância terapêutica ideal (LEITNER, 1995), isto é, aproximando-se dos sentimentos da paciente, não a repreendendo por eles, estimulando que ela esclareça como pensa e como se sente, mas, ao mesmo tempo, demonstrando que entende que esses sentimentos pertencem a Julia e não a ele. No entanto, Julia parece não considerar o limite imposto por Theo, uma vez que ela dá seguimento a sua narrativa, agora, refletindo sobre o porquê não transou com o homem no bar, dizendo que a sua recusa está relacionada com o seu sentimento por Theo.

No excerto 3, vemos, a partir das duas primeiras falas de Julia, o que propõem Georgakopoulou (2007) e Bamberg e Georgakopoulou (2008) sobre as pequenas narrativas, as quais não precisam necessariamente seguir uma estrutura, mas que são construídas no contexto interacional. Como pontuam Valle e Santiago (2021), “as pequenas narrativas podem ser tanto histórias que se remetem ao passado, quanto às que estão acontecendo naquele momento, ou até mesmo histórias hipotéticas, que podem acontecer no futuro”; assim, entendo que as respectivas falas de Julia às quais analisei acima, podem ser entendidas como uma pequena narrativa, uma vez que está criando cenários imaginários.

Na terceira fala de Julia, ainda no excerto 3, vemos o que Linde (1993) fala sobre a narrativa ser gerada a partir de várias narrativas que constroem uma história de vida. A personagem mostra, em sua fala, que o sentimento desenvolvido pelo terapeuta é algo que está presente em sua

vida há muito tempo e que a sua paixão fez Theo se tornar um elemento central na vida de Julia.

No excerto 4, assim como vimos nas falas anteriores de Julia, ela constrói uma nova narrativa hipotética, imaginando um cenário interacional de romance entre ela e Theo. Em sua narrativa hipotética, Julia indexicaliza o momento vivido por ela e outro homem no bar, trocando este por Theo em sua história. Na fala “*quando eu tava com aquele cara no banheiro, de alguma maneira, eu pensei que era você que tava lá*”, podemos dizer que a personagem se utiliza do que Linde (1993) chama de *Princípio de coerência*, ou seja, ela precisa encontrar uma causalidade adequada diante dos eventos que está narrando. Então, tanto o fato de ter estado nessa situação com o homem no bar, quanto o de estar narrando um cenário hipotético justificando que estava imaginando que o homem era Theo na situação são justificados mutuamente, isto é, ela diz que fez isso no bar porque pensou em Theo e disse que pensou em Theo por ter estado nessa situação.

Excerto 4 - Linhas diretas

Júlia	Ontem, sentada naquele bar sozinha. (pausa). Eu imaginei que a gente se encontrava. Você entrava no bar, assim, por acaso, a gente não tinha combinado nada. Aí você pedia uma bebida, fiquei até tentando imaginar o que que cê ia pedir. A gente ria da coincidência de tá ali. Ficava meio tímido, assim, um com o outro...sem saber como agir, assim na vida real, fora do consultório. E aí sem dizer nada, cê só me olhava e eu te seguia. Quando eu tava com aquele cara no banheiro, de alguma maneira, eu pensei que era você que tava lá. Foi isso que tornou tudo tão excitante. Aí quando o cara da cabine ao lado entrou, eu despertei da fantasia (pausa). De repente, eu percebi que aquilo era impossível. Eu sei disso, fico repetindo para mim mesma. Isso não pode acontecer, isso não pode acontecer, eu entendo. Mas o meu corpo não entende.
Theo	O que que o seu corpo não entende?
Julia	Que você é meu terapeuta.

A personagem vislumbra em sua narrativa hipotética (excerto 4) uma cena na qual ela e Theo têm um relacionamento amoroso, fazendo avaliações sobre suas falas anteriores, como podemos ver em “*Isso não*

pode acontecer, eu entendo”. Nesse momento, vemos que o resultado de sua narrativa é a percepção de Julia que ela e Theo não podem se relacionar, apesar de ela completar dizendo que seu corpo não entende. Nesse momento, vemos que Julia deixa claro que sabe sobre os limites da relação e que têm, portanto, consciência de que estes estão sendo ultrapassados. Na fala de Theo, novamente, vemos que ele, propositalmente, não elabora uma formulação, ainda que tenha ficado claro o posicionamento de Julia, fazendo a pergunta “*O que seu corpo não entende*”.

Ao final de sua narrativa, no excerto 4, Julia apresenta a *coda* ao voltar para o presente da ação narrada, dizendo “*Aí quando o cara da cabine ao lado entrou, eu despertei da fantasia (pausa)*” e, em seguida, ela volta, também, para o tempo da narrativa, momento em que está contando sua história, como diz em “*Eu sei disso, fico repetindo para mim mesma. Isso não pode acontecer, isso não pode acontecer, eu entendo*”. No meio disso, Julia faz uma avaliação acerca do que está sendo narrado, ao dizer “*De repente eu percebi que aquilo era impossível*”, Julia expressa que tem consciência do limite existente na relação entre ela e Theo. No entanto, há uma contrariedade em sua fala, que termina com “*Mas o meu corpo não entende*”.

Theo, sem elaborar formulações nas falas de Julia, para que ela mesma relate o que está sentindo, pergunta a ela “*O que que o seu corpo não entende?*”. “Na resposta de Julia, em que ela diz “*Que você é meu terapeuta*”, entendemos que ela compreende quais são os aspectos norteadores da relação entre um psicólogo e seu paciente, pois, caso o corpo dela entendesse que ele é terapeuta, não estaria ultrapassando os limites dessa relação.

3. Últimas considerações

Conforme aponta Riessman (1993, p. 2), “indivíduos constroem eventos passados e ações em narrativas pessoais para reivindicar identidades e construir vidas”. Nesta breve análise do episódio de Sessão de Terapia que conta a história de Julia, vemos identidades da personagem sendo reivindicadas, bem como a de seu terapeuta, Theo. Ao mesmo tempo, é possível compreender, também, que o contexto interacional de uma sessão de terapia está expressando perspectivas dos personagens que interferem diretamente em suas vidas e na forma em que ambos a estão construindo.

Como acredita Bruner (1997), as narrativas nos formam, isto é, a partir delas é que nós somos e vivemos no mundo. As narrativas podem nos servir como ferramenta tanto para contar, reviver uma história do passado, para justificar uma situação no presente ou mesmo para imaginar o futuro (VALLE e SANTIAGO, 2021), como vimos nas narrativas construídas por Julia, em que ela traz as noções temporais tanto de presente, quanto de passado e de futuro.

Alguns elementos são fundamentais para que a construção dessas narrativas permita um contar de histórias que abranja diversos aspectos necessários para dar sentido a elas. Dentre eles, alguns que pude observar na narrativa de Julia e de Theo, foram os conceitos de: elementos narrativos propostos por Labov (1972), como orientação, avaliação, ação complicadora, resultado e coda; ponto de virada (MISHLER, 2002) da narrativa de Julia, quando ela expressa o seu sentimento por seu terapeuta; Continuidade narrativa (DE FINA e GEORGAKOPOULOU, 2012, 2012), uma vez que o episódio já começa com a personagem continuando histórias já contadas a Theo anteriormente; as ideias de tempo narrado e tempo narrativo (BRUNER, 1997), de pequenas narrativas (GEORGAKOPOULOU, 2012, 2007; BAMBERG e GEORGAKOPOULOU, 2008) e de princípio de coerência (LINDE, 1993).

O que chama atenção, também, nas construções discursivas, tanto de Julia quanto de Theo, são as identidades assumidas por ambos que, apesar de estarem em um mesmo contexto de interação, assumem identidades distintas; enquanto Theo mantém sua identidade como profissional, de psicólogo clínico, de forma agentiva, mesmo com a declaração de Julia, a personagem que, até então, assumia a identidade de paciente perante Theo, passa a assumir, agora, a de uma pessoa apaixonada por ele.

A análise das narrativas de Theo e Julia pode ser um caminho para criar inteligibilidades acerca de aspectos interacionais que fazem parte do cotidiano, sobretudo, de psicólogos clínicos. O próprio processo psicoterapêutico tem um caráter metapragmático, o qual objetiva, justamente, alcançar entendimentos e percepções através de reflexões coconstruídas; este processo acontece em um nível mais individualizado e particular, considerando cada situação específica que entra em pauta nos atendimentos. No entanto, isso não quer dizer que analisar situações em contextos

terapêuticos individuais não podem contribuir para a literatura da área de forma mais abrangente, pelo contrário, pode trazer novos e múltiplos pontos de vista para esse âmbito profissional.

Apesar de analisar uma sessão de terapia, em tempo real, muito contribuir para a área da psicologia, esse contexto interacional específico não é um cenário genuinamente acessível para análises, tendo em vista que uma proposta como essa em uma esfera não ficcional já poderia interferir no processo terapêutico. Desse modo, o produto cultural analisado neste estudo se mostra bastante rico, pois nos dá acesso a retratos possíveis do cotidiano, nos possibilitando, assim, refletir sobre esse campo de forma crítica, questionadora e aproveitável para a área da Psicologia Clínica.

Referências

- AHEARN, Laura M. **Agency**. *Journal of Linguistic Anthropology*, v. 9, n. 1–2, p. 12–15, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.1525/jlin.1999.9.1-2.12>. Acesso em: 15 jun. 2024.
- ALVES, Daniel L. **O vínculo terapêutico nas terapias cognitivas**. *Revista Brasileira de Psicoterapia*, v. 19, n. 1, p. 55–71, 2017.
- AUSTIN, John L. **How to do things with words**. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- BAMBERG, Michael; GEORGAKOPOULOU, Alexandra. Small stories as a new perspective in narrative and identity analysis. *Text & Talk*, v. 28, n. 3, p. 377–396, 2008.
- BARKHUIZEN, Gary (org.). **Narrative research in applied linguistics**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- BASTOS, Liliana Cabral; BIAR, Liana de Andrade. Análise de narrativa e práticas de entendimento da vida social. *D.E.L.T.A.*, v. 31, n. especial, p. 97–126, 2015.
- BRUNER, Jerome. **Atos de significação**. Rio de Janeiro: Artes Médicas, 1997.
- DE FINNA, Anna; GEORGAKOPOULOU, Alexandra. **Analyzing narrative: discourse and sociolinguistic perspectives**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- FREEMAN, Arthur; DATILIO, Frank M. **Compreendendo a terapia cognitiva**. São Paulo: Psy, 1998.
- GARCEZ, Pedro M. Deixa eu te contar uma coisa: o trabalho sociológico do narrar na conversa cotidiana. In: RIBEIRO, Branca Telles; LIMA, Cristina Costa; LOPES DANTAS, Maria Teresa (orgs.). **Narrativa, identidade e clínica**. Rio de Janeiro: IPUB; CUCA, 2001.
- GARFINKEL, Harold; SACKS, Harvey. On formal structures of practical actions. In: GARFINKEL, Harold (org.). **Ethnomethodological studies of work**. London: Routledge & Kegan Paul, 1986. p. 160–193. Tradução de Paulo Cortês Gago e Raul Francisco Magalhães.

GEE, James Paul. **An introduction to discourse analysis: theory and method**. London; New York: Routledge, 2002. [Obra originalmente publicada em 1999].

GEORGAKOPOULOU, Alexandra. **Small stories, interaction and identities**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2007.

GUIDANO, Vittorio F. **La psicoterapia tra arte e scienza**. Milano: Franco Angeli, 2008.

GUMPERZ, John J. Contextualization and understanding. In: DURANTI, Alessandro; GOODWIN, Charles (eds.). **Rethinking context: language as an interactive phenomenon**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 229–252.

LABOV, William. **Language in the inner city: studies in the Black English vernacular**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

LABOV, William. **The language of life and death**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

LEITNER, Leonard M. Optimal therapeutic distance: a therapist's experience of personal construct psychotherapy. In: NEIMEYER, Robert A.; MAHONEY, Michael J. (eds.). **Constructivism in psychotherapy**. Washington, DC: American Psychological Association, 1995. p. 357–370. Disponível em: <https://doi.org/10.1037/10170-015>. Acesso em: 20 ago. 2022.

LINDE, Charlotte. **Life stories: the creation of coherence**. New York: Oxford University Press, 1993.

MISHLER, Elliot G. **Research interviewing: context and narrative**. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

MISHLER, Elliot G. Narrativa e identidade: a mão dupla do tempo. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da; BASTOS, Liliana Cabral (orgs.). **Identidades: recortes multi e interdisciplinares**. Campinas: Mercado de Letras; CNPq, 2002.

OCHS, Elinor; CAPPS, Lisa. **Living narrative: creating lives in everyday storytelling**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001.

POLKINGHORNE, Donald E. **Narrative knowing and the human sciences**. Albany: State University of New York Press, 1988.

SILVERSTEIN, Michael. Shifters, linguistic categories, and cultural description. In: BASSO, Keith; SELBY, Henry (eds.). **Meaning in anthropology**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976. p. 11–55.

SILVERSTEIN, Michael. Metapragmatic discourse and metapragmatic function. In: LUCY, John (ed.). **Reflexive language: reported speech and metapragmatics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 33–58.

SILVERSTEIN, Michael. Indexical order and the dialectics of sociolinguistic life. **Language & Communication**, v. 23, p. 193–229, 2003. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0271530903000132>. Acesso em: 10 dez. 2020.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 2011.

VALLE, Gabriela Vieira; SANTIAGO, Lucas Felipe de Oliveira. Comentários como narrativas: histórias de sexismo em contexto familiar na internet. **Revista Humanidades e Inovação**, v. 8, n. 36, p. 310–325, 2021.

“TAJU KAGE BUSHIN NO JUTSU”: A FORÇA DA RELAÇÃO ALUNO-PROFESSOR NO ANIME NARUTO

Catarina da Silva Romeiro

Introdução

Ao iniciar a pesquisa sobre as narrativas que não seguem o formato de entrevista, enfrenta-se uma certa dificuldade ao tentar analisar a estrutura da narrativa estipulada por William Labov (1972) sobre conteúdos culturais, como, por exemplo, livros literários, filmes, séries, mangás e animes. Devido a essa dificuldade, esta pesquisa se debruçará sobre a análise da estrutura narrativa laboviana sobre o anime Naruto por conta da importância de se estudar um produto cultural que possui um grande alcance entre crianças e adolescente e, até mesmo, adultos.

A fim de contextualização, Naruto é um anime, que é um “desenho animado criado no Japão, porém realizado em vários países do mundo, com técnicas, assuntos e personagens japoneses”²² - e mangá - nome dado às histórias em quadrinhos de origem japonesa²³ - que ganhou enorme repercussão desde o seu lançamento em 2002 e que conta a história de Naruto Uzumaki, um menino órfão de 12 anos que sonha em ser Hokage²⁴ da vila que mora e em ser aceito por ela, pois ele era marginalizado pelos moradores da sua vila por ter dentro de si uma biju²⁵ que destruiu o povoado e matou muitos aldeões 12 anos atrás do tempo presente da série.

²² Animê. Dicionário Michaelis. Editora Melhoramentos. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/enbX/anim%C3%AA/>. Acesso em 28 jun 2024 às 19:12.

²³ Escola de Mangá Japan Sunset. Escola de Mangá Japan Sunset, 1996. O que é Mangá?. Disponível em: <https://www.fabioshin.com/o-que-e-manga>. Acesso em 28 jun. 2024 às 19:02.

²⁴ Hokage no anime significa chefe de governo.

²⁵ Biju significa, no anime, “besta de caudas” e que é a representação da forma física dos chakras que é tida como seres sem inteligência e que atormentava o mundo.

A análise proposta para esta investigação não será realizada sobre todo o anime *Naruto*, mas sim sobre o primeiro episódio da primeira temporada, pois a narrativa apresentada nessa passagem será retomada diversas vezes ao longo das temporadas do anime, pautando a escolhas realizadas pelo personagem principal, *Naruto*, e é por essa ação e reação da narrativa observada no anime, que Elliot Mishler (2002) chama de “a mão dupla do tempo” que se optou trabalhar com este produto cultural.

Além disso, o trabalho se debruçará sobre a relação aluno-professor tão enfatizada no episódio em questão, analisando a importância do papel que o professor representa ao ser, muitas vezes, uma das primeiras figuras a apresentar afeto para as crianças fora da instituição familiar, como pode ser observada através da relação entre o *Naruto* e seu professor *Iruka*, que foi construída e estabelecida logo no primeiro episódio do anime.

Assim, este trabalho se dividirá em uma explicação mais profunda do anime e do episódio escolhido para análise, junto com a explicação das palavras que aparecem em japonês em notas de rodapé; seguindo com a definição da narrativa proposta por Labov (1972) complementada pela definição levantada por Mishler (2002) e com a apresentação da estrutura da narrativa laboviana, a fim de realizar a análise da estrutura da narrativa estipulada por Labov sobre o episódio escolhido, chegando, por fim, a uma análise social sobre a obra, ao investigar a questão da importância da figura do professor na vida de um aluno, através da relação professor-aluno apresentada no anime.

1. *Naruto*: o anime e o personagem

Naruto é um anime do gênero *Shōnen*, é um gênero de anime direcionada é adolescentes do sexo masculino (PÉREZ, 2010, p.24), que tem como personagem principal *Naruto Uzumaki*, um pré-adolescente órfão que estuda para se tornar ninja e que possui dois sonhos: ser o *Hokage*²⁶ de sua vila e ganhar a admiração dos outros moradores. Os dois sonhos do *Naruto* surgem devido ao fato de ele ser marginalizado pela própria vila por ter dentro de si um *biju*²⁷ de 9 caudas, chamada de *Kurama*, que destruiu a vila anos atrás quando o personagem havia acabado de nascer.

²⁶ *Hokage* no anime significa chefe de governo.

^{27 25} *Biju* significa no anime besta de caudas e que é a representação da forma física dos *chakras* que é tida como seres sem inteligência e que atormentava o mundo. No anime, existem nove bestas que têm de uma a nove

O anime, que foi lançado em outubro de 2002, através da TV Tokyo e foi traduzido para mais de 23 idiomas e transmitidos em mais de 60 países, faz parte do gênero Shōnen, que trabalha na sua temática “a autossuperação, a lealdade, o companheirismo e tudo sobre o valor de amizade” (PÉREZ, 2010, p.30), junto com a características da filosofia bushido, termo traduzido como “o caminho do guerreiro” e é uma filosofia de vida baseada na lealdade, honra e ética. O bushido era muito presente na vida dos samurais e era entendido como um código ético que exigia lealdade e honra até a morte (PÉREZ, 2010, p.28).

A história é contada tendo como plano de fundo o sistema feudal japonês e junto com as lendas japonesa e orientais como, por exemplo, a criação das *bijus* que direcionam todo o enredo do desenho tanto na sua versão clássica, retratando a vida do Naruto na pré-adolescência, quanto na versão *shippuden*, retratando a vida do Naruto na adolescência, pois como as *bijus* eram entendidas como seres sem inteligência, uma maneira encontrada para diminuir o poder da *biju*, foi colocá-la dentro de humanos, chamados de *jinchurikis*, pois estes teriam a inteligência para poder lidar com tamanho poder, mas que acabaram sendo utilizados como armas nas batalhas que aconteciam entre as aldeias.

Entretanto, na noite do ataque da besta de nove caudas, Kurama, que estava em sua forma física à Aldeia da Folha, que aterrorizou toda a vila, ocorreu o selamento da *biju* no Naruto como forma de contê-la, isto é, o espírito da besta de nove caudas foi posto dentro do menino. A escolha pelo Naruto, foi feita pelo pai do menino, que assumia o papel *Hokage* na época, pois acreditava na capacidade de seu filho para lidar com o forte espírito dentro de si, entretanto, tal ato fez com que o menino fosse, posteriormente, marginalizado pelos outros habitantes da vila já que estes acreditavam que o menino era a própria besta.

2. Episódio escolhido para análise

O episódio escolhido para a análise foi o primeiro episódio da primeira temporada do anime, intitulado “Enter: Naruto Uzumaki!” e que apresenta um panorama geral da história mostrando o passado da aldeia

caudas e a que o Naruto possui dentro de si é uma *biju* de nove caudas.

com a batalha contra o Kurama, a besta de 9 caudas, e depois retornando ao presente contando a vida do Naruto no momento presente.

Nesse episódio serão apresentados os primeiros personagens do anime e que influenciarão fortemente no desenvolvimento do enredo e na vida do menino. Os personagens são os seguintes:

- Naruto, o personagem principal;
- Iruka, professor do Naruto e a primeira pessoa a demonstrar carinho por ele;
- Hiruzen, 3º Hokage, chefe de governo da vila e que entende a situação que o Naruto passa, ajudando ao professor enxergar esses mesmos pontos.
- Mizuki, o antagonista do episódio que induzirá o Naruto a cometer um crime contra a segurança da aldeia ao roubar o pergaminho sagrado da Vila Oculta da Folha que possui os *jutsus*²⁸ proibidos.

Devido à estigmatização e abandono que Naruto sofreu das outras pessoas da vila que mora e, também, por conta da sua orfandade, ele se tornou uma criança travessa com o intuito de chamar a atenção dos outros para si, como podemos observar nesses dois momentos do episódio:

- Minuto 4:00
 - **Iruka:** “Você não vai para casa até ter limpado a última gota de tinta.”
 - **Naruto:** “E daí? Não tem ninguém em casa me esperando. Não estou com pressa”.
 - **Iruka:** Naruto?
 - **Naruto:** Que é que foi agora, sensei?
 - **Iruka:** Bom, eu estava pensando. Que tal se depois que você limpar tudo isso a gente saísse para comer um lamen?
 - **Naruto:** Agora falou a minha língua! Vou limpar tudo rapidinho.

^{28 26} Jutsus “é uma técnica feita com movimentos rápidos das mãos. Um conjunto desses movimentos permite que o indivíduo manipule seus chakras e consiga habilidades poderosas, como técnicas de luta e de magia.” (G1. O que é o ‘jutsu’, gesto de ‘Naruto’ feito por Darlan em jogo de vôlei. Pop & Arte. 01 out. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2023/10/01/o-que-e-o-jutsu-gesto-de-naruto-feito-por-darlan-em-jogo-de-volei.gh.html>. Acesso 28 jun. 2024 às 19:39)

Neste momento, Naruto está sofrendo uma punição por ter pichado o monumento com o rosto dos antigos Hokages e o seu professor, Iruka o supervisiona. Com o desejo de ir para casa logo, Iruka diz a Naruto que se ele demorar na tarefa, ele demorará a ir para casa e Naruto o responde dizendo que não há ninguém em casa o esperando, mostrando o quanto a sua orfandade o machuca. Isso fica evidente com a expressão facial do jovem no anime, como se vê na imagem a seguir:

Figura 1 - Naruto respondendo Iruka



Por fim, Iruka sugere uma saída para comer lamen, o que Naruto prontamente aceita já que é a sua comida preferida e também porque é mais tempo na companhia de alguém. A felicidade de Naruto ao receber o convite fica bastante claro por meio da expressão facial do menino e também no uso de recurso de desenhos que reforçam esse sentimento, como se pode ver na imagem abaixo:

Figura 2 - Naruto contente após receber o convite para comer ramen



Minuto 13:05

Hokahe: “Iruka, Naruto jamais teve uma mãe ou um pai que se preocupasse com ele. Foi marginalizado e não sabe o porquê. Muitas pessoas nem sequer o olham. Como se sentiria se, em todo o lugar que fosse, as pessoas dessem as costas pra você? Por isso, ele se mete em confusão, para que as pessoas o notem. Ele pode não demonstrar, mas está sempre pensando na família que não tem. Está ferido por dentro.”

Esta é uma resposta que o Hokage dá para o Iruka, quando o professor de Naruto foi fazer queixa sobre as travessuras do Naruto ao chefe de governo. Essa fala aparece por meio de uma lembrança do professor do Naruto quando ele está lutando contra Mizuki, o antagonista do episódio, para defender o Naruto.

A ação de Mizuki com Naruto é motivada, pois nesse mesmo episódio, é narrado o exame ninja, que é uma prova que os jovens estudantes devem realizar apresentando as técnicas que aprenderam durante os anos

de estudos para se tornarem ninjas. A técnica escolhida para essa prova é a de criar clones de si mesmo, uma técnica que Naruto não domina e que o faz ser reprovado, infortúnio que é utilizado pelo antagonista do episódio, Mizuki, que induz o Naruto a roubar o pergaminho sagrado com os *jutsus* proibidos da Aldeia da Folha dizendo que assim ele poderia se tornar um ninja de verdade sem precisar realizar a prova.

Com isso, inicia-se uma caçada de todos os ninjas da Aldeia atrás do Naruto, sendo este encontrado pelo seu professor, Iruka, que fica desapontado por ver que o menino estava realmente com o pergaminho sagrado, mas após a chegada de Mizuki entende que o roubo fora um plano do antagonista. Assim, tem início a batalha final do episódio que acontece entre Iruka e Mizuki, sendo revelado, neste momento, ao Naruto a razão de ele ser odiado pela Aldeia e, também, sendo apresentada a primeira demonstração de carinho que Naruto recebe na vida, realizada pelo professor dele.

Esta demonstração de carinho de Iruka para com Naruto é um acontecimento que será lembrado diversas vezes no anime quando o Naruto tiver que tomar uma decisão importante sobre o bem e o mal e quando ele reafirma a sua filosofia ninja e isso será a base para a formação ninja do pré-adolescente. Além disso, essa demonstração terá um efeito imediato, pois para derrotar Mizuki e defender Iruka, Naruto consegue realizar uma técnica de criar clones superior da que o havia feito reprovar no exame ninja, o Tajuu Kage Bunshin no Jutsu.

3. O que é a Narrativa?

É necessário, primeiramente, estabelecer uma diferença entre duas abordagens epistêmicas: estudos da narrativa e narratologia. A primeira está muito mais focada em analisar a narrativa como um instrumento que entremeia e conta o mundo social, já a segunda se volta para os questionamentos sobre narrativas desenvolvidas no âmbito de diferentes literaturas.

Este trabalho se debruçará sobre a primeira abordagem e, para tanto, é interessante entender a definição de narrativa. Trabalho, aqui com a definição apresentada por William Labov em seu livro *Language in the inner city: Studies in the Black English Vernacular* (1972). Labov entende a narrativa como “um método de recapitulação de experiências passadas

combinando uma sequência verbal de cláusulas com a sequência de eventos que ocorreram de verdade.” (LABOV, 1972, p.360).

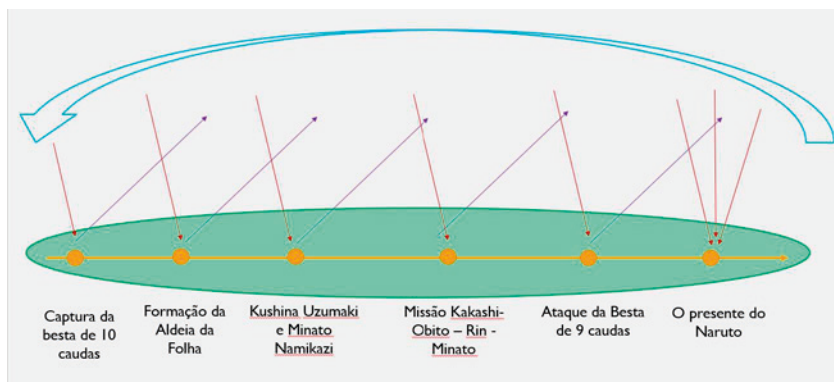
Esta definição de narrativa, apesar de ser importantíssima para os estudos narrativos, apresenta uma problemática, uma vez que restringe a narrativa a uma percepção linear do tempo, com uma sucessão de ações que só nos direcionam ao depois. Exemplificando a definição de narrativa estabelecida por Labov com a história do anime Naruto, temos em perspectiva linear os seguintes eventos: a captura da besta de 10 caudas, que foi desmembrada em 9 bestas de caudas, depois houve a formação da Aldeia da Folha, depois os pais do Naruto, Kushina Uzumaki e Minato Namikaze, se conhecem, se apaixonam e se casam, depois ocorre a missão de Kakashi- Obito-Rin-Minato que leva à morte os personagens Obito e Rin, depois Kushina engravida e dá luz ao Naruto, depois ocorre o ataque da Besta de 9 caudas contra a Vila Oculta da Folha e depois é apresentado o presente do Naruto. Esta exemplificação pode ser visualizada através da figura abaixo:

Figura 3 - Exemplificação da narrativa conforme Labov



Entretanto, as narrativas, sejam elas pessoais ou literárias, nem sempre se desenvolvem de maneira tão linear como uma sucessão de ‘depois’, pois elas podem sofrer e gerar interferências de outras narrativas que as transpassam, podendo ser retomadas o tempo todo, como pode ser visto na figura a seguir:

Figura 4 - Exemplificação da narrativa conforme Mishler



Isto é, é possível observar que narrativas que fazem parte a linha do tempo principal geram e sofrem interferência de outras narrativas. Um exemplo que trago do anime é a narrativa do ataque da besta de 9 caudas que levou à morte dos pais do professor do Naruto, Iruka, o que o fazia sentir ressentimento do aluno, mas que sofreu interferência do personagem Obito, que, supostamente, morreu na missão Kakashi-Obito-Rin-Minato.

Para completar essas lacunas, que a definição de Labov não dá conta, trago a definição apresentada por Elliot Mishler no artigo “Narrativa e identidade: a mão dupla do tempo” (2002), onde ele se baseará na definição de Ricoeur (1980) de enredo: “Por enredo, entendo o todo inteligível que governa uma sucessão de eventos em qualquer história (...) Uma história é feita de eventos na medida em que o enredo transforma os eventos em uma história.” (RICOEUR, 1980, p.171). Ou seja, uma história, seja ela pessoal ou literária, apresenta um enredo, o todo que a governa, permitindo que ocorra um ir e vir na narração conforme a vontade de seu narrador, “pois o passado não está gravado em pedra” (MISHLER, 2002, p. 48)

3.1 Estrutura da Narrativa laboviana

No capítulo “The transformation of experience in narrative syntax” (1972), Labov, além de trabalhar a definição da narrativa, elabora a estrutura da narrativa bem formada. Esta estrutura é dividida em seis elementos.

1. *Resumo* – É a parte da narrativa que irá responder sobre o quê é a histórica
2. contada.
3. *Orientação* – É a parte da narrativa que irá responder às seguintes
4. perguntas: O quê? Quem? Onde?; isto é o elemento que se refere à ambientação e ao contexto da história.
5. *Ação complicadora* – É quando respondemos à pergunta “E então, o que aconteceu?”; é o ponto alto da narrativa.
6. *Avaliação* – O momento em que respondemos à pergunta “E, então?”. É nesta parte que entendemos o porquê daquela narrativa estar sendo contada.
7. *Resultado* - O momento em que trazemos a resposta para “O que finalmente aconteceu?”. Podemos entender essa parte também como a consequência da ação complicadora.
8. *Coda* – É responsável por trazer a narrativa de volta ao presente.

3.2 Análise da estrutura da narrativa laboviana em Naruto

Para ser realizada a análise da estrutura da narrativa laboviana do primeiro episódio do anime Naruto, esta seção será dividida em subseções de acordo com os tópicos da estrutura da narrativa apresentados na seção anterior.

Resumo

O resumo pode ser compreendido no episódio em análise entre as cenas do tempo 00'00" e 00'56" que acontece 12 anos atrás do tempo presente da série e é quando são mostrados o ataque da besta de nove-caudas contra a Vila Oculta da Folha, o sacrifício do 4º *Hokage* para conter a besta e, por fim, o selamento do espírito da *biju* no Naruto.

Orientação

A orientação se desenvolve entre os minutos 01'56" e 03'56" e responde às perguntas que concerne a orientação de uma narrativa como foi apresentado na subseção 2.1. Assim, nos debruçamos sobre as respostas dessas perguntas:

- Quem? Naruto, Iruka-sensei, 3º *Hokage* e Mizuki.
- Quando? Pré-adolescência do Naruto;
- Onde? Vila Oculta da Folha;
- O quê? Travessuras do Naruto e os desejos do Naruto de ser aceito pela vila que mora e, um dia, se tornar *Hokage* dela.

Desta maneira, conseguimos contextualizar a narrativa que está sendo contada tanto naquele episódio, em um nível micro, quanto em todo o anime, em um nível macro.

Ação complicadora

A ação complicadora do episódio se desenvolve nos minutos de 06'00" a 13'54" quando ocorre o exame final para se tornar ninja, onde o aluno deve realizar a técnica Tajuu Kage Bunshin no Jutsu e, por não conseguir realizar a técnica, Naruto não passa na prova. Dada a desolação de Naruto, Mizuki, o antagonista do episódio, aproveita esse momento de tristeza do pré-adolescente e o induz a roubar o pergaminho.

Avaliação

A avaliação da narrativa contada no primeiro episódio é compreendida do minuto 17'55" até o 18'25", quando é apresentada a primeira demonstração de carinho que o Naruto recebe na vida através da resposta de seu professor, Iruka, ao rebater a fala de Mizuki que chamou o Naruto de besta, fazendo referência à besta que o menino tinha selada dentro de si.

“Mas Naruto não é assim. Ele não é nada disso. Naruto é especial. Trabalha duro, põe o coração nas coisas. Claro que comete erros e se enfurece às vezes. Mas seu sofrimento o torna mais forte e isso o diferencia de uma besta. Ele

não tem nada a ver com a Raposa de Nove Caudas. Ele é Naruto Uzumaki. Naruto da Aldeia da Folha” (Naruto: Shonen Jumps, temp. 1 ep. 1, 17’55” – 18’28”)²⁹

Nesse momento de avaliação, é interessante trazer para análise um elemento que contribui para que esses minutos sejam considerados a avaliação da narrativa. O elemento é a música que toca ao fundo durante a fala do professor de Naruto, “The Raising Fighting Spirit” do Musashi Project, que é colocada sempre que há a culminância de uma ação mostrado no resultado da narrativa, que sempre surge no anime durante os momentos de batalha, principalmente naquelas que Naruto irá vencer, e durante alguma tomada de decisão do menino que irá reforçar a sua conduta ninja.

Tais minutos foram considerados como a avaliação da narrativa, que Riessman (1993) chama de “alma da narrativa”, pois ele traz a razão daquela história estar sendo contada, isto é, como o narrador quer ser entendido e qual é o ponto (Riessman, 1993, p. 19 e 20). A razão da história do Naruto estar sendo contada é porque é narrada a vida de um menino de 12 anos que possui dentro de si uma besta que pode controlá-lo e levá-lo a tomar decisões que possam causar destruição, mas devido à ação de afeto que recebe de seu professor tem a sua história de vida mudada e uma base para a sua conduta ninja, ou seja, mostra a redenção de um personagem e o reforço da lealdade, da amizade e da honra, que são aspectos amplamente reforçados nos animes do gênero *Shōnen*.

Resultado

O resultado é visualizado do tempo 18’42” até o 20’58”, após o Naruto receber a primeira reação de acolhimento da sua vida com a fala de seu professor e, com isso, consegue realizar a técnica que o fez reprovar no exame ninja, Tajuu Kage Bunshin no Jutsu, para defender Iruka dos ataques de Mizuki. Devido a isso, Iruka aprova Naruto e este se torna um ninja.

Coda

A coda que é o momento que o narrador retoma a narrativa para o tempo presente, pode ser visualizada no tempo 21’23”, quando após

^{29 27} NARUTO. Direção: Hayato Date. Estúdio de animação Pierrot. Distribuição de Televis Entertainment. Japão: Pierrot, 2002-2017. Tv Tokyo/Netflix.

aprovar Naruto no exame ninja, Iruka o convida para comer *ramen*³⁰, a comida preferida do Naruto, quebrando, assim, o fluxo narrativo que se desenvolvia.

4. A força da relação professor-aluno no anime Naruto

Como pôde ser observado até aqui, Naruto é um pré-adolescente órfão que sofre de solidão causada pela marginalização sofrida da sociedade em que vive e pela sua orfandade. Essa solidão é percebida logo no primeiro episódio do anime quando o personagem não consegue realizar a técnica necessária para passar no exame ninja que é a técnica de realizar clones, deixando evidente o quão a falta das instituições sociais que nos insere na sociedade o prejudicou.

A primeira instituição social que qualquer ser humano faz parte é a família, seguindo posteriormente pela escola e são essas instituições que, segundo Durkheim (2016), mantêm o grupo social organizado e satisfaz as necessidades dos indivíduos que participam deste grupo. Entretanto, com a análise do episódio do produto cultural escolhido, percebe-se que essas duas instituições faltam e são negligenciadas na vida de Naruto. A falta se deve pela situação de orfandade de Naruto e a negligência por parte da sociedade que participava.

Observando a vida de Naruto através dessa perspectiva, vemos que o menino poderia seguir por um caminho que o afugentava do *caminho do guerreiro*, como fica evidente em suas travessuras pela vila, mas acontece que tal cenário, sofre uma mudança quando o professor do Naruto, demonstra afeto por ele, fazendo com que Naruto estabelecesse os primeiros laços afetivos em sua vida, o que o levou a conseguir realizar a tarefa que o fez ser reprovado no exame ninja, o jutsu de clones.

Tal conduta tomada pelo professor do Naruto, após a conversa que teve com o 3º Hokage, pode ser explicada através das considerações de Clandinin e Connely (2011, p.61) que apontam que o professor não é só um elaborador de currículos, mas uma parte dele, através da noção de ‘situação’ e ‘experiência’ de Dewey (1938), o que o possibilita enxergar a

³⁰ Também chamado de *lâmen*.

continuidade das experiências do seu aluno e de suas próprias, ao observar que também deixara de receber o amor de seus pais, pois se tornara órfão.

Esse reconhecimento de narrativas entre professor e aluno irá se contrapor ao que Riessman (1993) fala sobre a dificuldade dos sobreviventes de torturas, guerras e abusos sexuais em falar sobre o que lhes aconteceu, pois não haverá ninguém que se reconheça na sua história, pois ocorreu o exato oposto, o professor se viu no aluno e o permitiu enxergar que Naruto não é somente o menino que realiza travessuras e possui uma besta dentro, mas sim uma soma de todos os pontos positivos e negativos que cercam os seres humanos. (BATESON, 1995, p.83 *apud* CLANDINI, 2011, p.38)

É esse olhar sobre o todo que Clandini e Connely apontam como crucial na relação da sala de aula quando diz, fora do mundo da ficção, que uma nota ruim de um aluno não diz nada sobre ele e que devemos nos atentar para a narrativa deste aluno, pois é nela que conseguimos observar o seu desenvolvimento e criar conexões que permitirão que as ações dos professores nas salas de aula sejam mais efetivas.

De certa maneira, esse reconhecimento que o professor teve de seu pupilo, é o mesmo reconhecimento que os fãs do anime possuem com o personagem que o nomeia, pois elas se identificam com a complexidade do menino ao ter dentro de si o bem e o mal, que é representado pela besta, assim como, qualquer pré-adolescente de 12 anos que terá seus pontos positivos e negativos. Isto é, o todo do Naruto, com “a forma de ser, o comportamento, a linguagem, a historicidade, entre outros, reafirma esse constructo humanizador, quer dizer, o sentimento de pertença revela-se na alteridade e no processo de reconhecimento do outro como parte de um aprendizado coletivo” (SILVA, 2019, p.20).

E esse constructo humanizador é enfatizado quando Naruto recebe afeto dos terceiros e muda a sua trajetória de vida, não seguindo, assim, o destino que fora previsto pela população de sua vila. Vale ressaltar que essa mudança do personagem ocorre em outras produções culturais, como

Harry Potter³¹(2001-2011) e Stranger Things³²(2016 – o presente), com a personagem Eleven, que mudam suas trajetórias ao terem suas narrativas escutadas e serem expostos ao afeto de terceiros.

Esse tipo de narrativa encanta o mundo e ganha adesão, pois enfatiza um elemento bem humano em suas histórias: a superação, podendo ser explicado pelo que Arthur Franks (1995) vai chamar de narrativa de busca, onde “as histórias são organizadas tematicamente em torno da percepção de um indivíduo de que ele atingiu uma nova identidade baseada na experiência da doença, e da convicção de que aquilo que foi aprendido pode beneficiar outros em situações semelhantes.” (MISHLER, 2002, p.113), isto é, o indivíduo depreender uma situação ruim e a supera, tornando, assim, herói da sua própria narrativa, como o próprio Naruto faz ao final do episódio em análise conseguiu realizar Tajuu kage bushin no justu, um jutsu mais elaborado do que o jovem deveria realizar para passar na prova ninja, para proteger o seu mestre.

5. Últimas considerações

Esta pesquisa teve como objetivo desenvolver uma análise do primeiro episódio da primeira temporada do anime Naruto, anime que possui ampla divulgação entre crianças, adolescentes e adultos, a fim de abordar as questões da vida de um professor como a sua relação com seus alunos e a forma de um pode se reconhecer na narrativa do outro.

Para tanto, foi realizada antes da análise final que refletia sobre a relação professor- aluno, uma breve explicação do que é a narrativa para os estudos narrativos a luz dos estudos de Labov (1972) e Mishler (2002), seguindo pela análise da estrutura da narrativa laboviana do episódio em questão.

Durante a análise que abordava a relação professor-aluno, observou-se que o fato primordial para a importância dessa relação é o reconhecimento de narrativas, isto é, o professor se reconheceu na história de vida do Naruto e, por consequência, Naruto se via na imagem de seu professor.

³¹ SAGA HARRY POTTER. Direção: Chris Columbus (HP1 e HP2), Alfonso Cuarón (HP3), Mike Newell (HP4), David Yates (HP5 a HP7.2). Produção de Heyday Films. Reino Unido: Heyday Films, 2001-2011. Max.

³² STRANGER THINGS. Criadores: The Duffer Brothers. Produção de Netflix. Estados Unidos: Netflix, 2016 até o presente. Netflix.

Tal reconhecimento pode promover nas relações professor-aluno, fictícias ou não, a humanização dos participantes dela, podendo levar a novas e saudáveis práticas para dentro da sala de aula.

Referências

BATESON, Mary Catherine. **Peripheral visions: learning along the way**. New York: Harper Perennial, 1995.

CLANDININ, D. Jean; CONNELLY, F. Michel. **Pesquisa narrativa: experiência e história em pesquisa qualitativa**. Tradução do Grupo de Pesquisa Narrativa e Educação da UFU. Uberlândia: Editora da UFU, 2011.

DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social**. São Paulo: Edipro, 2016. (Clássicos da Sociologia).

FRANK, Arthur W. **The wounded storyteller: body, illness, and ethics**. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

LABOV, William. **The transformation of experience in narrative syntax**. In: LABOV, William. **Language in the inner city: studies in the Black English vernacular**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

MISHLER, Elliot G. **Narrativa e identidade: a mão dupla do tempo**. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da; BASTOS, Liliana Cabral (orgs.). **Identidades: recortes multi e interdisciplinares**. Campinas: Mercado de Letras; CNPq, 2002.

PÉREZ, Luis Antonio Vidal. **El anime como elemento de transculturación: caso Naruto**. Lima, 2010.

RIESSMAN, Catherine K. **Narrative analysis**. Newbury Park: Sage, 1993.

SILVA, Francisco Alves da. **A narrativa do herói: um mito chamado Naruto**. João Pessoa, 2019.

Animê. *Dicionário Michaelis*. Editora Melhoramentos. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/enbX/anim%C3%AA/>. Acesso em: 28 jun. 2024, 19:12.

Bestas com caudas. Naruto Fandom. Disponível em: https://naruto.fandom.com/pt-br/wiki/Bestas_com_Caudas. Acesso em: 13 jul. 2022, 10:00.

O que é mangá? Escola de Mangá Japan Sunset. Disponível em: <https://www.fabioshin.com/o-que-e-manga>. Acesso em: 28 jun. 2024, 19:02.

Estes são os principais jutsus já utilizados por Naruto Uzumaki em Naruto Shippuden. Critical Hits. Disponível em: <https://criticalhits.com.br/anime/naruto-uzumaki-lista-de-jutsus-naruto-shippuden/>. Acesso em: 13 ago. 2022, 11:08.

Naruto. Direção: Hayato Date. Estúdio de animação Pierrot. Japão: Pierrot, 2002–2017. Série de animação. Exibição: TV Tokyo; Netflix.

Saga Harry Potter. Direção: Chris Columbus (HP1 e HP2); Alfonso Cuarón (HP3); Mike Newell (HP4); David Yates (HP5–HP7.2). Produção de Heyday Films. Reino Unido: Heyday Films, 2001–2011. Plataforma: Max.

Stranger Things. Criação: The Duffer Brothers. Produção: Netflix. Estados Unidos: Netflix, 2016–presente. Série de televisão.

III

ANÁLISE DE NARRATIVAS EM PRODUÇÕES LITERÁRIAS

A PRESENÇA DA NARRATIVA LITERÁRIA NO MUNDO OCIDENTAL

William Soares dos Santos

A narrativa é uma das mais antigas e universais formas de expressão humana. Antes mesmo de qualquer registro escrito, os seres humanos já narravam: contavam histórias ao redor de fogueiras, transmitiam saberes por meio de mitos e lendas, organizavam sua compreensão do mundo por meio de relatos. Essa dimensão primordial da narrativa nos remete a uma conclusão que autores como Roland Barthes (2011) já haviam formulado de modo lapidar: a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; ela começa com a própria história da humanidade. Não há, nem houve, em parte alguma, povo algum sem narrativa.

Essa perspectiva, que situa a narrativa como fenômeno simultaneamente linguístico, cultural, histórico e literário, é o ponto de partida desta seção. Os capítulos reunidos aqui partem de uma premissa comum: a de que a narrativa literária — produzida no Ocidente, circulante em diferentes línguas, épocas e gêneros — constitui um espaço privilegiado para a construção, disputa e ressignificação de identidades, visões de mundo e relações de poder. Não se trata, portanto, de uma abordagem meramente formalista ou estética da literatura, embora a dimensão estética jamais seja negligenciada. Trata-se, antes, de investigar como os textos literários funcionam como artefatos sociais, como instrumentos de produção e negociação de sentido no interior de comunidades históricas e culturalmente situadas.

Neste capítulo introdutório tenho por objetivo apresentar os fundamentos teórico-metodológicos que atravessam, com diferentes ênfases e inflexões, os capítulos subsequentes. Para tanto, articularei algumas das principais vertentes dos estudos narrativos contemporâneos com reflexões sobre o papel social e político da literatura, especialmente no que diz respeito à representação de identidades de gênero, raça, diáspora

e colonialidade. As referências bibliográficas mobilizadas ao longo desta introdução serão retomadas e aprofundadas nos capítulos específicos, onde cada autor desenvolverá sua perspectiva analítica em diálogo com um corpus literário particular.

A narrativa como modo de conhecer e organizar o mundo

A centralidade da narrativa na experiência humana tem sido objeto de reflexão em múltiplas disciplinas — da Filosofia à Psicologia, da Linguística à Sociologia, passando pela Teoria Literária e pelos Estudos Culturais. A chamada “virada narrativa” nas ciências humanas e sociais, ocorrida sobretudo a partir das décadas de 1970 e 1980, representou um reconhecimento coletivo de que a narrativa não é apenas um objeto de análise, mas um modo fundamental pelo qual os seres humanos constroem sentido, organizam a experiência temporal e produzem identidades.

Paul Ricoeur, em sua monumental obra *Temps et récit* (1984), argumentou que a narrativa é a forma privilegiada pela qual a experiência humana do tempo se articula. Para o filósofo francês, narrar é sempre uma forma de configurar o tempo: transformar a sucessão bruta de eventos em uma intriga dotada de começo, meio e fim. Essa configuração narrativa — o que Ricoeur denomina *mimesis II*, ou seja, a síntese do heterogêneo — é o que permite ao ser humano habitar o tempo de modo inteligível. A narrativa, nessa perspectiva, não é uma representação secundária ou derivada da experiência: ela é constitutiva da própria experiência humana.

Essa compreensão ricoeuriana da narrativa como configuração do tempo e da experiência encontra ressonâncias no campo dos estudos linguísticos e sociolinguísticos. William Labov, em *Language in the inner city* (1972), desenvolveu um modelo estrutural de análise da narrativa oral que se tornaria referência fundamental para gerações de pesquisadores. Para Labov, a narrativa de experiência pessoal é a forma mais básica e mais poderosa de organização linguística da experiência vivida. Seu modelo — composto por elementos como sumário, orientação, ação complicadora, avaliação, resolução e coda — permitiu analisar como falantes de diferentes comunidades linguísticas constroem e comunicam suas experiências por meio da fala narrativa.

A contribuição de Labov vai além, no entanto, do aspecto estrutural. Ao investigar o inglês vernacular afro-americano, o linguista demonstrou que as narrativas produzidas por falantes marginalizados pelo sistema

educacional estadunidense eram não apenas linguisticamente sofisticadas, mas também socialmente significativas. A narrativa, nessa perspectiva, é também um espaço de agência: narrando, os sujeitos se posicionam no mundo, avaliam eventos e pessoas, afirmam pertencimentos e desafiam hierarquias. Essa dimensão política da narrativa oral estará presente, de modos distintos, em todos os capítulos deste volume.

Narrativa, identidade e vida social

Se Labov e Ricoeur ofereceram contribuições fundamentais para a compreensão da narrativa como estrutura e como experiência temporal, foi sobretudo a partir dos anos 1980 e 1990 que os estudos narrativos se abriram de modo mais sistemático para a dimensão identitária. A pergunta que passou a orientar uma parcela significativa das pesquisas nesse campo pode ser formulada assim: como os sujeitos constroem suas identidades por meio da narrativa? E, de modo complementar: como as narrativas que circulam socialmente constroem os sujeitos?

Elliot G. Mishler, em *Research interviewing: context and narrative* (1986), foi um dos primeiros a chamar a atenção para o fato de que as entrevistas de pesquisa qualitativa são, fundamentalmente, ocasiões narrativas. Quando pesquisadores e entrevistados se encontram para falar sobre experiências, o que emerge não é uma série de respostas discretas a perguntas isoladas, mas sim narrativas — histórias que os sujeitos constroem sobre si mesmos, sobre os outros e sobre o mundo. Mishler argumentou que ignorar essa dimensão narrativa é empobrecer a compreensão dos dados produzidos na pesquisa qualitativa.

Em *Storylines: craftartists' narratives of identity* (1999), Mishler aprofundou essa reflexão, investigando como artesãos e artistas narram suas trajetórias identitárias ao longo do tempo. O conceito de “turning points” — pontos de virada na trajetória de vida — tornou-se central nessa análise: são os momentos de ruptura, transformação ou descoberta que permitem ao sujeito reconfigurar sua identidade e renarrar sua história. Essa noção de que a identidade é sempre uma construção narrativa, sempre provisória e sujeita à revisão, ressoa ao longo de todos os capítulos presentes neste volume.

No contexto brasileiro, as reflexões de Liliana Cabral Bastos têm sido fundamentais para o desenvolvimento dos estudos narrativos em diálogo com

os estudos da interação e da identidade. Em seu artigo sobre narrativas de profissionais de saúde em reuniões de trabalho (BASTOS, 2008), a pesquisadora demonstrou como a narrativa funciona como instrumento de elaboração do sofrimento e de construção de identidades profissionais no cotidiano institucional. Em colaboração com William Soares dos Santos, Bastos organizou uma coletânea seminal sobre a entrevista na pesquisa qualitativa (BASTOS & SANTOS, 2013), reunindo perspectivas diversas sobre como a narrativa emerge e é analisada em contextos de pesquisa. E, em parceria com Liana de Andrade Biar, desenvolveu uma discussão abrangente sobre análise de narrativa e práticas de entendimento da vida social (BASTOS & BIAR, 2015), situando os estudos narrativos no campo mais amplo das ciências humanas e sociais.

A interface entre narrativa e vida social também foi objeto de reflexão de Luiz Paulo da Moita Lopes, para quem os espaçotempos da narrativa constituem um construto teórico-metodológico fundamental para a investigação em Linguística Aplicada (MOITA LOPES, 2021). Para esse autor, a narrativa não é apenas um objeto de análise, mas uma ferramenta epistemológica: por meio dela, é possível compreender como os sujeitos habitam o tempo e o espaço socialmente, como negociam sentidos e identidades em contextos de interação. Essa perspectiva, que articula dimensões micro e macrosociais da narrativa, é particularmente relevante para os capítulos deste volume que se debruçam sobre narrativas literárias produzidas em contextos de diáspora e migração.

William Soares dos Santos, por sua vez, tem desenvolvido reflexões sobre o papel da narrativa como instrumento de compreensão e mudança social (SANTOS, 2021), bem como sobre as especificidades da leitura literária e do que significa ler literatura (SANTOS, 2022a). Em sua perspectiva, a narrativa literária não é um objeto isolado da vida social, mas um artefato que se insere em práticas culturais específicas, respondendo a demandas históricas e sendo lido e relido por comunidades interpretativas situadas. Essa visão da literatura como prática social fundamenta a abordagem adotada pelos capítulos reunidos nesta seção.

A narrativa literária no mundo ocidental: histórias de poder e resistência

A história da narrativa literária no Ocidente é, em larga medida, uma história de poder: poder de nomear, de representar, de silenciar e de

ter e conceder a voz. Os grandes cânones literários ocidentais foram, por séculos, produzidos majoritariamente por homens brancos, europeus ou norte-americanos, e refletiram — ainda que com nuances e exceções — as visões de mundo das classes dominantes. A crítica literária feminista, os estudos pós-coloniais e os estudos culturais das últimas décadas do século XX vieram questionar essa hegemonia, denunciando os mecanismos de exclusão que a sustentavam e reivindicando a legitimidade de outras vozes, outras experiências, outras tradições narrativas.

Os capítulos aqui reunidos inserem-se nessa tradição crítica. Eles partem do pressuposto de que a literatura é um campo de disputas: disputas pela representação de identidades, pela legitimidade de experiências, pelo direito à narrativa. A mulher negra imigrante que narra sua trajetória em *Americanah*, de Chimamanda Ngozi Adichie; as mulheres que relatam experiências de violência em *Nossos corpos por nós mesmas*; a protagonista de *Kitchen*, de Banana Yoshimoto, que busca reconstituir sua identidade em um Japão dilacerado entre tradição e modernidade; o narrador dominicano de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de Junot Díaz, que narra a masculinidade como performance e como sofrimento; os viajantes europeus do século XVI que tentam dar conta do inexplicável *Anhangá*; e o par de amantes de *Romeu & Julieta*, cuja história fundou um dos mais persistentes mitos amorosos do Ocidente — todos esses textos e personagens são atravessados por relações de poder que a narrativa ao mesmo tempo reflete e interpela.

A dimensão da narrativa literária como espaço de representação e resistência é particularmente evidente quando se consideram os textos que abordam experiências de marginalização, colonização e diáspora. Chimamanda Ngozi Adichie, em *Americanah*, constrói uma narrativa que coloca no centro a perspectiva de uma mulher negra nigeriana que migra para os Estados Unidos e se vê confrontada com as categorias raciais e de gênero que estruturam a sociedade norte-americana. Como demonstra o capítulo 16 deste volume, a narrativa literária é, nesse caso, um instrumento de visibilização e crítica: ela dá corpo e voz a experiências que o discurso hegemônico tende a apagar ou distorcer.

De modo análogo, a análise dos relatos de experiência presentes em *Nossos corpos por nós mesmas* — objeto do capítulo 17 — revela como a narrativa em primeira pessoa pode funcionar como ferramenta de ativismo e conscientização. As mulheres que narram suas experiências de violência nessa obra não apenas testemunham o que viveram: elas produzem sentido

coletivo, constroem solidariedade e contribuem para a transformação social. A narrativa, aqui, é inseparável da prática política.

Literatura, narratividade e a arte literária

A questão do que significa ler literatura — e, mais especificamente, de como a narrativa literária se distingue de outras formas de narrativa — atravessa os capítulos deste volume de modo implícito ou explícito. Trata-se de uma questão que não admite resposta simples, mas que precisa ser enfrentada se quisermos compreender o estatuto específico da literatura como prática cultural e como objeto de análise.

Santos (2022a) oferece uma reflexão sobre essa questão ao discutir o que é ler e o que é ler literatura. Para o autor, a leitura literária não é um ato passivo de recepção de informações, mas uma prática ativa de construção de sentido, mediada por convenções estéticas, experiências culturais e posicionamentos identitários. O leitor diante de um texto literário não é, como se costuma dizer nos estudos de leitura de tradição mais cognitivista, um processador de informações: ele é um agente que interage com o texto a partir de sua posição no mundo social, construindo interpretações que são sempre situadas e sempre parciais.

Essa dimensão ativa e situada da leitura literária é especialmente relevante quando se consideram textos como os analisados nos capítulos deste volume. Ler *Americanah* como leitora negra brasileira é uma experiência radicalmente diferente de lê-lo como leitor branco norte-americano. Ler *Kitchen* como estudante japonesa de literatura é diferente de lê-lo como pesquisador brasileiro interessado em estudos de gênero. Ler *Romeu & Julieta* como adolescente apaixonado é diferente de lê-lo como acadêmico interessado nas formas pelas quais os mitos amorosos ocidentais foram construídos e perpetuados. Essas diferenças não são acidentais: elas são constitutivas do fenômeno literário.

Santos (2022b) traz, ainda, uma reflexão sobre a arte da narrativa literária curta — o conto — e sua presença na literatura brasileira contemporânea. O conto, como forma narrativa, impõe ao escritor uma disciplina particular: a de construir, em espaço restrito, personagens, mundos e situações que sejam ao mesmo tempo singulares e universalmente reconhecíveis. Essa economia narrativa, que exige a concentração máxima de sentido em mínimos recursos formais, é uma das marcas da

narrativa literária de qualidade. Os textos analisados nos capítulos deste volume — romances, em sua maioria, mas também relatos de experiência, crônicas de viagem e documentários — partilham, em diferentes graus, dessa busca pela economia e pela intensidade narrativa.

Narrativa literária, colonialidade e o encontro com o Outro

Um dos eixos temáticos que atravessa vários capítulos deste volume é a relação entre narrativa literária e colonialidade. Os relatos de viagem dos séculos XVI e XVII, analisados no capítulo 18, constituem um arquivo fundamental para a compreensão de como o encontro colonial foi narrado, representado e fixado em imagens que persistem até hoje no imaginário ocidental sobre as Américas. A entidade indígena Anhangá — descrita, representada e distorcida pelos viajantes europeus Jean de Léry, André Thevet e Hans Staden — é um exemplo paradigmático de como a narrativa colonial opera: ela transforma o desconhecido em familiar, o sagrado em demoníaco, a diferença em inferioridade.

Essa operação narrativa de apropriação e distorção do Outro é inseparável das relações de poder que estruturaram o projeto colonial europeu. Narrar o Novo Mundo era também, inevitavelmente, dominá-lo simbolicamente: impor categorias interpretativas europeias sobre realidades que escapavam a essas categorias, produzir representações que legitimavam a conquista e a evangelização, construir um arquivo de imagens e textos que serviria de referência para gerações subsequentes. A análise dessas narrativas de viagem — com atenção às suas écfrases, às suas gravuras, às suas estratégias retóricas — é, portanto, também uma análise das condições de produção do discurso colonial.

Mas a colonialidade não é apenas um fenômeno histórico, restrito aos séculos de expansão marítima europeia. Ela é também uma estrutura que persiste no presente, organizando relações de poder entre culturas, línguas e sujeitos. Os capítulos que analisam *Americanah* e *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* abordam, cada um a seu modo, a colonialidade contemporânea: o racismo estrutural que a mulher negra imigrante enfrenta nos Estados Unidos; o machismo herdado de uma tradição patriarcal que o narrador dominicano normaliza em sua fala. Nesses textos, a colonialidade não é um tema abstrato: ela é vivida, narrada e, por isso mesmo, passível de ser questionada e subvertida pela própria narrativa.

Identidade, gênero e narrativa: perspectivas interseccionais

A questão da identidade de gênero — e de sua articulação com raça, classe, sexualidade, nacionalidade e outras categorias de diferença — é central em vários capítulos deste volume. Essa centralidade não é gratuita: ela reflete o desenvolvimento teórico e político dos últimos decênios, marcado pela emergência de perspectivas interseccionais que recusam análises unidimensionais da opressão e da subjetividade.

O capítulo sobre Americanah mobiliza, nesse sentido, uma série de autoras que pensaram a intersecção entre gênero e raça: Simone de Beauvoir, para quem a humanidade é masculina e a mulher é sempre definida em relação ao homem; María Lugonés, que articula colonialidade e gênero para mostrar como o sistema moderno/colonial inferioriza as mulheres colonizadas; Patricia Hill Collins e sua teorização do pensamento feminista negro; Grada Kilomba e Sueli Carneiro, que pensam as especificidades da experiência das mulheres negras na diáspora africana. Esses referenciais permitem ao capítulo ir além de uma análise puramente literária de Americanah para se aproximar de uma reflexão mais ampla sobre as condições de produção e de legibilidade das narrativas das mulheres negras.

O capítulo sobre *Kitchen*, de Banana Yoshimoto, aborda a identidade feminina no Japão pós-guerra a partir de perspectivas que incluem Michel Foucault, Judith Butler e Mikhail Bakhtin. A análise da protagonista Mikage Sakurai — e da personagem transgênero Eriko — permite ao autor refletir sobre como as normas de gênero são produzidas, internalizadas e, eventualmente, subvertidas no interior de uma sociedade marcada pelo encontro conflituoso entre tradição e modernidade. A narrativa literária de Yoshimoto funciona, nesse contexto, como um espaço de representação e de crítica sutil das estruturas patriarcais que organizam a sociedade japonesa.

O capítulo sobre *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* aborda a masculinidade como construção narrativa e como performance social. O personagem-narrador Yunior constrói sua identidade masculina dominicana ao narrar a história de Oscar — um homem que não se encaixa nos estereótipos do macho dominicano — e, ao fazê-lo, revela as tensões e contradições que atravessam qualquer construção identitária. A análise narrativa das passagens selecionadas permite demonstrar como a identidade de gênero é produzida no interior da própria narrativa: narrando, Yunior se posiciona, se avalia e se reconstrói.

Narrativa literária e cultura popular: mitos fundadores e suas releituras

Um dos capítulos desta seção debruça-se sobre um dos mitos mais persistentes e influentes da cultura ocidental: a história de amor de Romeu e Julieta, de William Shakespeare. Essa escolha permite refletir sobre um aspecto fundamental da narrativa literária: sua capacidade de produzir e transmitir mitos culturais que organizam a experiência subjetiva de gerações e gerações de leitores e espectadores.

A tragédia shakespeariana não é apenas uma história de amor: é, como demonstra o capítulo 21, o fundamento de uma narrativa cultural sobre a natureza do amor romântico no Ocidente. A ideia de que o amor verdadeiro é aquele que enfrenta obstáculos, que o casal é uma entidade singular que se fecha sobre si mesma contra o mundo, que a paixão transcende laços sociais e familiares — essas concepções, formadas e consolidadas na peça de Shakespeare, continuam a organizar as expectativas e as práticas amorosas de indivíduos que jamais leram a peça. Elas circulam em filmes, músicas, novelas, documentários, redes sociais. São, em sentido pleno, narrativas culturais.

A análise do documentário sobre o casal real Meghan Markle e Príncipe Harry — proposta no mesmo capítulo — é um exemplo de como essa macronarrativa shakespeariana opera em contextos contemporâneos. O esforço analítico de identificar a estrutura narrativa de *Romeu & Julieta* em um evento midiático do século XXI é também um exercício de desnaturalização: ao tornar visíveis os moldes narrativos que organizam nossa compreensão do amor, a análise nos convida a questioná-los e, eventualmente, a imaginar outras histórias possíveis.

Tradução, adaptação e a viagem das narrativas

A narrativa literária não existe em um vácuo cultural ou linguístico. Ela é sempre produzida em um contexto específico, em uma língua específica, para um público específico — e, quando viaja para outros contextos, outras línguas e outros públicos, ela se transforma. A tradução é, nesse sentido, uma das práticas mais reveladoras sobre a natureza da narrativa: ela coloca em evidência o que é universal e o que é culturalmente específico em uma história, o que pode ser traduzido e o que necessariamente se perde ou se transforma no processo.

O capítulo 17, dedicado à análise de *Nossos corpos por nós mesmas* — a tradução e adaptação brasileira de *Our Bodies, Ourselves* —, aborda de modo direto essa questão. O processo de tradução-adaptação do original norte-americano para o contexto brasileiro implicou decisões que vão muito além do nível linguístico: foi necessário repensar os conteúdos, as referências culturais, as estratégias narrativas, de modo a construir um texto que fosse relevante e eficaz para o público feminino brasileiro dos anos 2020. O resultado é um texto que mantém convergências profundas com o original — especialmente no uso de relatos de experiência em primeira pessoa como ferramenta de conscientização e ativismo —, mas que é também, em muitos aspectos, um texto novo.

A análise desse processo de tradução-adaptação à luz das teorias dos Estudos de Tradução e dos Estudos Narrativos permite iluminar aspectos da narrativa que permanecem invisíveis quando ela é estudada de modo isolado. A comparação entre o texto original e o traduzido revela, por exemplo, como as narrativas de violência contra as mulheres podem ser construídas de modos diferentes em diferentes contextos culturais, com implicações distintas para seus efeitos sobre as leitoras. Revela também como a tradução é sempre, em alguma medida, uma reescritura — uma intervenção ativa sobre o texto original que implica escolhas políticas, éticas e estéticas.

(Ainda) sobre os capítulos desta seção

Os capítulos reunidos nesta seção são o resultado de pesquisas desenvolvidas em diferentes contextos institucionais e disciplinares, mas convergem em torno de um conjunto de preocupações comuns: o papel da narrativa literária na construção de identidades e visões de mundo; a relação entre literatura e vida social; o potencial crítico e transformador da ficção. Cada capítulo dialoga, a seu modo, com os referenciais teórico-metodológicos apresentados nesta introdução, desenvolvendo análises originais de textos literários específicos.

O capítulo 16, de Monique Duarte Marques, analisa a construção identitária da mulher negra imigrante a partir de *Americanah* (2014), de Chimamanda Ngozi Adichie. Articulando teoria narrativa, estudos de gênero e pensamento feminista negro, a autora demonstra como a protagonista Ifemelu enfrenta, nos Estados Unidos, a dupla sujeição da

colonialidade racial e da subordinação de gênero. O cabelo natural emerge como símbolo político central da disputa identitária narrada na obra.

O capítulo 17, de Raphael Ferreroni Paula Noronha Medeiros, realiza uma análise do uso de relatos experienciais no capítulo sobre violência contra as mulheres do livro *Nossos corpos por nós mesmas*. Orientado por perspectivas dos Estudos de Tradução e dos Estudos Narrativos, o autor investiga como narrativas são utilizadas no texto original e compara com o equivalente traduzido, encontrando uma convergência pragmática na função ativista dos relatos, apesar das diferenças linguísticas resultantes da reescritura total.

O capítulo 18, de Fernanda Jardim, investiga a complexa relação entre gravuras e descrições narrativas nos relatos de viagem do século XVI ao retratar a entidade do Anhangá. A análise das écfrases e ilustrações presentes nas obras de Jean de Léry, André Thevet e Hans Staden revela como o imaginário europeu sobre o Novo Mundo foi construído por meio de categorias que misturavam o fantástico clássico com a alteridade indígena, legitimando o projeto colonial.

O capítulo 19, de Gabriel Bier Vieira Silva, analisa o romance *Kitchen* (1988), de Banana Yoshimoto, como espelho das tensões identitárias da mulher japonesa no período pós-guerra. A narrativa da protagonista Mikage Sakurai ilustra como a identidade feminina no Japão contemporâneo se configura de forma híbrida e fragmentada, em permanente negociação entre papéis sociais historicamente impostos e novas possibilidades de existência.

O capítulo 20, de Vanessa de Figueiredo Coutinho, tematiza a narrativa como (re)construção da identidade masculina a partir de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007), de Junot Díaz. A análise das passagens narradas pelo personagem Yuniór demonstra como a construção narrativa está intimamente articulada à construção da identidade de gênero, especialmente em contextos de diáspora e translinguismo.

O capítulo 21, de Heitor Lins Britto, propõe uma reflexão sobre como a narrativa amorosa de *Romeu & Julieta*, de Shakespeare, normatizou uma narrativa recorrente na cultura ocidental: o amor proibido como experiência absoluta e totalizadora. A análise do documentário sobre Meghan Markle e o Príncipe Harry permite demonstrar como essa macronarrativa shakespeariana ainda opera no imaginário coletivo contemporâneo.

Juntos, esses capítulos oferecem um panorama rico e diversificado da presença da narrativa literária no mundo ocidental: da tragédia renascentista ao romance contemporâneo, do relato de viagem colonial ao ativismo feminista, da diáspora dominicana à tradição japonesa. O que os une é a convicção de que a literatura importa — não apenas como objeto estético, mas como prática social, como instrumento de conhecimento e como espaço de resistência.

Referências

- BASTOS, Liliana Cabral. **Diante do sofrimento do outro: narrativas de profissionais de saúde em reuniões de trabalho**. Calidoscópio, v. 6, n. 2, p. 76–85, maio/ago. 2008.
- BASTOS, Liliana Cabral; SANTOS, William Soares dos (org.). **A entrevista na pesquisa qualitativa: perspectivas em análise da narrativa e da interação**. Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ, 2013.
- BASTOS, Liliana Cabral; BIAR, Liana de Andrade. Análise de narrativa e práticas de entendimento da vida social. **D.E.L.T.A.**, v. 31, número especial, p. 97–126, 2015.
- BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ. Editora Vozes, 2011.
- LABOV, William. **Language in the inner city: studies in the Black English vernacular**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.
- MISHLER, Elliot G. **Research interviewing: context and narrative**. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- MISHLER, Elliot G. **Storylines: craftartists' narratives of identity**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.
- MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Os espaçotempos da narrativa como construto teórico-metodológico na investigação em Linguística Aplicada. **Caderno de Letras**, n. 40, p. 11–33, maio/ago. 2021.
- RICOEUR, Paul. **Temps et récit II: la configuration dans le récit de fiction**. Paris: Seuil, 1984.
- SANTOS, William Soares dos. Narrativa como instrumento de compreensão e mudança social. **Revista Indisciplina em Linguística Aplicada**, v. 2, n. 2, 2021.
- SANTOS, William Soares dos. O que é ler e o que é ler literatura. In: ANDRADE, Antonio (org.). **Leitura literária em línguas estrangeiras/adicionais**. Campinas: Pontes, 2022a. p. 19–40.
- SANTOS, William Soares dos. Uma breve nota sobre a arte da narrativa literária curta e um apontamento para contistas brasileiros no início de um novo século. In: **Nós que aqui estamos: contos**. São Paulo: Editora Patuá, 2022b.

A OUTRA DA OUTRA: UMA ANÁLISE DA IDENTIDADE FEMININA DA MULHER NEGRA NA NARRATIVA DO ROMANCE *AMERICANAH*

Monique Duarte Marques

Introdução

A narrativa está presente em nossas vidas desde o momento que passamos a nos entender como indivíduos. Seja ao inventar histórias quando crianças, criando um mundo imaginário, ou já adultos quando construímos e, ao mesmo tempo, somos construídos pelas narrativas do mundo social.

Fludernik (2009, apud De Finna, 2013) afirma que as narrativas são representações de possíveis mundos e que a sua principal função é a de comunicar a experiência humana. Dentro dessa perspectiva, as narrativas orais e literárias se aproximam, visto que a função de ambas não é focar em eventos e ações em si, mas no modo como experienciamos esses eventos e ações. Paul Ricoeur (1990, apud Bruner, 2010) caracteriza a narrativa como um modo metafórico de conhecer o mundo. Sendo assim, para a análise de uma história, não é necessário saber se o que o narrador nos conta é, de fato, verdadeiro. Ao narrar, fatos e relatos imaginários podem se misturar, mas o que deve contar para o analista não é a apreensão de uma verdade absoluta, mas sim o que pode se entender como uma verossimilhança com a verdade. O conceito de verdade deve ser compreendido apenas em um sentido metafórico. Uma visão mais construtivista da narrativa nos faz perceber que o que compreendemos por “realidades” são realidades fabricadas e não simplesmente preexistentes esperando para serem descobertas. É nesse sentido que Bruner (2010) afirma que a dicotomia entre verdade X ficção está se dissolvendo cada vez mais.

No entanto, é preciso entender que por mais “imaginada” que uma história seja ela não pode ser localizada fora de um contexto social e cultural. “Histórias não caem do céu” já dizia Riessman (2008, p. 105 apud Barkhuizen, 2013, p. 6) elas são construídas e recebidas em contextos, seja interacional, histórico, institucional ou discursivo. As histórias não existem em um vácuo, mas dentro de contextos sociais.

É nesse sentido que busco trazer o romance *Americanah* (2014) da autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie para o centro da discussão da construção da narrativa sobre a identidade e representação da mulher negra dentro do gênero literário. Busco entender como as narrativas literárias podem possuir um papel importante na construção de identidades da mulher negra que irão refletir o mundo social. O objetivo desse trabalho será discutir a identidade e representação da mulher negra dentro dessa onstruída sobre a representação da mulher negra imigrante e os discursos produzidos sobre ela. O foco será no texto literário, considerando que “o leitor frente ao mesmo não é um agente passivo, mas está processando informações que, por sua vez, estarão sendo desenvolvidas em contextos e práticas culturais específicas e com objetivos determinados.” (Santos, 2004, p. 34). Tento dialogar com as evidências textuais e outros embasamentos teóricos situando, assim, este trabalho dentro do campo da Linguística Aplicada, considerando esta como uma área de investigação que trata de problemas de uso da linguagem nas interações discursivas ao mesmo tempo que conversa com diversas áreas do saber.

Essa investigação é motivada pela minha leitura de textos de feministas negras que reivindicam um lugar na categoria de gênero feminino que, por sua vez, é marcada pela universalização da mulher branca. O feminismo branco e ocidental estabeleceu uma hegemonia na diferença de gênero e tem feito com que as mulheres não brancas lutem para integrar no movimento as questões raciais, étnicas etc. Como nos diz Sueli Carneiro (2011) precisamos enegrecer o feminismo. Sendo assim, busco entender a construção identitária de uma mulher negra em um lugar com o racismo latente como os Estados Unidos.

Identidade e poder

A construção da identidade é um processo complexo e encontrar uma única definição do termo é difícil. O pós-modernistas rejeitam a ideia de um sujeito cartesiano e essencialista que possui características que lhe são inerentes e que irão orientar suas práticas culturais no mundo. Ao invés disso, eles substituíram o termo “identidade” pelo plural “identidades” ou “identificação”, termos que definem a identidade como uma construção social, um processo que requer um trabalho discursivo (De Finna, 2003). Podemos, assim, entender a identidade como posicionada dentro de uma relação socioeconômica e, sendo assim, subordinada a formas de poder.

Santos (2004) nos diz que, além de a identidade ser posicionada dentro das relações socioeconômicas, ela é também um fenômeno relacional, pois é construída através “da negação do que não se quer ser e da afirmação do que pretende ser” (Woodwall, 1997, p. 9 apud Santos, 2004, p. 35). A identidade e a diferença – o que não se é – possuem estreita ligação. Quando digo “ela é chinesa” significa dizer que “ela não é argentina”, “ela não é brasileira”, ela não é o que eu sou. Assim, podemos considerar a diferença como um produto derivado da identidade (Silva, 2000).

Além de identidade e diferença estarem interligados e serem interdependentes, elas são o resultado de uma criação linguística. É por meio de atos de fala que instituímos a identidade e a diferença tal como são. Derrida (1991, apud Silva, 2000) apresenta a definição de “traço”, ideia na qual o signo carrega não apenas o traço daquilo que o substitui, mas também o traço daquilo que ele não é – ou seja, a diferença. “A mesmidade (ou a identidade) porta sempre o traço da outridade (ou da diferença)”. (Silva, 2000, p. 74).

Embora governados pela estrutura de presença e diferença presentes na linguagem, não se pode afirmar que essa é uma estrutura sólida. Essa é uma estrutura instável. Desejamos a presença do significado, mas na medida que a linguagem nunca pode nos oferecer a presença absoluta desse significado, ela se caracteriza pela indeterminação e instabilidade. Na medida que a identidade e a diferença são construídas na linguagem, elas também são marcadas por essa indeterminação e instabilidade:

A identidade ‘ser brasileiro’ não pode, como vimos, ser compreendida fora de um processo de produção simbólica e discursiva, em que o “ser brasileiro” não tem nenhum referente natural ou fixo, não é um absoluto que exista anteriormente à linguagem e fora dela. Ela só tem sentido em relação com uma cadeia de significação formada por outras identidades nacionais que, por sua vez, tampouco são fixas, naturais ou pré-determinadas. Em suma, a identidade e a diferença são tão indeterminadas e instáveis quanto a linguagem da qual dependem. (Silva, 2000, p. 75).

As identidades não são estáticas, elas estão sempre se modificando ou absorvendo e repelindo traços. É assim que homem/mulher, branco/preto são classificados em relações de subordinação. A identidade do negro não lhe é preexistente, mas sim imposta pela construção da identidade do que é ser negro dentro da sociedade. A identidade e a diferença não são predefinidas, mas impostas em um campo de hierarquias e disputas.

A definição do que é a identidade traduz as vontades de diferentes grupos sociais hierarquizados, com o intuito de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. O processo de identificação e representação do que se é ou não é nunca é neutro. As afirmações de identidade e diferença marcam também o poder de incluir ou excluir, classificar, demarcar etc. A identidade demarca o “nós” x “eles”. E “os pronomes “nós” e “eles” não são, aqui, simples categorias gramaticais, mas evidentes indicadores de posições-de-sujeito fortemente marcadas por relações de poder” (Silva, 2000, p. 75).

Dividir significa hierarquizar. Quem tem o privilégio de classificar também possui o poder de atribuir valores aos grupos subordinados. Normalizar uma identidade é uma forma de hierarquização. Atribuir características como “normais” a um grupo de indivíduos, coloca o outro grupo como o “Outro”, o “anormal”. Em uma sociedade patriarcal ser homem não é uma identidade, mas “A identidade”, o que resta – a mulher – é o Outro, a diferença. Numa sociedade “branca” ser “branco” não é possuir uma etnia, o outro, o estrangeiro, o forasteiro é quem a possui. Essa hierarquização e normalização do que é identidade empurra as outras identidades para o campo da invisibilidade. No entanto, a identidade

hegemônica não consegue se afastar do Outro, pois sem diferença não se constrói a identidade.

Identidade e gênero

Em o segundo sexo (1970), Beauvoir afirma que a humanidade é masculina. Isso quer dizer que a mulher como sujeito absoluto não existe, ela é sempre definida em relação ao homem. “O homem é o Sujeito, O Absoluto; ela é o Outro”. (Beauvoir, 1970, p. 10). Esse pensamento dicotômico faz com que os gêneros sejam hierarquizados e classificados fazendo com que, desse modo, um se torne mais privilegiado e o outro seja subordinado. A mulher é o reflexo, continuação, pedaço da identidade do homem, mas nunca vista como inteira.

Esse conceito misógino funda seus pensamentos e teorias na biologia, nos discursos médicos e religiosos que colocam a mulher como inferior. Ao falar sobre o processo de reprodução humana, Aristóteles afirma que a formação do feto acontece no encontro do esperma com o óvulo e assim “nessa simbiose a mulher fornece apenas a matéria passiva, sendo o princípio masculino, força, atividade, movimento, vida.” (Beauvoir, 1970, p. 30). Hegel parece compartilhar de algumas das ideias de Aristóteles ao dizer que os dois sexos devem ser diferentes e nessa diferenciação o homem será ativo e a mulher será passiva “O homem é assim, em consequência dessa diferenciação, o princípio ativo, enquanto a mulher é o princípio passivo porque permanece dentro da sua unidade não desenvolvida.” (Hegel, 1830, p.369 apud Beauvoir segundo sexo, 1970, p. 30).

Inúmeros pensamentos e discursos ajudam a forjar o pensamento da superioridade masculina: o jato ativo do gozo, a protuberância dos órgãos genitais masculinos, a representação masculina de Deus etc. Entre alguns desses discursos encontra-se o discurso médico que confina as mulheres no interior de corpos que são representados como frágeis, inconstantes, imperfeitos e vulneráveis, sendo incapazes de realizar atividades presumidamente masculinas. Para Elizabeth Grosz:

[...] a opressão patriarcal justifica-se a si mesma, pelo menos em parte, vinculando as mulheres muito mais intimamente aos corpos do que os homens e, através dessa identificação,

restringindo os papéis sociais e econômicos das mulheres a termos (pseudo) biológicos. Apoiando-se no essencialismo, no naturalismo e no biologismo, o pensamento misógino confina as mulheres às exigências biológicas da reprodução na suposição de que, dadas certas transformações biológicas e endocrinológicas específicas, as mulheres são, de algum modo, *mais* biológicas, *mais* corporais e *mais* naturais que os homens. (Grosz, 2015, p. 68.)

Guacira Lopes Louro (1997) afirma que, para que possamos compreender as relações entre homens e mulheres numa sociedade, devemos observar não exatamente a biologia desses sexos, mas sim o que se construiu socialmente sobre esses sexos. Joan Scott (1995, apud Louro, 1997) destaca o caráter social das distinções baseadas no sexo e recusa o determinismo biológico que os termos sexo ou diferença social carregam. Não é na biologia, mas sim no campo social que as relações entre sujeitos se constroem e se reproduzem. E é no campo social que a mulher – como gênero – é construída como relativa ao Sujeito Homem, e assim, vista como subordinada.

Precisamos entender o gênero como constituintes da identidade dos sujeitos, entendendo essas identidades como múltiplas, contraditórias e passíveis de transformação. Não existe A Mulher, mas sim As Mulheres. Assim como a etnia e a classe, o gênero também constitui a identidade de um sujeito. Desse modo, entende-se que as práticas sociais são constituídas e, também, são constituintes do gênero. As práticas e os espaços sociais são “generificados” e “produzem-se, ou ‘engendram-se’, a partir das relações de gênero (mas não apenas a partir dessas relações, e sim, também, das relações de classe, étnicas etc.” (Louro, 1997, p. 25).

Nas relações sociais que são constantemente atravessadas pelos discursos, representações e práticas os sujeitos se constroem como masculino e feminino e, no entanto, essas construções são sempre transitórias que se modificam com o tempo e articulam com as identidades sexuais, de classe, étnicas etc.

Para Joan Scott (1986, apud Louro, 1997, p. 30) é preciso desconstruir o “caráter permanente da oposição binária” masculino-feminino. Esse tipo de pensamento dicotômico sobre os gêneros coloca homem e

mulher em pólos opostos criando uma lógica de dominação – submissão. Somente a desconstrução dessa lógica dicotômica é que tornaria possível enxergar que dentro de todo pólo masculino existe algo do feminino e vice-versa. É preciso entender que esses pólos são internamente fragmentados e divididos assim como as identidades que são formadas a partir da visão sobre o que é masculino ou feminino.

A “outra”

A teoria cultural contemporânea tem buscado subverter a noção de identidade. Tem se apostado na ideia dos processos de identidades como híbridos. Nessa perspectiva de hibridismo - entendido aqui como uma mistura, uma conjunção entre diferentes nacionalidades, etnias, raças etc. - a ideia de identidade não é mais vista como separada ou dividida. “A identidade que se forma por meio do hibridismo não é mais integralmente nenhuma das identidades originais, embora guarde traços delas” (Silva, 2000, p. 77).

Esses processos de hibridização, no entanto, não são tão pacíficos quanto possam parecer. Eles normalmente nascem de relações conflituosas e de ocupação e colonização entre os grupos raciais, étnicos e nacionais. Contudo, ao complicar e subverter as noções de identidades estáveis e fixas, a hibridização afeta o poder hegemônico. Esse “terceiro espaço” da identidade que resulta da hibridização não é mais determinado somente pela identidade hegemônica, mas passa o espaço da diferença e do questionamento dessas hegemonias (Silva, 2000).

Movimentos migratórios, nos quais os indivíduos passam a ter contato com diferentes culturas facilitam esse movimento de hibridização, e ajudam a desestabilizar e deslocar a ideia de identidades originais. Seja no trauma da diáspora ou no deslocamento voluntário, quem viaja passa a ser o “estrangeiro”, o “outro”. Mas o que determina qual identidade é a “original” e qual é a “outra”?

Como já discutido, a identidade é moldada socialmente e culturalmente. Além disso, a identidade está estreitamente ligada a sistemas de representação e a representação é uma forma de atribuição de sentido. Essa representação está ligada a sistemas linguísticos e culturais, que são por sua

natureza arbitrários, mas construídos por relações de poder. O poder de representar determina o que é a identidade e o que não é, o que é “outro”.

Ao falarmos sobre a construção da identidade da mulher imigrante negra, é imperativo considerar as relações de poder sobre o gênero, mas, mais do que o gênero a mulher imigrante negra tem sobre si o peso da hegemonia racial causado pela colonialidade. Em *Colonialidade e gênero* (2008) Maria Lugonés afirma que o sistema de gênero do capitalismo eurocêntrico global através da colonialidade do poder inferioriza as mulheres colonizadas. Para Lugonés o sistema de gênero moderno/colonial não existe sem a colonialidade do poder, já que:

a classificação das populações em termos de raça é uma condição necessária da sua existência [...] A redução do gênero ao privado, ao controle do sexo, seus recursos e produtos, é uma questão ideológica, apresentada como biológica, e é parte da produção cognitiva da modernidade que conceitualizou a raça como ‘atribuída de gênero’ e o gênero racializado de maneiras particularmente diferenciadas para europeus brancos/as e para colonizados/as não brancos/as. A raça não é mais mítica, nem mais fictícia que o gênero – ambos são ficções poderosas. (Lugonés, 2008 p, 10).

O movimento feminista excluiu e, por vezes, exclui a conexão entre gênero e raça. Sendo assim, a representação da mulher foi construída e teorizada pelo movimento a partir da mulher branca burguesa. Nessa configuração, as mulheres excluídas, além de serem subordinadas como as mulheres brancas, eram também vistas e tratadas como animais. A essas mulheres, as “outras”, não lhes é dado o status da feminilidade, para essas mulheres a condição de ser mulher está atrelada aos fetiches da selvageria e imprevisibilidade do animal. As mulheres brancas são vistas como passivas e frágeis, ao passo que a mulheres de cor, colonizadas e escravizadas sempre foram vistas como fortes o suficiente para aguentar agressões sexuais e qualquer tipo de trabalho. O poderoso discurso proferido na Women’s Rights Convention em 1851 pela ex escrava Sojourner Truth nos mostrava o diferente tratamento dado aos homens brancos - incluindo as mulheres brancas - que excluía as mulheres de cor da condição de ser mulher.

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu ari e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoitamento também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (Truth, 2017, p.1)

O feminismo hegemônico iguala mulher branca à Mulher. A luta da liberação da mulher não passou pela questão racial, excluindo a raça como uma outra marca de sujeição e dominação, além do próprio gênero. Como Sueli Carneiro (2011) aponta, as mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferente do discurso sobre opressão proferido por mulheres brancas. Com a proposta de enegrecermos o feminismo é necessário incluir, para além dos efeitos da opressão de gênero, os efeitos que a opressão racial teve e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras. Um feminismo negro que inclua na representação da mulher os impactos que o racismo tem nas relações de gênero, já que é o próprio racismo um determinante das hierarquias de gênero na sociedade.

A identidade da mulher negra em *Americanah*

O romance escolhido para análise é o romance *Americanah* (2014) da autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie. Ifemelu é a personagem principal que migrou da Nigéria, seu país de origem, para os Estados Unidos ainda na adolescência para morar com a tia, também imigrante. Nos Estados Unidos Ifemelu vai perceber que a sua raça é um determinante da sua posição na sociedade, mas além da raça, a personagem também irá notar que é afetada nas estruturas sociais pelo seu gênero. Para Grada

Kilomba (2019) raça e gêneros são inseparáveis. O racismo é genderizado, pois existem certas situações que uma mulher negra passa que não serão experienciados por uma mulher branca. E são essas experiências de racismo na construção da identidade da mulher negra que serão abordadas no romance e discutidas aqui. Como o cabelo, a sexualidade e a força de trabalho são representadas no romance são alguns dos questionamentos levantados nesse trabalho.

A mulher negra e o cabelo

O romance começa de maneira muito simbólica para a representação da mulher negra que é o cabelo. Após Ifemelu decidir que irá retornar para a Nigéria, ela começa a ter flashbacks da sua trajetória como mulher negra imigrante dentro de um salão de beleza onde trança seus cabelos crespos. As conversas dentro do salão e os flashbacks que por vezes relatam a trajetória de dor e inconformidade com o cabelo da personagem, mostram que esse é apenas um adereço para discutir o que é considerado um cabelo feminino ou padrão dentro da categoria do gênero feminino.

O cabelo é algo marcante na narrativa de Ifemelu para se encaixar no modelo de feminilidade apresentado pela sociedade branca como cabelo padrão. Antes de assumir seu cabelo crespo a personagem relembra, por vezes, como foi feita a sua construção identitária como mulher negra através do cabelo.

O cabelo de Ifemelu foi alvo de objetificação, repulsa e até mesmo um fator determinante para conseguir um trabalho. Após meses tentando conseguir um trabalho sem sucesso, ela consegue uma entrevista para um escritório e é aconselhada a alisar o cabelo, pois não conseguiria passar dessa fase caso estivesse com seus cabelos trançados:

Ruth disse: “Meu conselho? Tire essas tranças e alise o cabelo. Ninguém fala nessas coisas, mas elas importam. A gente quer que você consiga esse emprego”. [...] Ifemelu sentiu apenas uma leve ardência no começo, mas quando a cabeleireira estava tirando o relaxante enquanto ela mantinha a cabeça apoiada em uma pia de plástico, agulhadas de dor profunda surgiram em diversas partes

de seu couro cabeludo e se refletiram em partes diferentes do corpo, ricocheteando de volta para a cabeça. “Arde um pouco”, disse a cabeleireira. “Mas olha como está bonito. Uau, menina, você está com um balanço de branca! [...] Saiu do salão quase de luto; enquanto a cabeleireira alisava as pontas com um ferro, o cheiro de queimado, de algo orgânico morrendo, causou nela uma sensação de perda. (Adichie, 2014, p, 217-218)

Ao longo do tempo o cabelo das mulheres negras foi desvalorizado. Assim como a cor, o cabelo foi e é uma marca de subordinação para as negras. Um símbolo de “primitividade”, inferioridade e não- civilização. O cabelo da negra passou a ser o cabelo ruim em comparação ao da branca, que era o modelo para comparação. As indústrias e o capitalismo forçam a mulher negra a alisar o cabelo para serem aceitas (cf. Grada Kilomba, 2019, p. 127). Mattos (2015) diz que desde antigamente os negros como forma de serem aceitos em espaços sociais e no mercado de trabalho eram influenciados por padrões estéticos dos brancos e que daí que vem o alto número de mulheres negras com cabelos alisados.

É nesse contexto, então, que o cabelo natural pode se tornar uma forma de resistência para a mulher negra, como uma mensagem política ou manifesto contra a opressão racial e de gênero, já que as mais prejudicadas com as políticas do cabelo são as mulheres negras. Um cabelo natural que pode reivindicar a construção de uma nova identidade e revelar como nós, mulheres negras, negociamos políticas de identidade e racismo.

Depois de muito ser atormentada pelo seu cabelo e pela sombra das ex namoradas brancas do seu namorado branco, Ifemelu decide voltar a usar o cabelo natural. No entanto, o processo não é tão simples já que na cabeça da personagem – que é altamente influenciável pelas opiniões do namorado branco, que em muito remete à necessidade que muitas vezes o colonizado sente de agradecer o colonizador – ela é inferior e menos bonita do que todas as ex namoradas brancas de Curt: “Todas as suas namoradas tinham cabelos longos que cascadeavam”, disse ela, com o tom carregado de acusação.” (Adichie, 2014, p. 226).

A aliança com mulheres negras em blogs sobre cabelos naturais é o que dá forças a Ifemelu para continuar a assumir seu cabelo crespo e

entender o processo político por trás de tal decisão. É através das discussões em blogs que a personagem começa a construir seu processo identitário como mulher negra imigrante e orgulhosa de seus cabelos naturais. Para Patricia Hill Collins (2019) esses espaços, como o do blog que Ifemelu participa, são espaços seguros que promovem uma condição necessária para a resistência das mulheres negras. Nesses espaços, as mulheres negras:

observam as imagens femininas de uma cultura ‘mais ampla’, percebem que esses modelos são, na melhor das hipóteses, inadequados e, na pior das hipóteses, destrutivos para elas e entregam-se à tarefa de fabricar a si próprias de acordo com os papéis das mulheres negras historicamente dominantes em suas próprias comunidades. (O’Neale 1986, p139 apud Collins 2019, p. 7).

Serão nesses espaços que as mulheres negras irão construir autodefinições e questionar as hegemonias de raça e gênero. Serão nesses espaços que as mulheres negras irão forjar suas armas para o empoderamento. Para Collins existe um reconhecimento compartilhado por mulheres negras que muitas vezes nem se conhecem, mas que conseguem entender a necessidade de valorizar a condição da mulher negra.

A força de trabalho e a sexualidade

A sexualidade nas relações entre homem e mulher é política. Isso quer dizer, que ela é uma relação de poder e é uma relação desigual onde na qual o homem é o dominante e a mulher a dominada. No caso da mulher negra, a máquina colonialista impôs sobre ela uma relação entre gênero mais desigual ainda. No processo de escravidão, a mulher negra foi submetida como mão de obra não qualificada realizando serviços jamais desempenhados pela mulher branca. Mesmo após décadas do fim da escravidão, alguns serviços típicos da escrava continuam sendo desempenhados pela mulher negra, reproduzindo o “destino histórico” como coloca Beatriz Nascimento (2019) que aloca a mulher negra nos mesmo serviços dos tempos coloniais, como o serviço de mão de obra pesada, o serviço doméstico, o de ama de leite e de babá.

Ifemelu ao migrar da Nigéria para os Estados Unidos encara a dificuldade de conseguir um emprego bem remunerado mesmo sendo matriculada em um curso universitário nos Estados Unidos. Ao tentar arrumar um emprego ela passa por situações que expõem a representação da mulher negra para o homem branco em uma sociedade misógina e racista.

No desespero por dinheiro, Ifemelu aceita trabalhar como acompanhante de um homem branco. O homem, um professor de tênis, mostra para Ifemelu através dos seus fetiches a sua superioridade e dominância de homem branco:

Ela raspou as axilas e procurou o batom que não usava desde o dia em que deixara Lagos, quando a maior parte do que tinha na boca havia ficado no pescoço de Obinze na despedida no aeroporto. O que ia acontecer com o professor de tênis? Ele tinha falado em “massagem”, mas seus modos, seu tom, pingavam insinuações. Talvez ele fosse um daqueles homens brancos estranhos sobre os quais Ifemelu lera, com gostos estranhos, que queriam que as mulheres passassem uma pena em suas costas ou urinassem neles. Ela faria aquilo sem problemas, urinar num homem por cem dólares. [...]

Ifemelu tirou os sapatos e deitou na cama dele. Não queria estar ali, não queria o dedo dele se movendo entre suas pernas, não queria ouvir os suspiros e gemidos dele em seus ouvidos, mas sentiu seu corpo despertando numa excitação nauseante. Depois, ficou imóvel, enrodilhada e dormente. O homem não a forçara. Ela tinha vindo por conta própria. Tinha deitado naquela cama e, quando ele colocou sua mão entre as pernas dele, enroscou-se e moveu os dedos. Agora, mesmo depois de ter lavado as mãos, que seguravam a nota nova e fininha de cem dólares que o homem lhe dera, seus dedos ainda pareciam grudentos; não pertenciam mais a ela. (Adichie, 2014, p. 164,165 e 166).

Grada Kilomba ao relatar episódios de racismo cotidiano, fala sobre o primitivismo moderno, termo usado por bell hooks (1992, apud Kilomba, 2019) no qual o sujeito negro é construído pelo branco como primitivo, aquele que é selvagem, exótico e está mais perto da natureza e que possui o que os brancos perderam e, portanto, os excita. A mulher

negra para o professor de tênis se torna a personificação do exótico e do prazer, a mulher que é capaz de satisfazer seus desejos mais obscuros e insanos por apenas cem dólares.

Patricia Hill Collins (2019, apud Lugones, 2008) apresenta uma definição sobre a representação dominante e estereotipada da mulher negra como sexualmente primitiva e agressiva. Para Collins esse estereótipo começa desde os tempos da escravidão, onde a mulher escravizada era retratada por uma visão animalesca que servia como forma de justificar as violências sexuais realizadas pelos colonizadores. A imagem de Jezebel, que surgiu nos tempos da escravidão, serviu justamente a esse propósito, ao de representar as mulheres negras como possuidoras de apetites sexuais excessivos. Mas, na mesma proporção que essas mulheres eram representadas como uma grande força sexual, elas eram negadas a ideia de fertilidade como algo positivo. Para impedir as mulheres negras de construir uma rede fortalecida no seu próprio núcleo familiar, elas foram forçadas a trabalhar nas plantações e a serem babás dos filhos dos brancos. Dessa forma, o colonizador, o homem branco, a coloca novamente no lugar da dominação, aquela que, apesar da suposta dominação sexual, jamais poderá dominar qualquer outro âmbito da sua vida. O confinamento da mulher negra na casa do senhor de engenho cuidando de seus filhos reforça a visão da mulher negra como apenas um objeto passível de ser manipulado para o interesse do homem branco, ora como dominador de seus apetites sexuais insaciáveis, ora como controlador de seu corpo, sua fertilidade e força de trabalho. O racismo constrói a identidade da mulher negra como algo duplo: a doméstica sexual obediente e a prostituta primitiva sexualizada (Hall, 1992 apud Kilomba 2019 p. 143.)

A personagem em uma nova tentativa de trabalho, consegue ser babá de crianças brancas em um bairro de classe média, reproduzindo, de certa forma, seu “destino histórico”. É nesse trabalho que ela irá conhecer o irmão branco de sua patroa e eles irão iniciar um romance. Curt, o namorado, nunca havia namorado uma mulher negra e a todo momento gosta de a exibir para os outros como a sua namorada sexy, selvagem e estrangeira:

[..] Ifemelu falou do taxista para Curt, contando como sua sinceridade a tinha enfurecido e como ela fora ao

banheiro da estação para ver se sua blusa rosa de mangas compridas era mesmo justa demais. Curt morreu de rir. Aquela se tornou uma das muitas histórias que ele gostava de contar para os amigos. E ela foi mesmo ao banheiro ver a blusa! Seus amigos eram como ele, pessoas ricas e solares que existiam na superfície cintilante das coisas. Ifemelu gostava deles e sentia que gostavam dela. Para eles, ela era interessante e diferente devido à maneira como dizia sem rodeios o que estava pensando. Eles esperavam certas coisas dela e perdoavam certas coisas nela por ser estrangeira. (Adichie, 2014, p.222).

Esse interesse e exposição das histórias de Ifemelu mostram o prazer que o namorado branco possui em sua outridade. De acordo com Kilomba (2019), os brancos estão sempre esperando uma história exótica do negro para ouvir, onde as fantasias sobre o “outro” sejam elucidadas.

No término da personagem com Curt, fica evidente a noção colonial de possessão que o namorado tem por ela. Ao saber que havia sido traído, Curt quer saber se o homem também era branco. Ifemelu se choca com a pergunta do namorado, pois nesse momento se torna evidente que além de não aceitar que a namorada foi “dominada” por outro homem, a humilhação seria maior se fosse por um homem negro:

Quem é ele?”. Ifemelu disse o nome do homem. Rob. “Ele é branco?” Ela ficou surpresa por ele fazer aquela pergunta, e tão cedo. “Sim [...] Você deu o que ele queria”, disse Curt. Suas feições estavam se endurecendo. Era uma coisa estranha para Curt dizer, o tipo de coisa que tia Uju, que pensava em sexo como algo que a mulher dava ao homem para prejuízo dela própria, diria. Num súbito acesso estonteante de temeridade, ela corrigiu Curt. “Eu tomei o que queria. Se dei qualquer coisa a ele foi por acaso.” “Ouça o que você está dizendo! Ouça o que você está dizendo, porra!”, disse Curt, com a voz rouca. “Como pôde fazer isso comigo? Fui tão bom com você.” (Adichie, 2014 p. 305-306).

Curt reencena a ideia de um período colonial em que, na sua concepção, o fato de ser um “senhor” bom para com Ifemelu não lhe desse o direito de ter outro homem. Ifemelu é retirada de sua subjetividade ao ser

colocada no papel de submissa aonde algo lhe é tomado, ao que ela replica que ela toma o que quer, a sua subjetividade lhe pertence.

Lugonés (2008) diz que homens de cor são vistos como agressores, ao passo que, os homens brancos passam a serem vistos como protetores. A mulher de cor é vista como hipersexual, e sendo assim, como uma mulher que precisa de vigilância e proteção sexual em comparação às mulheres brancas que são sexualmente passivas. É nessa ideia forjada de protecionismo que Curt se acha no direito de questionar sua benevolência e gratidão de Ifemelu como mulher negra para ele como homem branco. A mulher negra é vista como objeto de fetiche, desejo, a outra acima de tudo como objeto de possessão do homem branco. E é nesse sentido que podemos alocar as representações de gênero e sexualidade na construção do racismo.

Últimas considerações

Ao falarmos sobre a identidade e representação da mulher, precisamos nos perguntar sobre quais mulheres estamos falando para não entendermos a mulher branca como representante universal do gênero feminino. O feminismo precisa ser enegrecido, é preciso que as categorias de gênero estejam aliadas à raça. É necessário abrir espaços para novas identidades, considerando sua pluralidade.

Essa é uma convocação para uma luta feminista que busque romper as barreiras da representação identitária. Um manifesto que busque libertar as mulheres de todas as suas formas de opressão, levando em consideração que a mulher negra possui sobre si o peso da máquina colonialista e capitalista. Mais que um olhar feminista é necessário um olhar antirracista que subverta as noções de identidade feminina, contribuindo para o fim dos estereótipos, subordinação e primitivação das mulheres de cor.

As mulheres negras têm buscado seu espaço dentro da construção de um feminismo multirracial que questione as hegemonias de gênero e raça. Eu vejo para o futuro uma luz preta, preta como nós, que no seu fundo projeta a diferença não mais como uma forma de opressão, mas sim de equivalência.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Americanah**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2014.
- BARKHUIZEN, Gary. **Narrative research in applied linguistics**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2013.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo Sexo: Fatos e Mitos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BRUNER, Jerome. Narrative, Culture and Mind. In: DE FINNA, Anna; SCHIFFRIN, Deborah; NYLUND, Anastacia. **Telling stories: Language, Narrative, and Social Life**. Washington, DC: Georgetown University Press, 2010.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Portal Geledés**, 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero>. Acesso em 12 nov. 2020
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- DE FINNA, Anna. Identity in narrative: A discourse approach. In: _____. **Identity in Narrative: A study of immigrant discourse**. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2003.
- DE FINNA, Anna; GEORGAKOPOULOU. **Analyzing Narrative – Discourse and Sociolinguistic Perspectives**. New York: Cambridge University Press, 2013.
- GROSZ, E. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 14, p. 45-86, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>. Acesso em: 12 nov. 2020.
- LOURO, Guacira Lopes. A emergência do gênero. In: _____. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós estruturalista**. 6ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- LUGONES, MARÍA Colonialidad y género. **Tabula Rasa**, Colômbia, n. 9, p. 73-101, Jul./Dez, 2008. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600906>. Acesso em: 12 nov. 2020.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- MATTOS, Ivanilde [Ivy] Guedes de. Estética afro-diaspórica e o empoderamento crespo. **Pontos de Interrogação**, v. 5, n. 2, jul./dez. 2015. pp. 37-53. Disponível em: <file:///C:/Users/moniq/Downloads/2164-Texto%20do%20artigo-5784-2-10-20170215.pdf> Acesso em: 12 nov. 2020.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o amor. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

SANTOS, William Soares dos. A identidade feminina em Otelo. *In*: MARTINS, Marcia A.P. (org.). **Visões e identidades brasileiras de Shakespeare**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. *In*: HALL, Stuart; SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (org.); WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

TRUTH, Sojourner. Não sou eu uma mulher? **Ensaio e notas**, 2017. Disponível em: <https://ensaiosnotas.com/2017/03/09/sojourner-truth-nao-sou-eu-uma-mulher/> Acesso em: 12 nov. 2020.

ATIVISMO EM RELATOS DE VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM NOSSOS CORPOS POR NÓS MESMAS

Raphael Ferreroni Paula Noronha Medeiros

Introdução

Publicado em 2023 no Brasil, *Nossos corpos por nós mesmas* é um livro que se identifica já na capa como “tradução e adaptação do *bestseller* *Our Bodies, Ourselves*”, um “clássico do feminismo mundial”. A obra referida em inglês — um livro estadunidense organizado por um coletivo feminista, versando sobre saúde, sexualidade e direitos da mulher — tem de fato uma rica historicidade e é passível de investigação por diversos ângulos. No presente capítulo, meu foco estará em como o livro original (doravante OBOS) e a sua tradução (doravante NCNM) lançam mão de *relatos experienciais em vozes femininas* para o cumprimento de seus objetivos comunicativos ativistas.

O texto aqui analisado será o 25º capítulo do NCNM, *Violência contra as mulheres no Brasil*, cujo correspondente no original é o 24º, *Violence against women*. Atenção especial será dedicada ao processo de adaptação tradutória (através do qual o capítulo original é reconstruído com propósitos comunicativos semelhantes, mas significativamente distintos para publicação no Brasil, indo além de considerações puramente linguísticas). Minha expectativa é que, ao fim desta análise, estejam evidentes as convergências discursivas que podem ser observadas na maneira como ambos os textos se apoiam em vozes femininas para o fortalecimento de suas mensagens, tornando clara a relevância da narrativa para a construção do discurso ativista e identitário.

O conteúdo deste capítulo está organizado da seguinte forma: primeiro, narro brevemente a história do OBOS e o seu contexto de sucessivas

traduções; após, discuto a necessidade de adaptação e como esse processo ocorreu; a presença de elementos narrativos nos dois capítulos é então analisada e discutida; por fim, chego a considerações finais.

Do campo dos Estudos de Tradução, recorrerei às noções de adaptação cultural de autoras como Barbosa (1990) e Hutcheon (2006); de tradução feminista de von Flotow (1991) e Castro (2013); e de tradução em ativismo de Tymoczko (2000). O trabalho de Davis (2007) sobre as viagens internacionais do OBOS também dá suporte a reflexões sobre a tradução. Dos Estudos Narrativos, terei Labov e Waletzky (1967) e Labov (1972) como pontos norteadores, ainda que não adote seus modelos para uma análise próxima dos textos em estrito senso. Também serão relevantes as conceituações de “pontos de virada” e abordagens de transcrição de dados propostas por Mishler (1986, 2002), assim como a concepção de Thompson (1990) sobre “narrativização”.

Creio que seja relevante destacar que eu, Raphael, fui um tradutor voluntário participante do projeto de tradução e adaptação do OBOS. Inevitavelmente, minha percepção do projeto e conclusões derivadas de sua análise são influenciadas por essa proximidade. Longe de considerar isso uma problemática, opto por abraçar a noção de proximidade crítica defendida por Moita Lopes e Fabrício (2019) como proveitosa ao trabalho em Linguística Aplicada e suas interdisciplinas.

1. *Our Bodies, Ourselves* e suas muitas viagens

A primeira publicação do OBOS foi em 1973 nos Estados Unidos, pelo *Boston Women's Health Book Collective* (“Coletivo de Livros de Saúde das Mulheres de Boston”). O grande sucesso da obra ao longo das décadas pode ser atribuído às suas propostas transgressivas e revolucionárias: como o título sugere (em tradução livre, *Our Bodies, Ourselves* significa “nossos corpos, nós mesmas”, algo que viemos a ecoar na publicação brasileira), trata-se de um livro voltado para o público feminino e, mais do que isso, *orientado* a partir de perspectivas femininas e feministas. Ademais, propõe-se a proporcionar conhecimentos vitais a mulheres de qualquer idade e em diversas circunstâncias de vida; o livro pode, hipoteticamente, acompanhar uma leitora desde a infância até as idades mais avançadas, percorrendo tanto sobre questões relativas à maternidade quanto à não-maternidade,

sem juízos morais, e valorizando as escolhas informadas da mulher. A celebração da sexualidade feminina (já incluindo nisso mulheres lésbicas e bissexuais) e em especial a discussão dos direitos reprodutivos e sexuais podem ser considerados os principais aspectos revolucionários do OBOS, uma vez que, na época de sua publicação nos EUA, o discurso acerca da saúde feminina era ainda extremamente dominado por homens, o acesso ao aborto no país ainda estava em sua infância, e o ativismo LGBTQ+ ainda começava a conquistar espaço.

Desde as primeiras publicações, a significativa popularidade do OBOS e a dedicação de suas autoras permitiu que a obra fosse frequentemente atualizada, visando manter sua relevância à sociedade moderna; a edição mais recente nos EUA é a de 2011. Essas atualizações e transformações do livro não se deram apenas em inglês e em solo americano, no entanto, fato esse que torna o OBOS um objeto de estudo tão interessante aos Estudos da Tradução:

Desde os anos 70, quando “Our Bodies, Ourselves” tornou-se um *bestseller* nos Estados Unidos, grupos feministas ao redor do mundo vêm traduzindo e adaptando o livro para mulheres em seus próprios países. Até junho de 2023, foram desenvolvidos conteúdos baseados no livro em 34 línguas diferentes. (*Our Bodies Ourselves Today. Global Projects*. Tradução minha.)

Os percursos globais do OBOS em uma grande variedade de línguas proporcionam ricas oportunidades para reflexões sobre as interseções entre linguagem, tradução, ativismo político e identidade, como é abordado por Davis (2007) em *The Making of Our Bodies, Ourselves: How Feminism Travels Across Borders* (em tradução livre, “Criando o OBOS: como o feminismo viaja através de fronteiras”). Até 2019, porém, o Brasil ainda não havia sido tocado pelas viagens desse texto, pois não havia uma tradução em português brasileiro.

O paradigma mudou quando Érica Lima e Janine Pimentel (duas estudiosas da tradução vinculadas, respectivamente, à Universidade de Campinas e à Universidade Federal do Rio de Janeiro) por acaso estudaram o fenômeno internacional das traduções do OBOS ao mesmo tempo. As professoras entraram em contato com o coletivo feminista americano para inquirir sobre a possibilidade de, como projeto acadêmico conjunto,

produzirem uma tradução voluntária para publicação no Brasil. O coletivo concordou — com a condição de que o projeto fosse conduzido em parceria com algum coletivo feminista brasileiro de destaque (pois exigem que traduções do OBOS se deem em um contexto ativista e engajado, não meramente mercadológico-editorial). Começa aí o envolvimento do Coletivo Feminista Sexualidade e Saúde (doravante CFSS), um grupo feminista de São Paulo cujo papel na elaboração e publicação do NCNM é de máxima relevância para o presente trabalho, como discutiremos em seguida.

2. Chegada ao Brasil — adaptação em Nossos corpos por nós mesmas

O processo de tradução do OBOS se deu da seguinte maneira: equipes voluntárias de tradutoras e tradutores na Unicamp e na UFRJ dividiram entre si os vários capítulos do livro, colaborando para produzir versões em português e mantendo constante comunicação sobre suas estratégias para lidar com desafios e problemas linguísticos — os quais foram frequentes, especialmente no que diz respeito ao tratamento de gênero no português, uma questão de menor relevância à análise narrativa aqui conduzida, mas sobre a qual eu e colegas ainda continuamos a nos debruçar (CERINEU, FERENZINI e PIMENTEL 2021; FERRERONI 2023).

Após concluídas e revisadas por outras tradutoras, as traduções foram encaminhadas a especialistas médicas e jurídicas do CFSS para que o conteúdo dos capítulos (e não apenas a linguagem) pudesse ser analisado e, porventura, repensado à luz da realidade social contemporânea brasileira, em um processo de *adaptação*.

“Adaptação” é um termo deveras polissêmico, cujo significado nem sempre é transparente. Seu entendimento lexical básico como “ajuste de uma coisa a outra finalidade” dá margem a diversos usos, da Biologia à Música; mesmo limitando o escopo à Literatura e aos Estudos da Tradução, podemos encontrar dificuldades — a adaptação pode ser entendida e estudada como o procedimento através do qual, por exemplo, um livro é transformado em um filme, algo porventura mais precisamente definido como “adaptação literária” ou “adaptação criativa” (HUTCHEON 2006).

No entanto, me refiro aqui à adaptação enquanto procedimento ou técnica de tradução, conceituada por Barbosa (1990 p. 76) como

o limite extremo da tradução: aplica-se em casos onde a situação toda a que se refere [o trecho do texto original] não existe na realidade extralinguística dos falantes da [língua- alvo]. Esta situação pode ser recriada por uma outra equivalente na realidade linguística da [língua-alvo]

A adaptação como técnica de tradução é pensada primariamente a nível linguístico por Barbosa e os teóricos nos quais ela se apoia (isto é, a nível de unidades lexicais. Seria adaptação traduzir *the IRS* como “a Receita Federal” ou *100-degree weather* como “calor de 40 graus”). Considero, porém, que o princípio básico que orienta a necessidade da técnica (isto é, adequação à realidade cultural e às necessidades pragmáticas do público receptor) também pode justificar ocorrências da técnica em maior escala, como mostrou-se necessário em muitos momentos da tradução do OBOS. A necessidade de adaptar parte das respostas à questão que é basilar ao projeto: quais seriam os objetivos da publicação?

Como disposto previamente, o OBOS teve como seus principais objetivos informar, engajar e empoderar comunidades de mulheres estadunidenses, fornecendo conteúdos sobre saúde, sexualidade, direitos e conquistas relevantes às suas vidas e lutas. Determinou-se que o NCMN teria um objetivo semelhante, porém com uma importantíssima distinção: o livro se destina a contemplar um público de mulheres *brasileiras* nos anos 2020, não mulheres estadunidenses nos anos 2010. Para tal, significativas adaptações à realidade brasileira foram indispensáveis.

A distinção acima pode parecer simplória, mas é uma consideração geradora de bifurcações no processo de tradução-adaptação. Seria *tecnicamente possível* produzir uma versão do NCMN que fizesse uso de muito menos adaptação, e o resultado não seria de todo ininteligível ou inútil; teria, porém, efeitos bastante diferentes³³. Uma tradução mais literal e “presa” aos conteúdos do livro original permitiria que a leitora tivesse um bom entendimento da realidade americana. Seria, talvez, útil para comunidades de mulheres falantes de português que moram

³³ Levando em consideração questões de poder e hegemonia cultural, uma tradução desse tipo seria também passível de duras críticas por teorias da tradução feministas, seguindo por exemplo a linha do que Castro (2013) propõe sobre traduções transgressoras *versus* perpetuantes de hegemonias.

nos Estados Unidos, ou simplesmente uma fonte de cultura geral sobre questões feministas internacionais. Considerou-se, no entanto, que essa versão do livro seria muito menos desejável do que uma que maximize a relevância à mulher brasileira, engajando com questões sociais e jurídicas deste país ao descartar conteúdos traduzidos julgados como irrelevantes — e, frequentemente, inserindo conteúdo original pensado para o Brasil.

Davis (2007, p.175–191) discute como diferentes traduções internacionais do OBOS frequentemente precisaram fazer esses tipos de escolha quanto aos conteúdos mais tipicamente americanos: mantê-los, criando um texto estrangeirizado³⁴, ou adaptá-los, criando um texto mais domesticado — e a que nível? Davis cita o exemplo da tradução búlgara como sendo mais estrangeirizante e de uma tradução em espanhol latino-americano como sendo mais domesticadora, em linhas gerais. Para a versão brasileira, houve decisões caso a caso, com algumas questões menos relevantes às leitoras brasileiras sendo cortadas e outras mantidas a título de “cultura geral”, ao mesmo tempo em que adaptações muito significativas foram feitas em partes extensas do texto. Em alguns casos, capítulos inteiros foram reescritos do zero por especialistas do CFSS com uma proposta diferente, em consonância com noções de intervencionismo tradutório radical e *womanhandling* (FLOTOW 1991). Esse é justamente o caso de *Violência contra as mulheres no Brasil*, objeto de análise do presente capítulo. Trago abaixo um excerto do prefácio assinado pelo Coletivo, que versa sobre isso:

Em relação ao capítulo que aborda o enfrentamento da violência contra as mulheres, inúmeras são as razões que levaram à reescrita do texto. Em primeiro lugar, como resultado de uma intensa luta do movimento feminista brasileiro, o Brasil possui uma das legislações mais avançadas do mundo no enfrentamento da violência contra as mulheres: a Lei Maria da Penha (Lei no 11.340/2006). Em razão disso, diferentemente do que ocorre nos Estados Unidos, o enfrentamento das violências contra as mulheres em nosso país é realizado por meio de políticas públicas voltadas à prevenção, acolhimento das mulheres e responsabilização - não necessariamente criminal - dos

³⁴ Tradução estrangeirizante e tradução domesticadora são conceitos paradigmáticos gerais há muito discutidos em Estudos de Tradução (SNELL-HORNBY 2011), e identificáveis nas descrições de Davis, ainda que a autora não seja uma tradutóloga e, portanto, não utilize essa taxonomia.

autores de violência. O acúmulo de experiência do CFSS a partir dos grupos reflexivos com homens autuados nos permitiu a construção de um olhar diverso para a prevenção da violência contra as mulheres. Assim, construímos este capítulo a partir de nossas experiências no acolhimento e atendimento de mulheres e dos aprendizados construídos por meio do trabalho realizado com homens e masculinidades. Ainda que o combate à violência de gênero e o acesso à saúde tenham sido as duas principais bandeiras do movimento feminista lançado na década de 80, o direito a uma vida livre de violência não é a realidade brasileira. O impacto dessa violação, ainda que silenciosa para muitas de nós, impregna cotidianamente nossas vidas (BWHBC e CFSS 2023, p. 13).

Na análise sobre a qual versa este capítulo, meu interesse estava primariamente nos momentos em que o conteúdo do capítulo se apoia em narrativas, e em como isso ocorre — esse será o foco da próxima seção. Dissertar acerca de todas as diferenças em relação ao texto original fugiria ao meu escopo de análise. No entanto, elaborei o quadro 1 para demonstrar essas diferenças em um nível macrotextual (conferir a legenda).

Quadro 1 (Elaboração própria)³⁵

Violência contra as mulheres: um corpus paralelo de cabeçalhos e narrativas	
Our Bodies, Ourselves p.691–726	Nossos corpos por nós mesmas p.1051–1075
• Preâmbulo • 1 <i>inserção narrativa</i> • Entendendo a violência contra mulheres. • 2 <i>inserções narrativas</i>	• Preâmbulo • Histórico da luta feminista • A violência contra as mulheres como um problema do estado • [Campanha “Quem ama não mata”] • [Problemáticas envolvendo as DDMs] • [O contexto das Convenções e Conferências Internacionais]

³⁵ Seções do capítulo estão dispostas em ordem sequencial, com os recuos indicando as relações hierárquicas da organização. Frases em negrito são cabeçalhos de seções, e trechos [entre colchetes] indicam caixas de texto separadas do texto corrido do capítulo. As “*inserções narrativas*” aqui são especificamente relatos experienciais de mulheres, separados do texto corrido do capítulo. Exemplos dessas inserções estão nas figuras mais adiante.

Violência contra as mulheres: um corpus paralelo de cabeçalhos e narrativas	
Our Bodies, Ourselves p.691–726	Nossos corpos por nós mesmas p.1051–1075
• Identidades marginalizadas e violência contra mulheres. • 1 inserção narrativa • [A campanha White Ribbon para engajar e mobilizar homens] • [A relação entre a violência transfóbica e a violência contra mulheres] • [Violência contra mulheres de povos originários] • Reações comuns a experiências de violência • 4 inserções narrativas • Recuperando nossas vidas • 1 inserção narrativa • [Violência contra mulheres imigrantes] • Estupro • 2 inserções narrativas • [Agressão sexual] • Estupros no campus • 1 inserção narrativa • [Recursos recomendados para lidar com agressões sexuais] • [Um “sim ativo”: reflexões sobre estupro e consentimento] • [“Eu fui estuprada?”] • “Estupro Cinza” • Agressões sexuais cometidas por mulheres • 2 inserções narrativas • [Recursos recomendados sobre violência entre mulheres]	• A luta do movimento feminista pela Lei Maria da Penha • [Contexto de promulgação da Lei Maria da Penha] • [Você sabe quem é Maria da Penha?] • 1 inserção narrativa • Para facilitar a compreensão! • [quadro Leis / Do que se trata] • Tipos de violência • Física • Psicológica • Moral • Patrimonial • Sexual • 1 inserção narrativa • Virtual • Institucional • 1 inserção narrativa • Femicídio • Saúde e violência contra as mulheres • Onde dói? • [Violência pode levar à morte!] • Impactos físicos • Impactos sobre a saúde mental • Impactos sobre a saúde reprodutiva • Impactos sobre a sexualidade • Perspectivas de enfrentamento à violência contra as mulheres: o que fazer?

Violência contra as mulheres: um corpus paralelo de cabeçalhos e narrativas	
Our Bodies, Ourselves p.691–726	Nossos corpos por nós mesmas p.1051–1075
• Considerações médicas sobre estupro • Exame hospitalar • [<i>“Kits estupro” e o atraso do governo</i>] • [<i>O que fazer se alguém próxima a você foi estuprada</i>] • Considerações jurídicas sobre estupro • [Protegendo a nós mesmas e umas as outras de agressões sexuais] • Violência doméstica • 3 inserções narrativas • [Violências contra mulheres com deficiência] • [<i>Se você está em uma situação de abuso</i>] • [<i>Identificando comportamentos abusivos</i>] • O impacto da violência doméstica nas crianças • 1 inserção narrativa • Se você está sofrendo violência doméstica... • [<i>Por que as mulheres não vão embora?</i>] • 1 inserção narrativa • [<i>Criando um plano de segurança</i>] • Considerações jurídicas sobre violência doméstica • Considerações médicas sobre violência doméstica • Acabando com a violência doméstica	• [<i>Você sabia? A própria casa ainda é o lugar onde as mulheres mais sofrem violência:</i>] • Buscando acolhimento e apoio para enfrentar a violência? • Violência doméstica e intrafamiliar • [<i>Serviço / Tipo de atendimento oferecido</i>] • [<i>Sempre que possível, ter uma rede de apoio é fundamental!</i>] • O que são e como solicitar as medidas protetivas? • [<i>Medidas protetivas às mulheres / Medidas que impõem obrigações ao autor das violências</i>] • [<i>O pedido de medidas protetivas ou acesso a qualquer serviço da rede não depende do registro de BO</i>] • Violência sexual • Plano de segurança • Como oferecer apoio a mulheres em situação de violência? • Medidas de prevenção • Por que falar com homens sobre masculinidades?

Violência contra as mulheres: um corpus paralelo de cabeçalhos e narrativas	
Our Bodies, Ourselves p.691–726	Nossos corpos por nós mesmas p.1051–1075
• Stalking • <i>1 inserção narrativa</i> • <i>[Recursos recomendados sobre stalking]</i> • [Em tradução: desestabilizando a noção de violência como “normal” na Sérvia] • <i>[Cyberstalking e segurança online]</i> • Abuso sexual de crianças e adolescentes • <i>2 inserções narrativas</i> • Assédio sexual • <i>3 inserções narrativas</i> • Profissionais do sexo e violência contra a mulher • <i>2 inserções narrativas</i> • Defendendo a nós mesmas • <i>1 inserção narrativa</i> • Acabando com a violência contra mulheres • <i>1 inserção narrativa</i>	

4. Elementos narrativos em uso no OBOS e no NCNM

Como podemos observar no quadro 1, há “inserções narrativas” ao longo do texto aqui analisado em ambas as suas versões (ainda que muito mais frequentemente no texto-fonte). As inserções às quais me refiro consistem em breves excertos italicizados nos quais, em primeira pessoa, uma mulher anônima narra experiências relevantes àquilo que está sendo discutido pelo capítulo naquele momento. Na versão em inglês, essas inserções são, por vezes, introduzidas por descritores como “uma jovem que foi agredida por um garoto no ensino médio descreve a sua experiência:”, e por vezes não. Na versão em português, são apresentadas dentro

de caixas e não contam com esse tipo de elemento contextualizador. As figuras 1 e 2 demonstram visualmente como as inserções aqui descritas aparecem tipicamente nos livros.

Os relatos de mulheres foram colhidos pelos coletivos feministas responsáveis pelo OBOS e o NCMN, a partir de conversas, entrevistas e depoimentos em variados âmbitos, e editados para inserção nos textos. Nesse capítulo, não temos acesso a que perguntas e estímulos levaram a esses relatos, ou a quaisquer marcadores discursivos da oralidade passíveis de análise, uma vez que se trata de transcrições editadas para publicação — evidentemente com um alto teor de seleção/intervenção (MISHLER 1986). Em sua grande maioria, as inserções não se adequam bem ao modelo canônico de narrativa laboviano (LABOV e WALETZKY 1967, LABOV 1972), por serem curtas demais para conterem os componentes usuais (sumário, orientação, ação complicadora, avaliação, resultado, coda). Observo uma tendência à omissão do que se entenderia por sumário, coda e, por vezes, avaliação, muito provavelmente devido a serem breves excertos de interações maiores — o contexto do que se discute naquele momento do capítulo suplanta essas funções. Em muitos casos, procura-se não “delongar” na introdução do excerto: já se parte da “complicação” que identifica a relevância daquela experiência ao que é dito naquele parágrafo sobre violência contra as mulheres. As figuras 1 e 2 apresentam exemplos prototípicos dessas inserções narrativas; podemos observar na figura 2 que o parágrafo sobre violência institucional é um importante elemento contextualizador à inserção narrativa, colaborando com seu sumário e avaliação.

Figura 1: OBOS (2011), p.693, seção “Understanding violence against women”

A young woman who was tackled by a boy at her high school describes her experience:

He pinned me down, and then sat on me in such a way that his genitalia were rubbing against my face and called me a bitch while the people watching laughed. I reported the incident about a month ago, and the school has yet to do anything about it, probably due to the fact that he is very well liked amongst staff and other students.

On the surface, it may seem that men benefit from male dominance, control, and violence. On a deeper level, men's violence against women harms men, too, not only because it harms the women and girls in their lives but also because it keeps men from having positive and loving relationships with their partners, daughters, mothers, and sisters. Growing numbers of men are recognizing this and working with women to stop the violence.

Figura 2: NCNM (2023), p.1056, seção “Tipos de violência contra a mulher”

Restam, entretanto, diversos problemas para a efetivação da lei. É frequente a denúncia da falta de condições para aplicá-la de forma adequada, sendo comum a ausência de serviços especializados e a inexistência de redes especializadas de atendimento.

Aos dezenove anos sofri uma tentativa de estupro, consegui escapar do agressor, mas fiquei bastante ferida. Era final de semana, por isso a Delegacia de Defesa da Mulher estava fechada e fiz o boletim de ocorrência na delegacia comum. Percebi que uma parte dos funcionários ficou consternada com o meu relato, mas não me senti acolhida por ninguém. Não recebi nenhuma palavra empática, desde o escrivão até o médico que fez o exame de corpo de delito.

Além disso, é certo que o acesso à rede de atendimento, bem como a mecanismos de proteção, é afetado diretamente por diferenças de classe, raça, orientação sexual, condição migratória ou de refúgio e outras questões que fazem com que a violência de gênero incida sobre cada mulher de maneira diversa. Para se ter uma ideia, de acordo com o *Mapa da Violência 2015*, entre os anos de 2003 e 2013, houve um au-

Mesmo que não sejam de todo adequadas ao modelo canônico formal laboviano, creio que os excertos de depoimentos no OBOS e no NCMN ainda sejam narrativas bastante típicas a partir do fato de que trazem experiências pessoais passadas a fim de afetar interlocutores no presente. São, além disso, interessantes objetos de análise para pensarmos as funções ativistas da narrativa. Ao trazer vozes femininas autênticas compartilhando suas experiências consonantes ou contrastantes com aquilo que o livro diz³⁶, adiciona-se um grau de legitimidade às colocações do texto, e abre-se margem para que as leitoras sintam naquelas experiências ecos de suas próprias vivências, criando assim o senso de *relatability* (isto é, capacidade de se relacionar com o que se lê) frequentemente associado a textos de cunho ativista (TYMOCZO 2000).

O seguinte trecho foi retirado da página 1058 do NCMN, estando inserido logo após uma definição sobre o que é violência sexual:

Quando criança, eu passei muitos finais de semana com meus avós, às vezes parte das férias também. Desde pequena fui ensinada a não recusar o carinho deles e sempre corresponder aos beijos e abraços da família, especialmente dos avós. Numa dessas temporadas de férias, meu avô me fez carícias por dentro da roupa. Fiquei constrangida, mas não demonstrei, e demorei para entender que não era um carinho normal. Só entendi que se tratou de violência sexual muitos anos depois.

Não é difícil perceber a contundência da experiência narrada, sua relevância para a questão em pauta e os possíveis efeitos da leitura — a experiência de um abuso sexual que passa despercebido por anos até ser *recontextualizada* por futuras experiências é, infelizmente, uma experiência compartilhada por muitas pessoas, as quais podem se identificar com o relato da leitora anônima. A dinâmica de recontextualização narrada remete ao conceito de “pontos de virada” articulado por Mishler (2002). Quiçá, julgo que o relato pode ajudar a *promover* esse tipo de recontextualização através da leitura do capítulo.

³⁶ Sobre “o que o livro diz”, vale também adicionar que tanto o OBOS quanto o NCMN utilizam uma voz feminina acolhedora mesmo durante o texto corrido, lançando mão da primeira pessoa do plural para incluir a leitora e a voz do texto no mesmo grupo conforme os conhecimentos são construídos.

Ao comparar o capítulo do NCMN com o do OBOS, e ainda em relação ao excerto acima, me chamou a atenção o seguinte excerto do OBOS (2011, p.720, tradução minha):

Enquanto eu dormia na casa dos meus avós, acordei no meio da madrugada percebendo que o meu primo tocava minhas partes íntimas. Ele falou para eu ficar quieta, e que estava tudo bem. Ele explicou que primos faziam aquilo e que não tinha problema, mas que era pra ser nosso segredinho. Já que ele era dez anos mais velho que eu, acreditei nele. Ele passou a fazer sempre que ia lá em casa, e eu nunca soube que aquilo era errado até dois anos mais tarde, quando minha melhor amiga voltou a morar com a avó sem a mãe. Ela teve que voltar porque o padrasto dela tinha estuprado ela, e tudo começou só com toques. Foi só naquele momento que eu soube que o meu primo tinha mentido pra mim. Eu fiquei com medo de contar. Não queria que a minha mãe ficasse brava comigo, e não queria ser tirada da minha família. Decidi guardar o segredo.

Ainda que mais elaborada, a narrativa da mulher estadunidense mostra-se notavelmente semelhante à da brasileira, corroborando a pervasividade desse tipo de experiência de recontextualização e virada. Além disso, também mostra como, mesmo sendo uma total reescrita, o capítulo em português traz convergências temáticas com o texto-fonte/texto inspirador³⁷ — inclusive na maneira como lança mão de depoimentos como ferramenta conscientizadora. Particularmente, eu considero bastante interessante que não há elementos indexicais em nenhum dos dois excertos que poderiam apontar com exatidão a nacionalidade da mulher que os narra; infelizmente, as situações narradas parecem encaixar-se à realidade de qualquer país. Esse não é o caso das outras inserções narrativas do capítulo do NCMN (a da figura 2 e a abaixo, retirada da página 1059, logo após a definição de violência institucional).

Quando eu estava grávida pela primeira vez, tive um sangramento muito intenso e procurei atendimento na Santa

³⁷ Considerar ou não o capítulo sobre violência contra as mulheres do NCMN como sendo uma tradução do capítulo sobre violência contra a mulher do OBOS é uma questão de filosofia de tradução. Levando às últimas consequências as ideias de Lefevere (1992) sobre manipulação e reescrita, ousou dizer que sim, trata-se de uma tradução, tendo em mente que o texto-fonte continua servindo como inspirador, motivador e *raison d'être* do novo texto em português, apesar de não haver qualquer compromisso linguístico.

Casa. Era uma gestação muito desejada, muito esperada, e eu sabia que estava correndo um risco de abortamento. Na chegada, apresentei meu cartão de pré-natal, mesmo assim meu companheiro foi impedido de acompanhar o atendimento. Durante o exame físico, o médico ficou vasculhando a minha vagina procurando supostos comprimidos de misoprostol, pois não confiava no meu relato (de que o sangramento era espontâneo). Era inverno, me deixaram aguardando o ultrassom vestindo apenas uma camisola. Lembro dessa noite como a mais fria da minha vida.

Ambos os relatos indexalizam referências especificamente brasileiras (a Santa Casa e a Delegacia de Defesa da Mulher) sem as quais têm seus objetivos um tanto prejudicados. Essas inserções, a meu ver, têm o potencial adicional de sinalizar para a leitora a brasilidade e originalidade do texto que está lendo, em contraste com as seções mais claramente estrangeirizadas do livro, confirmando a proposta do CFSS de produzir um texto situado firmemente na realidade da mulher brasileira.

Um último ponto tangente a narrativas que eu fui capaz de detectar no texto analisado é algo que, a meu ver, aproxima-se do entendimento de Thompson sobre narrativização (1990, p.61-62), ainda que não a partir do ângulo problematizador que o autor adota. Falo do tratamento dado à figura de Maria da Penha no capítulo. Há uma seção na qual sua história é narrada em terceira pessoa e ela é exaltada como figura-chave na luta pelos direitos da mulher no Brasil:

Figura 3: NCNM (2023), p.1055, seção “A luta do movimento feminista pela Lei Maria da Penha”

Você sabe quem é Maria da Penha?

Maria da Penha Maia Fernandes é farmacêutica bioquímica, nascida em Fortaleza, Ceará, e tornou-se símbolo na construção da Lei nº 11.340/2006, também batizada com seu nome.

No ano de 1983, Maria da Penha foi vítima de dupla tentativa de feminicídio por seu então companheiro, razão pela qual ficou paraplégica. Mesmo após acionar o sistema de justiça brasileiro, passados 15 anos da sentença de condenação, o autor das violências não foi responsabilizado, valendo-se de sucessivos recursos processuais.

Tendo em vista a omissão do Estado brasileiro, o Centro para a Justiça e o Direito Internacional (CEJIL) e o Comitê da América Latina e do Caribe para a Defesa dos Direitos da Mulher (CLADEM/Brasil) realizaram uma denúncia perante a Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH).

A CIDH reconheceu que o Estado brasileiro foi negligente e omissor em relação à violência doméstica contra as mulheres e fez uma série de recomendações, entre as quais a elaboração de uma lei específica sobre violência contra mulheres em conformidade com a Convenção de Belém do Pará.

Após a condenação internacional, o movimento feminista brasileiro promoveu forte pressão política, a qual resultou na construção da Lei 11.340/2006, mais conhecida como Lei Maria da Penha.

A meu ver, a narrativização da história de Maria da Penha está em sintonia com aparentes propostas gerais do capítulo, que dá destaque ao histórico de lutas e conquistas protagonizadas pelo ativismo feminista no Brasil. Dentro desse paradigma, parece-me um enaltecimento elogioso, de motivação semelhante à ideia de nomear leis em homenagem a figuras importantes, tornando essas figuras *símbolos* de suas lutas, sacrifícios e conquistas.

Considerações Finais

Our Bodies, Ourselves e a sua tradução brasileira *Nossos corpos por nós mesmas* utilizam elementos de narrativa para fortalecer o caráter ativista de seus conteúdos. No entanto, ainda que a análise efetuada tenha demonstrado que esses elementos são utilizados de maneira muito semelhante no capítulo em português, podemos perceber claramente que seu volume de

ocorrência é *significativamente* menor — 26 ocorrências contra apenas 3. É possível que essa redução no volume tenha se dado por uma menor disponibilidade de testemunhos ao coletivo brasileiro, devido a questões de logística, ou porque os testemunhos originais foram destinados em maioria a outros capítulos. É também possível que as autoras tenham feito uma escolha deliberada em desenfatizar esse tipo de inserção, talvez imaginando que uma grande quantidade de relatos de violência seria desconfortável e indesejável, preferindo focar nas trajetórias de conquistas femininas passadas e reivindicações atuais.

Tenho a compreensão de que o foco narrativo é apenas uma entre as várias estratégias possíveis para atingir os objetivos de acolhimento, conscientização e mobilização visados pelo capítulo — objetivos esses que a meu ver são atingidos, ainda que com os elementos narrativos minimizados em relação ao texto inspirador. Quaisquer tenham sido os motivos, porém, considero uma pena que a adaptação tenha desprivilegiado tais inserções narrativas, pois os discursos que estas podem elencar são evidentemente muito ricos, tendo em vista o que pude observar mesmo em seu volume reduzido.

Referências

BARBOSA, Heloisa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta**. Campinas: Pontes, 1990.

CERINEU, Camila; FERENZINI, Laís; PIMENTEL, Janine. Traduzindo o feminismo em **Nossos corpos por nós mesmas**. *Revista Indisciplina em Linguística Aplicada*, v. 2, n. 1, 2021.

CASTRO, Olga. Talking at cross-purposes? The missing link between feminist linguistics and translation studies. *Gender and Language*, v. 7, n. 1, p. 40, 2013.

FERRERONI, Raphael. **Nossos corpos por nós mesmas: desafios a uma tradução feminista de Our Bodies, Ourselves**. Monografia (Licenciatura em Letras: Português/Inglês) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

FLOTOW, Luise von. Feminist translation: contexts, practices and theories. *Traduction, Terminologie et Rédaction*, v. 4, n. 2, p. 69–84, 1991.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. Nova York; Londres: Routledge, 2006.

LABOV, William; WALETZKY, Joshua. Narrative analysis: oral versions of personal experience. In: HELM, June (ed.). **Essays on the verbal and visual arts**. Seattle: University of Washington Press, 1967.

LABOV, William. **Language in the inner city: studies in the Black English Vernacular**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

LEFEVERE, André. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. Londres; Nova York: Routledge, 1992.

MISHLER, Elliot. **Research interviewing: context and narrative**. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

MISHLER, Elliot. Narrativa e identidade: a mão dupla do tempo. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo; BASTOS, Liliana (ed.). **Identities: recortes multi e interdisciplinares**. Campinas: Mercado de Letras, 2002.

MOITA LOPES, Luiz Paulo; FABRÍCIO, Branca. Por uma “proximidade crítica” nos estudos em Linguística Aplicada. **Calidoscópio**, v. 17, n. 4, p. 711–723, 2019.

OUR BODIES OURSELVES. **Our Bodies Ourselves Today**. Global Projects Archive, 2022. Disponível em: <https://ourbodiesourselves.org/global-projects/>. Acesso em: 15 maio 2024.

SNELL-HORNBY, Mary. **The turns of Translation Studies: new paradigms or shifting viewpoints?** Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006.

THE BOSTON WOMEN'S HEALTH BOOK COLLECTIVE (org.). **Our Bodies, Ourselves**. 9. ed. Nova York: Simon & Schuster, 2011.

THE BOSTON WOMEN'S HEALTH BOOK COLLECTIVE; COLETIVO FEMINISTA SEXUALIDADE E SAÚDE (org.). **Nossos corpos por nós mesmas**. São Paulo: Ema Livros; Editora Timo, 2023.

THOMPSON, John B. **Ideology and modern culture: critical social theory in the era of mass communication**. Cambridge: Polity Press, 1990.

TYMOCZKO, Maria. Translation and political engagement: activism, social change and the role of translation in geopolitical shifts. **The Translator**, v. 6, n. 1, p. 23–47, 2000.

CRÔNICA DA FRANÇA ANTÁRTICA: A NARRATIVIDADE NA AMEAÇA INVISÍVEL DO ANHANGÁ

Fernanda Jardim

Introdução

No século XVI, circulavam pela Europa obras que descreviam o Novo Mundo. Esses testemunhos estão vazados em gêneros vários, como tratados, cosmogonias, relatos orais, cartas, diários, entre outros³⁸ e, ainda assim, assemelham-se por terem como base as vivências pessoais de viajantes. Os relatos de viagem rapidamente se constituíram com seus *tópoi* e seu *habitus* específico, para usar uma expressão consagrada por Pierre Bourdieu.

Esse gênero peculiar que vai se formando no século XVI conhecerá, pelo menos, dois séculos de interesse público, de reconhecimento e de abundante circulação, visto que atendia inclusive a uma demanda mercadológica de leitores que buscavam se regozijar com as aventuras e as novidades presentes no Novo Mundo³⁹ e possuíam seus interesses renovados conforme entravam em contato com as obras e indiretamente com a natureza extraordinária descrita nelas, uma natureza que, de resto, apresentava feições fantásticas. Sobre esse tópico, William Soares dos Santos aponta que:

O Renascimento trouxe outra revolução importante para o fomento da leitura: o aperfeiçoamento (uma vez que os chineses já possuíam uma forma de impressão) ou o estabelecimento da imprensa, o que aumentou a difusão do texto escrito e gerou um mercado que começou a demandar

³⁸ HUE; SÁ. 2020, p. 198.

³⁹ GIUCCI, 1992, p. 87-88

por pessoas que soubessem ler. Um mercado que só foi aumentando com o tempo (2022, p. 25)

Os textos dos viajantes – e não somente daqueles do século XVI, mas também de seus predecessores, modelos e referências – além de viabilizarem o acesso do leitor ao maravilhamento a partir do fantástico (mais tarde, do exuberante), parece contar com a configuração peculiar do imaginário de cada um dos autores-viajantes, eles próprios movidos pela percepção desse maravilhoso ou da projeção de uma recepção de seus escritos povoada de maravilhamento. Heródoto, em seu Proêmio, determina que o $\theta\omega\mu\alpha$ ('espanto', 'estranhamento', 'maravilhamento') é o motor do historiador, especialmente do historiador viajante:

Esta é a *apódexis*⁴⁰ da investigação de Heródoto de Halicarnasso, para que nem os feitos dos homens se tornem evanescentes por ação do tempo, nem as grandes e admiráveis ($\xi\rho\gamma\alpha\ \theta\omega\mu\alpha\sigma\tau\acute{\alpha}$) obras, realizadas tanto pelos gregos quanto pelos bárbaros, fiquem sem glória, e em particular por que motivo entraram em guerra uns com os outros (HERÓDOTO, Proêmio⁴¹).

Contudo, o imaginário que se formou sobre o Novo Mundo não é elaborado, nos relatos de viagem, somente em forma de texto, mas também através de técnicas discursivas, próxima as écfrases e também por meio de gravuras.

Em relação as écfrases, Paulo Martins (2016) mostra que a técnica surge de um mecanismo retórico na Antiguidade e tornou-se corrente em exercícios, como os *Progymnasmata*. Mas essa prática, cujo referente maior é o Canto XI da Ilíada, adentrou a Literatura no Ocidente e foi assegurando um espaço de uma prática corrente (e recorrente em determinados períodos). João Adolfo Hansen, em seu ensaio “Categorias epidíticas da Ekphrasis”, sintetiza o conceito:

Na ekphrasis, o narrador se define como intérprete ($\epsilon\acute{\xi}\epsilon\gamma\eta\tau\acute{\eta}\varsigma$) da interpretação que o pintor fez de sua matéria. Assim, geralmente antecipa a exposição das imagens fictícias com a declaração de que as viu diretamente ou

⁴⁰ O termo aqui não foi traduzido, por expressar o conceito-problema sobre o qual se debruçou a pesquisadora que traduziu esse excerto.

⁴¹ As traduções de Heródoto são todas de autoria de Tatiana Ribeiro (2005 e 2010).

que viu uma cópia delas. Esse “como se” é fundamental na ficcionalização da *ἐνάργεια*, sendo necessário observar que o autor finge transferir para a enunciação do narrador uma imagem pictórica com que compõe o enunciado como se efetivamente fizesse as passagens entre pintura e discurso indicadas por Filóstrato de Lemnos quando se autoneia “hermeneuta”, em suas *Εἰκόνες*, comentando sua prática como “exercício de eloquência” (HANSEN, 2017, p. 86).

Os relatos de viagem são repletos dessas écfrases, de discursos que se constroem a partir desses *phantásmata*, dessas imagens mentais, e que retornam, muitas vezes, em artes plásticas, especialmente em ilustrações, iluminuras e obras pictóricas. Nesse sentido, as écfrases superam o que poderia ser uma imagem tradicional das Américas na medida em que oscilam entre a descrição e a narração, algo que é impossibilitado pelo modo de se construir uma ilustração, e dando ao leitor uma chave de inteligibilidade mais vivaz sobre a natureza prodigiosa.

A imagem mental acerca do Novo Mundo gerada pelo texto dos viajantes passou por esse processo, e apresenta ora um cenário infernal, povoado de monstros frequentemente canibais, ora um ambiente paradisíaco inspirado no *Gênese* bíblico. Essa foi, de resto, uma tópica do século das Expansões Marítimas, e está presente, por exemplo, no *Paradise lost*, de John Milton: o Paraíso e sua perda.

Nesse sentido, os encontros dos viajantes com o universo prodigioso geralmente se expressavam por um maravilhamento, do espanto, diante do desconhecido. Isso parece razoável se pensarmos que, para eles, o que viam eram tão extraordinário que o que não viam poderia ser ainda mais maravilhoso. Embora os relatos de viagem se distingam consideravelmente em estilo, motivações e experiências, suas obras convergem ao retratar as Américas como um lugar de clima e ambiente favorável à aparição de seres maravilhosos. É importante lembrar que parte do imaginário europeu ainda persistente sobre o Novo Mundo deve muito a essas imagens mentais. Por vezes, a natureza parece exuberante e maravilhosa, com seres que se assemelham aos monstros que habitavam a arte e a imaginação europeia; mas, noutras vezes, essa natureza se afigura como uma degenerescência da nobreza europeia ou mesmo asiática: o porte reduzido dos animais daqui em relação aos animais de lá, e até a nutritividade e a (hipotética) variedade reduzida dos alimentos daqui, entre outras coisas, eram evocados como

testemunhos de uma inferioridade que não negava os seres monstruosos, mas lhes dava outro significado.

Além disso, as écfrases não são construídas apenas em forma de escrita do ponto de vista do colonizador. Há ainda, a escuta desses viajantes, que é um recurso para quando os encontros diretos com as bestas são inviabilizados ou simplesmente não acontecem (HARTOG, 1980, p. 298), e os monstros são descritos através de um encontro indireto, intermediado. Dessa forma, as écfrases são reconstituídas através da escuta por um interlocutor a quem o viajante confere credibilidade e, ao mesmo tempo, afasta de si a responsabilidade por aquela fala, relegando ao leitor a decisão de acreditar ou não na fala transcrita. E, ao escrever o que ouviu sobre um determinado animal ou povo de características prodigiosas, o viajante escritor dá a sua interpretação de uma outra interpretação, reconstituindo uma imagem da qual não possui referencial por não ter vivenciado o encontro e a refaz a partir do conhecimento de mundo que possui. Além disso, é necessário frisar que a descrição sempre omitirá algo, uma vez que não consegue abranger o real como um todo.

A relação entre o que é visto e ouvido é, de resto, outra prática que encontra raízes entre as obras referenciais legadas pela Antiguidade Clássica, especialmente na de Heródoto, em suas “Histórias”, em que se pode notar com clareza o que pode ser expresso pelo seguinte quadro:

Pessoa	Primeira	terceira
Captação	Visão	audição
Tempo	presente / simultaneidade	passado / anterioridade

De fato, a propósito do projeto de Candaules (de que Gíges visse sua mulher nua, para reconhecer-lhe a beleza inigualável), Heródoto cita o adágio, segundo o qual [pois acontece de serem para os homens os ouvidos menos confiáveis do que os olhos]. (*História*, 1.8.3) Heráclito (fr.101aDK), citado por Políbio (Polib. XII, 27), corrobora esse dito: [pois os olhos são testemunhos mais exatos do que os ouvidos].

François Hartog (1999), professor em Historiografia Antiga e Moderna pela Universidade de Sorbonne, aponta para a relação entre os textos historiográficos antigos e os produzidos no século XVI e afirma que “dizer que se viu com os próprios olhos é, ao mesmo tempo, ‘provar’ o maravilhamento e a verdade: eu o vi, ele é verdadeiro”. Dessa forma, aquele que viu possui mais credibilidade e, ouvir de outro sobre um prodígio, cria um distanciamento com o que está sendo narrado e isenta o viajante de estar mentindo ou não, uma vez que a responsabilidade recai sobre a pessoa que lhe narrou o evento.

Walter Benjamin (1936), célebre crítico literário e ensaísta alemão, também discute brevemente sobre o papel do narrador na historiografia moderna no texto *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, e faz o seguinte apontamento:

Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrador. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução. A memória é a mais épica de todas as faculdades.” (p. 210).

De fato, o narrador dos relatos de viagem reconstitui a narrativa que ouvem atendendo seus interesses exploratórios, em que tratam a natureza americana como ora selvagem, e que pudesse somente ser libertada por eles, para alcançar um grau de civilização, ora sem alma, que será em um discurso de justificar a escravização.

Em *Viagem à Terra do Brasil*, livro escrito pelo francês calvinista Jean de Léry vinte anos após sua estada na França Antártica, há poucas gravuras que representam o fantástico que o texto da obra descreve. Ainda assim, as três figuras discutidas adiante são variantes da representação de um mesmo objeto, os Kaagerres, espíritos malignos que, de acordo com o viajante, faziam parte do imaginário Tupinambá e possuíam estranhas formas e as mais variadas, fosse a de quadrúpede, ave ou outra. E, ainda que possuíssem essa configuração somática conhecida, os Kaagerres só podiam ser discernidos ou mesmo avistados pelos indígenas, e nunca pelos europeus. Dessa forma, os colonizadores só poderiam tratar dessas entidades a partir da escuta, uma vez que eram impossibilitados, por sua própria cultura e suposta civilidade, de vê-los. O reconhecimento

de sua existência era, portanto, uma condição para sua experimentação. Tanto a incapacidade de vê-los quanto a pluralidade de suas formas de manifestações tornavam esses seres resistentes à representação imagética por parte dos europeus: eles não cabiam nos clichês. Os comentários do relato sobre esses “demônios” se limitam a poucos adjetivos, embora afirme que os ameríndios fossem frequentemente atormentados por eles. A parca caracterização de Léry encerra uma ambiguidade, e, assim, fica-se sem certeza sobre o fato de esses espíritos assumirem todas as múltiplas formas de uma única vez ou de metamorfosearem-se em cada uma delas especificamente; as gravuras, por sua vez, parecem sugerir o aspecto híbrido. Nas palavras de Jean de Léry:

Ao contrário as almas dos covardes vão ter com Ainhã, nome do diabo, que as atormenta sem cessar. Cumpre notar que essa pobre gente é afligida durante a vida por esse espírito maligno a que também chamam Kaagerre. Muitas vezes, como pude presenciar, sentindo-se atormentados, exclamavam subitamente enraivecidos: “Defendei-nos de Ainhã que nos espanca”. E afirmavam que o viam realmente ou sob a forma de um quadrúpede, ou de uma ave ou de qualquer outra estranha figura. Admiravam-se muito quando lhes dizíamos que não éramos atormentados pelo espírito maligno e que isso devíamos ao Deus de quem tanto lhes falávamos, pois, sendo muito mais forte do que Ainhã, lhe proibia fazer-nos mal. E acontecia que, sentindo-se amedrontados, prometiam crer em Deus. Mas passado o perigo zombavam do Santo, como se diz no provérbio, e não se recordavam mais de suas promessas. No entanto tal temor ao espírito maligno não era irrisório. Pude vê-los mais de uma vez apreensivos, batendo com as mãos nas coxas, aflitos e em suores. E nesses transe nos diziam: “Mair atu-assap, aqueei Ainhã atupané”, o que vem a ser em nossa língua: “Francês, meu amigo, temo ao diabo mais que tudo”. E se lhes respondíamos: Nacequeiei ainhã, isto é, “nós não o tememos”, deploravam sua sorte e retrucavam: Seríamos tão felizes se fôssemos preservados do mal como vós”. Replicávamos então: “É preciso que confieis, como nós, naquele que é mais forte e poderoso que Ainhã”. Mas a pesar de todas as suas promessas de nada valia a lição. Logo a esqueciam. p. 165.

O termo “demônio” usado por Jean de Léry, portanto, não se refere ao *daímon* grego pagão (traduzido habitualmente e com bastante precisão por ‘nume’, termo tributário do latino “numen”), mas ao Diabo cristão. Essa proposta de assimilação sincrética fica evidente a partir da percepção das alternâncias lexicais e do fato de as referências à maldade serem parte inerente da natureza desses seres. De fato, esses *daímones* representados imagetivamente na obra de De Léry são, a um só tempo, diabólicos e nômicos, parecendo ser uma perfeita antítese dos angelicais cupidos das pinturas eruditas coevas.

Jean de Léry usa também outro termo para referir-se aos Kaagerres: “ainhans”. Esse nome aparecerá em textos de outros autores da época, e com muito mais frequência que “Kaagerre”. André Thevet, conterrâneo de Jean de Léry e que também viajou pela Baía de Guanabara, comenta sobre esses seres em *Singularidades da França Antártica*, embora nomeios somente como “Agnan”, variação do nome “ainhan” e “anhangá”:

É admirável que essa pobre gente, embora privada da verdadeira razão do conhecimento de Deus, seja sujeita não só a muitas fantasias, como à perseguição do espírito maligno. Entre nós já houve casos semelhantes, antes do advento de Nosso Senhor, uma vez que o espírito maligno só tem um objetivo, que é seduzir e depravar as criaturas privadas da revelação divina. Agnan. O que significa na língua dos selvagens. Os selvagens americanos veem, muitas vezes, um mau espírito, que se lhes apresenta sob várias formas. Chamam-lhe de agnan. Agnan persegue-os frequentemente, noite e dia, não só à alma mas ao corpo, castigando os índios, ou ultrajando-os em excesso; de tal modo que, em certas ocasiões, vê-los-eis proferir espantoso grito, suplicando, se houver algum cristão por perto, – “Não vês (dizem, em sua língua) que agnan me bate? Defende-me se desejas que te sirva e que te corte madeira” – porque, em determinados tempos, trabalham os selvagens, em troca de ninharias, no corte do pau-brasil (215-216).

Nesse trecho, o frei católico insinua que é através da colonização e da catequização que os indígenas se verão livres dos demônios. Assim, eles estariam disponíveis para servi-los. Diferentemente do excerto de Lery, Thevet admite que os europeus tivessem sido atormentados por

espíritos malignos, porém afirma que isso teria ocorrido antes de acessar o catolicismo.

Quando comparado o texto do huguenote e do frei, De Léry é mais enfático ao apontar a “covardia” dos selvagens e sua inconstância, acusa-os ainda de se interessarem pela religião cristã somente quando são assediados pelos demônios, voltando a zombar do cristianismo tão logo passe a tormenta.

Thevet menciona esses espíritos malignos em outra obra sua, *Cosmogonia universal*, em que pouco acrescenta a sua primeira versão:

[...] esse miserável povo é afligido frequentemente de ilusões fantásticas e perseguições do espírito maligno, o qual veem sob diversas figuras, aparecendo-lhes e batendo-lhes sem contemplação; de tal modo que é como se não se contentasse em ter poder sobre a alma, mantendo-os, como os mantém, cegos, mas atormentando-os no corpo, noite e dia. [...] Estando nós naquela terra, ouvíamos muitas vezes que gritavam alto, e horripelantemente, noite adentro, e nos pediam socorro, dizendo, na sua língua: “Não vês Hipouchy Aignen (assim chamam eles o espírito maligno), que me bate e atormenta. Defende-me se queres que eu te sirva e corte madeira para ti”. [...] Algumas vezes, também, esses bárbaros me disseram que veem o espírito mau, Aignen, nos rios e riachos, sob diversas aparências (p. 78-79).

Tais criaturas são ainda descritas pelo alemão Hans Staden (p. 138) em *Duas viagens à terra do Brasil*: “À noite, mantêm um fogo aceso e não gostam de sair sem fogo de suas cabanas, no escuro, para fazerem suas necessidades. Isso por tanto temerem o diabo, que chamam de Anhangá e que frequentemente acreditam ver”. Dessarte o Anhangá de Staden se diferencia dos demais, uma vez que os outros autores que se referem a tais seres mencionam que esses numes diabólicos poderiam aparecer em qualquer período do dia.

Tanto em dicionários de tupi antigo quanto em dicionários de nheengatu, a língua geral, não é incomum encontrar a associação entre o vocábulo ‘Ainhan’, e suas variações, com o diabo. Nessa associação de contornos sincréticos, as duas personagens se fundem através de um processo histórico de longa duração, em que a entidade indígena ganha novos traços para tornar viável sua associação com o Diabo. Além disso,

enquanto a religião católica transpõe um imaginário e uma moral dicotômica entre as personagens que compõem sua narrativa, não há indícios de que, nas crenças indígenas, o mesmo processo ocorresse. Em *Vocabulário Nheengatu*, Affonso de Freitas Junior (1936) atribui o seguinte significado ao Anhangá:

Anhangá. S. m. Contracção dos vocábulos *nheengatús* *anhan*, correr e *anga*, alma, espírito, genio que corre. Os tupi-guaranis; povos aborígenes do sul do Brasil, consideravam protetor da caça ao duende, ao genio que corre, symbolizando-o no veado, o animal mais agil e veloz da fauna brasilica, o que mais facilmente escapava ao tiro do caçador: e sempre que este, alvejando qualquer outra especie de caça errava a pontaria, não deixava de attribuir seu, desazo, por justificativa ao seu amor proprio ferida pela perda do disparo, á malefica intervenção de Anhangá, o qual teria, no caso, comunicado sua vivacidade e rapidez ao animal visado. permitindo-lhe subtrair-se ao projectil mortifero. Anhangá era pois o nome que o aborigene do sul dava ao veado designando-o como o symbolo da agilidade e rapidez e tornando-o pelo protector da caça: e nem se diga ao veado, o aborigene chamava – suaçú – porque a verdade é que, com esse nome, [...] elle apenas designava a ordem do ruminantes applicando a cada genero denominação adjectiva.

Na esteira dessa perspectiva sincrética e folclorizante, o *Dicionário de Tupi Antigo* de Moacyr Ribeiro de Carvalho (1987, p. 25/34) apresenta o seguinte verbete: “ANHANGA. Mitologia: nome de um gênio da floresta, demônio, diabo (anha, em tupinambá)”. Através da definição dos vocábulos, é possível inferir como esse sincretismo está assimilado e se mantém no século XX.

Contudo, os Kaagerres e o Anhangá são personagens completamente diferentes, mas que desempenham papéis parecidos, uma vez que, conforme a apreciação de Câmara Cascudo, ambas são espíritos protetores da natureza. Câmara Cascudo (1985: p. 92), folclorista mais do que indigenista, interpreta que os Kaagerres mencionados por Léry, através da leitura que faz de Gonçalves Dias, seriam uma variação do Caapora, Caipora, ou ainda do Curupira. Enquanto os Kaagerres são

entidades protetoras da floresta, o Anhangá é uma junção de outras duas personagens igualmente complexas.

O nome ‘Anhangá’ dos relatos, como aponta Cascudo, refere-se a duas entidades distintas: uma que possuía a forma de um cervo e a outra que surgia como um espírito de tamanho diminuto. “O que se deduz é ter o indígena brasileiro dois vocábulos homófonos designando funções sobrenaturais perfeitamente diferenciadas. *Ainhan* e *Anhanga* querem dizer alma, sombrio, espírito” (Cascudo, 1985, p. 80). Nesse sentido, o termo poderia referir-se tanto a um cervo prodigioso por seus olhos flamejantes, que simbolizava um presságio, quanto a uma entidade que atormenta as almas dos mortos e que não possui corporificação.

Data do século XVI o mais antigo registro da proposta de sinonímia entre Curupira e Anhangá. Foi Fernão Cardim que, em seus *Tratados da terra e gente do Brasil*, comenta:

Este gentio não tem conhecimento algum de seu Criador, nem de cousa do Céu, nem se há pena nem glória depois desta vida, e portanto não tem adoração nenhuma nem cerimônias, ou culto divino [...]; e tem grande medo do demônio, ao qual chamam Curupira, Taguaigba, Macaxeira, Anhanga, e é tanto o medo que lhe têm, que só de imaginarem nele morrem, como já aconteceu muitas vezes [...]. (p. 226-227)

No canto superior esquerdo da gravura de 1578 e no cimo direito da gravura de 1592, na figura de um quadrúpede com feições humanas, é retratado o bicho preguiça, que não deve ser confundido com os kaa-gerres; mesclando, assim, outros eventos que não são associados à narrativa imagética do episódio dos espíritos malignos. A representação de preguiças e primatas em geral – e até outros mamíferos, como os felinos – com semblante humano já era então *tópos* corrente. Outros subtextos aparecem desconexos do tema central da imagem, e serão examinados em outros capítulos de *Viagem à terra do Brasil*, como a chegada dos europeus ao continente, sinalizada pela caravela no mar e pelos peixes voadores, e também a habitação dos selvagens, mencionadas algures na obra, posteriormente.

Nas imagens, os tupinambás figuram consoante uma forma padrão, um modelo pré- estabelecido, com o mesmo corte de cabelo e com seus

corpos helênicos nus, de sorte que não é possível diferenciá-los entre si. Essa forma de representar os indígenas é discutida por Flávia Galli (2011:13):

No século XVI, as descrições literárias dos indígenas e as imagens que procuravam acompanhá-las não deixavam de ter aspectos “generalistas”. A caracterização dos povos exóticos recém-descobertos procurou se fixar nas percepções distorcidas e estereotipadas, representadas por adornos, roupas, artefatos etc. Ou seja, era essa parafernália que acabava por constituir o “retrato”; tal como metonímia entre os detalhes externos e os povos exóticos.

Os indígenas da gravura são os únicos a serem atacados pelos Kaagerres. Já os dois europeus são mostrados com diferentes vestimentas, o que torna visível o reconhecimento de suas individualidades, bem como a sua condição “civilizada” ou “cultural”: as vestes são ali – como alhures – fronteira entre os territórios de hegemonia da natureza bruta e os da cultura. A dupla de europeus se encontra ao fundo da gravura de 1578 e no primeiro plano da imagem da gravura de 1592, e parecem estar imunes aos “demônios”. Essa proteção que possuem está em harmonia com o texto de Léry, que alega que os colonizadores não eram capazes de enxergar esses espíritos e justifica isso através da crença em Cristo. Nas imagens, é interessante notar também que, pela postura dos europeus, eles sequer se dão conta da presença dos inúmeros seres sobrenaturais que os cercam.

Um dos europeus que conversa com o índio aponta para os céus, indicando sua fé e trabalhando em prol de sua conversão. O índio com quem eles conversam é uma exceção na figura, pois é o único dentre os selvagens que não está sendo atormentado pelos Kaagerres, o que indicaria, possivelmente, que a conversão teria sido bem sucedida ou estaria em curso. Na gravura de 1592, outro europeu ensaia o mesmo sinal, ainda timidamente, mas o indígena a quem se dirige, sem lhe dar atenção, é fustigado por um dos Kaagerres.

Abaixo, a gravura que consta da obra de 1578. Uma versão mais antiga do que a de 1592 data de 1578, na obra *Viagens à Terra do Brasil*, e conquanto mais rudimentar, traz muitas semelhanças com aquela que viria a ser publicada na outra edição da mesma obra:

Figura 1: Kaagerre. In: *Viagen á Terra do Brasil*, 2007 [1578].



A gravura abaixo ilustra a passagem dos Kaagerres descrita por Jean de Léry e foi produzida pelo editor Theodor de Bry. Essa mesma edição reúne ainda o relato de Hans Staden sobre as Américas. Na edição de 1592, na representação dos Kaageres, as figuras da imagem surgem em diferentes planos:

Figura 2: Kaagerre interpretado pelo editor Theodore de Bry, 1592. In: *Americae tertia pars memo. Kaagerre interpretado pelo editor Theodore de Bry, 1592. In: Americae tertia pars memorabilem provinciæ Brasiliæ historiam continens, Germanico primum sermone scriptam à Ioanne Stadio, nunc autem Latinitate donatam a Teucro Annaeo Priuato Colchanthe [i.e. J.A. Lonicer] Addita est narratio projectionis Ioannis Lerii in eamdem provinciam, quam ille initio Gallice conscripsit, postea vero Latinam fecit. His accessit descriptio morum & ferocitatis incolarum illius regiones, atque colloquium ipsorum idiomate conscriptum.* *rabilem provinciæ Brasiliæ historiam continens, Germanico primum sermone scriptam à Ioanne Stadio, nunc autem Latinitate donatam a Teucro Annaeo Priuato Colchanthe [i.e. J.A. Lonicer] Addita est narratio projectionis Ioannis Lerii in eamdem provinciam, quam ille initio Gallice conscripsit, postea vero Latinam fecit. His accessit descriptio morum & ferocitatis incolarum illius regiones, atque colloquium ipsorum idiomate conscriptum*



Há, na imagem da edição de 1592, cinco seres híbridos, e, ainda que cada um deles seja diferente, possuem em comum a parte superior do corpo caracterizada por compleições femininas. Chicangana-Bayona (2018) sugere que a misoginia do século XVI constrói um imaginário de que as fêmeas – entre as quais, as mulheres – seriam naturalmente imperfeitas,

até pela forma em que teriam sido criadas, segundo a crença cristã, ou seja, a partir da costela de Adão, e tal origem marca uma debilidade e as tornam mais sujeitas a degeneração. Os corpos femininos dos demônios são representados na gravura de duas formas: um corpo feminino formoso e outro senil. O primeiro parece ter relação com a luxúria, característica também atribuída por alguns viajantes a mulheres indígenas, e o segundo, com a ideia de que o consumo de carne humana causasse esse tipo de degeneração da carne.

Os seres que são uma mixórdia de animais e serpentes possuem asas, aludindo à serpente da *Gênesis* bíblica. Essa associação é feita visualmente em uma gravura presente logo nas primeiras páginas de uma das edições do livro *Viagem à terra do Brasil*, de 1630, em que são retratados Adão, Eva e a serpente, esta última em forma híbrida, imiscuindo o corpo feminino com os contornos do terrível réptil e ainda acrescentando-lhe asas de morcego: da cintura para cima, mulher, para aquém disso, uma cobra dotada de asas de morcego, quase uma gárgula. A associação da serpente com a mulher, no mesmo corpo ou não, parece ser o póstico permanentemente aberto para o êxodo do Éden, do mesmo Éden com o qual era frequentemente representado o Novo Mundo.

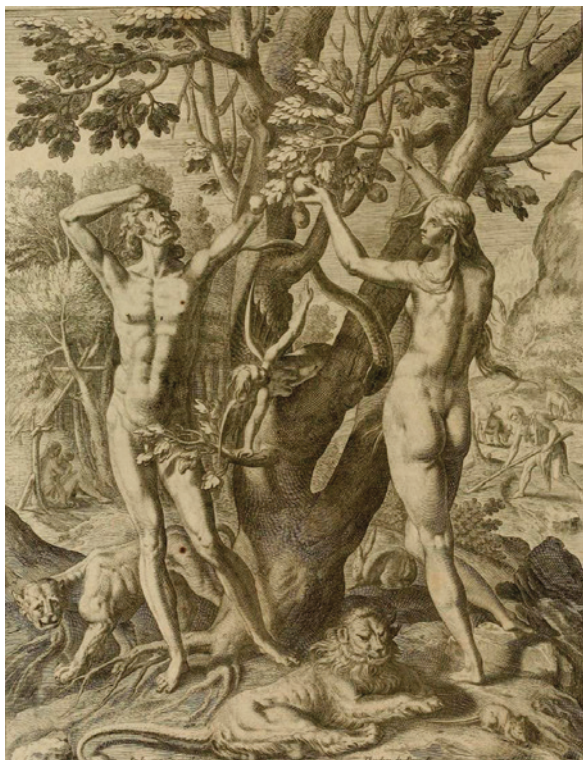
Laura de Mello e Sousa (1993:28), em *O inferno atlântico*, expõe como alguns autores, como Nóbrega, relacionam certos traços das mulheres indígenas, como a lascívia e a inconstância, com as bruxas que existiriam na Europa. Em outros relatos, os viajantes destacam que as mulheres eram mais suscetíveis a possessões demoníacas ou a relações com as entidades diabólicas; havia ainda a figura do pajé, também associado à prática da feitiçaria. Isso se explicita, por exemplo, no texto de Hans Staden, em que ele dedica todo um capítulo para explicar como os selvagens transformavam suas mulheres em feiticeiras. No entanto, nenhuma mulher indígena aparece sendo afligida pelas entidades em nenhuma das versões da gravura. Dentre as pessoas atacadas, todas são do gênero masculino. Kiening (2014[2006]:152), em *O sujeito selvagem*, expõe que as vítimas das práticas canibais descritas nos textos da Idade Moderna são, em sua maioria, os homens; e, as mulheres indígenas atuavam como consumidoras que ansiavam por essa ingestão de carne humana. Os homens consumiam a carne de seus inimigos em uma concretização de uma vingança e para que eles pudessem adquirir a força de quem haviam matado. Por outro

lado, as mulheres aparecem como canibais para ampliar e reforçar sua alteridade. Nesse sentido, as gravuras do Anhangá parecem estar de acordo com os textos na medida em que remetem aos rituais antropofágicos. De resto, o editor que produziu as gravuras, Theodor de Bry, repetia em suas edições de livros sobre as Américas inúmeras imagens desses rituais em que ressaltava principalmente a violência.

O Sátiro, no canto inferior direito da ilustração, é outra figura pagã associada ao Diabo pela leitura cristã. E o Sátiro é, desde sempre, o que domina a arte, mas não a submete à cultura: é a própria arte rebelde em relação ao seu próprio contexto gerador. A ele o imaginário do Diabo deve muitos elementos de sua constituição imagética, inclusive o caráter híbrido, de um hibridismo que o exclui do mundo civilizado, de uma taxonomia dos seres naturais, mas que lhe confere uma liberdade que desafia a moral, a ética e o torna permeável por uma identificação cristã a características demoníacas.

A relação que a gravura do Anhangá possui com o imaginário religioso cristão ganha contornos inquestionáveis quando o editor de Jean de Léry e Hans Staden, Theodor de Bry, faz representar, logo nas primeiras páginas de uma de suas edições do livro, a figura de Adão, Eva e a Serpente:

Figura 3. Adão, Eva e a serpente interpretados por Theodor de Bry em um livro sobre a viagem de Jean de Léry e Hans Staden. In: *Americae tertia pars memorabilē provinciae Brasiliæ historiam continēs, Germanico primū sermone scriptam à Ioāne Stadio, nunc autem Latinitate donatam à Teucro Annæo Priuato Colchanthe [i.e. J.A. Lonicer] Addita est narratio profectionis Ioannis Lerij in eandem provinciam, quā ille intio Gallicè conscripsit, postea verò Latinam fecit. His accessit descriptio morum & ferocitatis incolarum illius regiones, atque colloquium ipsorum idiomate conscriptum.*



Dentre os prodígios que são usados como referenciais para ilustrar os Kaagere, é possível identificar híbridos entre cinocéfalos, esfinges, sátiros, serpentes voadoras e tantos outros, presentes não no relato de Léry, que não os descreve, mas nas gravuras da edição de Theodore de Bry. Além disso, esses estranhos monstros se assemelham às figuras trazidas por Heródoto em suas *Histórias*. O historiógrafo menciona a existência de serpentes voadoras (Heródoto, II, 75), mulheres que seriam híbridos com serpentes, de nome Equidna (Heródoto, IV, IX) e asnos com chifres

(Heródoto, IV, 191) - e todos esses monstros coincidem com a representação dos Kaagere de Léry.

Laura de Mello e Sousa (1986:249) comenta o caráter demoníaco que se manifesta através da acumulação de múltiplas formas, do caos e da deformidade. A hibridização da forma do Anhangá e das culturas que o atravessam parece estar em conformidade com o imaginário que se atribuiu a ele.

Além das gravuras do século XVI sobre os Kaagerres, é produzida uma outra, para uma reedição de 1630, que reúne os textos de Hans Staden e de Jean de Léry:

Figura 5: Kaagerre produzido na oficina do editor Theodor de Bry. 1630. In: *Historiae antipodum, siue Novi orbis, qui vulgo Americae, & Indiae Occidentalis nomine usurpatur, pars tertia.;* Complectens admirandam cum ipsius terrae Brasiliae, tum incolarum eius barbarorum & antropophagorum historiam libris tribus descriptam: Quorum I Primo continetur narratio profectionis Ioannis Stadij Hessi in Brasiliam, qui à barbaris interceptus, nouemque menses inter eos versatus est, II. Diegesis historica naturam coeli solique Brasiliensis, vt & auiam, ferarum, piscium, arborum item caeterorumq[ue] vegetabilium illius terrae experimens. III. Luculentissima descriptio itineris Iohannis Lerij Burgundi, quod in easdem terras suscepit.



A gravura de 1630 sobre os Kaagerres se distingue consideravelmente das outras duas, uma vez que sintetiza e focaliza na cena as figuras demoníacas, não tendo entre seus elementos a caravela, os peixes voadores, as habitações ou, ainda, o bicho preguiça. Há apenas os tupinambás, os fantasmas e os colonizadores ao fundo, quase imperceptíveis. A escolha dos elementos dispostos em primeiro plano parece retratar e chamar a atenção para o tormento da perseguição demoníaca, contrastando com um fundo mais pacífico, em que os franceses convertem os aborígenes. Além dessas diferenças, os monstros ganham características mais realistas e, alguns deles, não são mais caracterizados como femininos, e passam a ser representados, em sua maioria, com a genitália masculina e sem seios, com a exceção do que está voando no cimo da imagem e do canto esquerdo inferior. A forma de representar o indígena também sofre algumas alterações. Quando comparadas a imagem de 1592 e a de 1630, nota-se que, na segunda versão, os indígenas apresentam-se sem o corte de cabelo tão característico e sem os ornamentos faciais.

Apesar das diferenças entre a figura 2 e 3, elas têm em comum não só o tema, mas também mantêm concentra a ação das gravuras em um triângulo que divide a gravura no primeiro plano, apresentando uma complexidade de elementos muito maior do que a primeira. A gravura de 1630, no entanto, carrega os traços do que se consagraria no barroco, como as tensões de luz, de claro e escuro, que demarcam uma temporalidade do primeiro e no segundo plano.

No primeiro plano da imagem, o evento dos espíritos malignos que atormentam os tupinambás parece ter acontecido em um tempo assinalado em um passado não muito distante do que acontece no segundo plano, em que os indígenas buscam a ajuda dos colonizadores para se verem livres dos Anhangás. Nesse sentido, a gravura de 1630 está mais alinhado com o texto de Jean de Léry, quando ele afirma que, quando atormentados por esses demônios, os indígenas buscavam a ajuda dos europeus para se protegerem.

Outro ponto que se destaca ainda na figura da edição de 1630 é que, há uma mudança em relação a quem se dirige aos céus. Se antes eram dois franceses que ensinavam sua lição aos tupinambás, na versão do século XVII, eles são substituídos por dois indígenas que apontam para os céus.

Não por acaso deles se afastam dois demônios, que voam no plano superior da imagem, talvez indicando que, ao terem se convertido, se viram livres do que antes os atormentavam.

Embora os Anhangás e os Kaagerres retratados se confundam com personagens que se tornariam famosos no folclore brasileiro, como o Curupira e o Caapora ou Caipora, em nenhuma das gravuras ou descrições aparecem elementos que justificassem essa relação.

Portanto, as écfrases desempenharam um papel articulado com o das ilustrações, e ambas as linguagens têm a missão de representar o Novo Mundo, dando o início de uma vasta produção que teria a sua continuidade estendida ao longo de mais de dois séculos e que tem sua importância validada pela influência que exerceu sobre a imagem que hoje se tem do Brasil e das Américas. Ademais, as descrições e narrações em consonância com as imagens dos fatos narrados atendiam a uma demanda de um público leitor ávido em conhecer o maravilhoso que poderia existir em terras tão longínquas e, para isso, respeitava-se já uma tradição que era tida como modelo, a Antiga. Assim, para retratar o Novo Mundo, recorria-se a antigos modelos já estabelecidos para retratar uma alteridade que seria selvagem, uma imagem das Américas e do Brasil que resistiria mesmo após anos do início do período colonial.

Referências:

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

BRY, Theodor de. **Americae tertia pars memorabilē provinciæ Brasilīæ historiam continens**. [S. l.]: venales reperiuntur in officina T. de Bry, 1592. 338 p.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1983. 345 p.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. **Imagens de canibais e selvagens do Novo Mundo: do maravilhoso medieval ao exótico colonial (séculos XV–XVII)**. 1. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2018. 264 p. Tradução de Márcia Aguiar Coelho.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, n. 71, p. 85–105, 2006. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i71p85-105.

HARTOG, François. **O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Humanitas, 1980. Tradução de Jacyntho Lins Brandão.

HERÓDOTO. **Histórias**. Tradução de J. Brito Broca. [S. l.]: Editora EbooksBrasil, 2006. 770 p.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1959.

LÉRY, Jean de. **Historia navigationis in Brasiliam quae et America dicitur**. Roma: apud haeredes Eustathij Vignon, 1594. Disponível em: https://archive.org/details/bub_gb-IjiovioKoA4C. Acesso em: 20 nov. 2023.

LÉRY, Jean de. **Viagem à Terra do Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2007. Tradução de Sérgio Milliet.

LESTRINGANT, Frank. O Brasil de Montaigne. **Revista de Antropologia**, v. 49, n. 2, p. 515–556, 2006. DOI: 10.1590/S0034-77012006000200001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27242>. Acesso em: 15 jun. 2023.

LESTRINGANT, Frank. **O canibal: grandeza e decadência**. Brasília: Editora UnB, 1997. Tradução de Mary Lucy Murray Del Priore.

LESTRINGANT, Frank. O relato de viagem e a questão dos gêneros literários: o exemplo de **As singularidades da França Antártica**. In: BERBARA, Maria; MENEZES, Renato; HUE, Sheila (org.). **França Antártica: ensaios interdisciplinares**. Campinas: Editora Unicamp, 2020. p. 55–75.

MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a écfrese. **Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, v. 29, n. 2, p. 163–204, 2006. DOI: 10.24277/classica.v29i2.425.

SANTOS, William Soares dos. O que é ler e o que é literatura. In: **Leitura literária em línguas estrangeiras/adicionais**. 1. ed. São Paulo: Pontes Editores, 2022.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008. 192 p. Tradução de Angel Bojadsen.

TASCHI, Flávia Galli. **A construção da imagem visual da América: gravuras dos séculos XV e XVI**. 2011. 325 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

THEVET, André. **Les singularités de la France antarctique**. Paris: La Porte, 1558. 338 p.

THEVET, André. **Singularidades da França Antártica: a que outros chamam de América**. Brasília: Senado Federal, 2018. 508 p. Tradução de Estêvão Pinto.

ENTRE A TRADIÇÃO E O MODERNO: OS FRAGMENTOS IDENTITÁRIOS DO JAPÃO PELA NARRATIVA DE KITCHEN, DE BANANA YOSHIMOTO

Gabriel Bier Vieira Silva

Introdução: O caso japonês

Não é de hoje que o Japão atira a imaginação e atenção das pessoas ao redor do mundo. Desde suas primeiras referências ainda no século XIII, descrito como uma “terra rica em ouro” pelo italiano Marco Polo, passando pela abertura de seus portos em 1854, às grandes guerras sucedidas pela divisão do mundo nos polos soviético e estadunidense durante a Guerra Fria, desembocando no processo cada vez mais acelerado e conectado de globalização, destacam-se sua herança cultural e transformações sociais ao longo da história.

Os textos produzidos sobre a terra do sol nascente até meados do século XX pelo polo ocidental eram imbuídos de um fetichismo, paternalismo e centrados na mística de sua cultura, expressando as relações de poder desiguais presentes entre Ocidente e Oriente. Em outras palavras, refletiam um tom de superioridade e necessidade de dominância, descrita pelo pesquisador Edward Said (1978) como Orientalismo⁴².

⁴² O Orientalismo, desenvolvido por Edward Said na obra de mesmo nome publicada em 1978, é um conceito que analisa a representação e o estudo do Oriente pelos estudiosos ocidentais. Said argumenta que o Orientalismo não é apenas uma disciplina acadêmica, mas também uma ideologia que perpetua estereótipos e distorções sobre o mundo oriental. Ele examina como a construção imagética do Oriente, produzidas por intelectuais, artistas e escritores do Ocidente, muitas vezes servem a interesses políticos, contribuindo para a justificação do domínio colonial e cultural. Said critica a objetividade aparente dos estudos orientais, destacando as relações de poder subjacentes que moldam a percepção ocidental do Oriente e influenciam as políticas de dominação e subjugação.

Com o fim do império japonês resultante da derrota na Segunda Guerra Mundial o Japão se viu obrigado a uma mudança sociopolítica, reavaliando, inclusive, suas tradições. Sua identidade passou a ser baseada na correspondência entre nacionalidade, etnia e cultura. Por um lado, como afirma Kober (2014) ocorreu uma tentativa de (re)construção identitária de uma imagem própria japonesa, distanciando-se da hegemonia ocidental para construir o seu próprio discurso. Por outro, no entanto, a ocupação estadunidense, consequência dos eventos da Segunda Guerra Mundial, fortalecia o paradigma excludente e hegemônico, construindo um discurso único. Como afirma Moita Lopes (2003, p. 30), “o discurso global que atravessa o mundo em tempo real, tornando as massas mais facilmente manipuláveis” em prol dos interesses da economia dominante. Contudo, observando em retrospectiva, um Japão que desde sua constituição como nação é tão diverso, é deixado à margem no que diz respeito a região, gênero, idade, profissão, identidade étnica e classe social.

Esse marco foi o pontapé inicial para a difusão das fronteiras nacionais outrora muito bem estabelecidas, a cultura japonesa não está mais restrita ao Japão. Com a globalização e o movimento transnacional de conhecimento, de pessoas e de produtos, a cultura japonesa não está mais restrita às suas fronteiras geográficas. A pesquisadora Liliana Morais pontua em seu artigo:

Por um lado, o Japão apropriou-se e negociou imagens ocidentais da cultura japonesa para definir sua identidade e cultura nacionais num momento de afirmação do país como estado-nação moderno, processo conhecido com Auto-Orientalismo. Por outro, a reação ao imperialismo ocidental, ocidentalização cultural e eurocentrismo por parte do Japão semeou sentimentos nacionalistas, materializando-se na colonização de outras partes da Ásia, onde o Japão exerceu seu próprio Orientalismo (MORAIS, 2019, p. 96).

Dessa forma, a presença de valores e dinâmicas ocidentais, que ganharam espaço desde o período Meiji⁴³, solidifica-se com o modelo

⁴³Período Meiji, que durou de 1868 até 1912, refere-se ao reinado do Imperador Meiji, que sucedeu o governo do xogunato de Tokugawa. Ele foi marcado pelas profundas reformas políticas, econômicas e sociais no Japão,

capitalista estadunidense. Tais valores passam a coexistir com os valores orientais construídos historicamente. Por exemplo, na esfera familiar, que se estrutura de maneira similar à do trabalho, a mulher ocupava tradicionalmente o âmbito privado, isto é, administrava a casa e garantia a educação dos filhos. Agora, tinha seus direitos expressos na nova constituição e, com a alta demanda de trabalho nas décadas que se sucederam à reconstrução do país, tornou-se mais comum sua presença no mercado de trabalho.

Num primeiro momento, a intervenção estadunidense promoveu altos índices de reestruturação econômica, como aponta o professor Henrique Rattner:

Analizando seus avanços espetaculares no processo de integração à economia mundial capitalista, atingindo a posição de segunda potência industrial e financeira, no final do século XX, verifica-se que o Japão logrou essa façanha apesar de sua pouca extensão territorial e a ausência de recursos naturais e energéticos. (Rattner, 2003, p. 7)

No entanto, ao final da década de 80, o cenário já era outro: declínio da taxa de natalidade, êxodo urbano, aumento da imigração em resposta à escassez de mão-de-obra, assim como a recessão econômica desencadeada pelo estouro da bolha financeira. Embora já não administrasse politicamente o Japão desde 1951⁴⁴, os impactos socioculturais promovidos por essa relação já estavam intrínsecos a essa sociedade, que se tornara mais individualista e consumista. Os indivíduos que a ocupavam não deixaram de ser japoneses, mas dentre as fissuras e fragmentações, representavam aspectos do japonês tradicional e do japonês ocidentalizado em um só corpo.

Nesse contexto, era latente a necessidade de se repensar qual era esse Japão que se constituía, bem como a identidade desses japoneses que a constituíam.

Essa crítica (do campo das ciências sociais e análise cultural) encorajou a desconstrução das categorias e modelos ante-

após a abertura dos seus portos para o exterior. O sistema feudal vigente caiu, sendo promulgada uma nova constituição em 1889 e iniciando um processo acelerado de industrialização e políticas imperialistas.

⁴⁴ O Japão e as forças aliadas assinaram o tratado de paz de São Francisco, que entrou em vigor em 28 de abril de 1952. O tratado formalizou novamente o Japão como país independente.

riormente aceitos, dando origem aos estudos pós-coloniais e à consolidação dos estudos de gênero, estudos culturais e estudos subalternos a partir dos anos 1990 (ibid.). Questionando visões holísticas da cultura que até então tinham dominado a academia, assim como o legado ambíguo do Iluminismo europeu, as teorias pós-coloniais e pós-modernas enfatizaram o hibridismo, fluidez, multiplicidade, fragmentação e confronto. (MORAES, 2019, p. 100)

O processo de construção identitária não ocorre exclusivamente no mundo real, podendo ser abarcadas também no universo da literatura. Toda geração busca vozes literárias que sejam representativas das experiências de sua sociedade. Quando pensamos nas vastas obras que dão enfoque à formação da identidade de uma personagem para construir a narrativa de sua história, percebemos tal possibilidade.

Nesse contexto, a autora japonesa Banana Yoshimoto, nascida em 1964, emergiu como uma das vozes para a geração japonesa em reconstrução do pós-guerra. Seu romance de estreia, *Kitchen* (1988), embora tenha sido um sucesso em premiações e vendas, foi recebido com ceticismo pela crítica literária japonesa, devido a sua escrita de frases curtas e vocabulário mais simples, sendo rotulada como uma autora estritamente comercial.

Não obstante, a ficção de Yoshimoto apresenta personagens que se inserem na sociedade tensionada que observamos acima. As relações de poder entre os polos ocidental e oriental foram marcadas desde seu início por ideologias orientalistas por parte do Ocidente, sendo, consequentemente, hegemônicas. O Japão, por sua vez, apropriou-se dessas representações ocidentais para construir seu próprio discurso de singularidade, numa tentativa de criar uma conexão com o passado e um sentimento compartilhado de identidade cultural. Mishler em *Storylines* (1999) nos atenta para o fato de que a narrativa, além de outros gêneros do discurso, são atos sociais. Dessa forma, como agentes sociais, selecionamos e organizamos nossos recursos linguísticos para contar uma história com uma intenção final em relação ao contexto que falamos. Bakhtin (2015), por sua vez, destaca que a identidade não é algo fixo e definitivo, mas sim construído através das interações sociais e linguísticas. Assim, ao contar-mos uma narrativa, estamos também construindo e negociando nossa

identidade de acordo com o contexto em que estamos inseridos. Indo em direção a essa perspectiva, proponho com este trabalho uma reflexão sobre de que maneira a narrativa da protagonista e narradora do romance (in) conscientemente pode representar as angústias e possibilidades da mulher japonesa contemporânea quanto à sua identidade híbrida na sociedade em que se insere.

O panorama identitário feminino no Japão

Dentre as diferentes abordagens para nos debruçar sobre os estudos de identidade, compactuo com a perspectiva de identidade múltipla, isto é construída e reconstruída através de práticas discursivas e contextos históricos específicos. A identidade, portanto, é um processo dinâmico e intersubjetivo, influenciado por relações de poder e posicionado nas práticas socioeconômicas, operando nas diversas esferas da vida social.

Outro aspecto do caráter múltiplo da identidade diz respeito a sua construção através da relação. Bakhtin afirma que “o eu é sempre constituído em relação ao outro, num processo contínuo de interação dialógica” (Bakhtin, 2015, p. 273), construindo a noção de modulação da identidade pelas vozes e perspectivas dos outros em contextos histórico-culturais específicos. É dessa forma, que pensando na construção identitária pelo discurso, os indivíduos trazem nesse processo marcas de suas identidades⁴⁵, construindo e sendo construídos.

Faz-se necessário um olhar retrospectivo para a figura feminina para podermos compreender as nuances e questões que se apresentam no contexto de nossa análise. Como afirma Bhabha (2010) precisamos conhecer o lugar do qual o narrador enuncia para entender os valores que constituem o sujeito. Em outras palavras, ao compreender os valores desse território tensionado entre a tradição e o moderno, é possível (re) interpretar a identidade cultural.

Tradicionalmente, na sociedade japonesa a posição da mulher na sociedade definia-se como oposição e subordinação a do homem. Antes da Era Meiji, por exemplo, era dever do homem ocupar a esfera pública

⁴⁵ Conferimos aqui o caráter contraditório da identidade nessa perspectiva múltipla, uma vez que o indivíduo pode performar de formas, convergentes ou divergentes de acordo com o contexto social que se apresenta.

(exercer o poder político e trabalhar), enquanto destinava-se à mulher as responsabilidades de âmbito privado, ou seja, cuidar da casa e servir ao pai, marido e filhos, respectivamente.

Com o início da industrialização, o sistema capitalista substituiu o sistema feudal anterior, redefinindo as dinâmicas socioeconômicas para um modelo similar à estrutura patriarcal que conhecemos aqui no ocidente. O projeto de desenvolvimento por mais que pautava-se em uma igualdade entre homens e mulheres, tidos como iguais para o progresso da nação, manteve a ordem social. Em outras palavras, o nacionalismo proposto pelo governo tinha uma imagem clara de padrão, que colocava à margem todos os grupos que não se adequavam a ele: “os racismos com o interior não afetaram só as populações externas, os sem-terra e os povos nativos, mas também os mais pobres da área urbana ou rural, além dos que sofriam doenças crônicas” (Weiner, 2009 [1995], p. 9, tradução minha).

A escola, por exemplo, passou a ser obrigatória também para meninas, mas que frequentavam uma instituição a parte e exclusiva para seu gênero. O quadro das disciplinas volta-se ainda para a regência estrutura familiar, incluindo costura, matemática básica, culinária com o objetivo claro de se formar uma “boa esposa, mãe sábia”⁴⁶. Como pontua Altino Silva:

Vê-se, assim, que o domínio masculino era decorrente da estrutura familiar, uma vez que o relacionamento especial entre a esposa e a família do seu marido baseava-se na incansável devoção da mulher. (...) As relações de domínio, subordinação e orientação coletivista do sistema tradicional japonês eram vistas como os meios para se alcançar a harmonia e a prosperidade familiar como, também, para se atingir a felicidade na sociedade como um todo. (Silva, 2010, p. 76 e 77)

As dinâmicas de poder entre o masculino e feminino, portanto, não sofreram alterações e o papel social da mulher. Por mais que muitas trabalhassem nas indústrias por necessidade financeira de sua família e, agora constavam como figura pertencente ao âmbito social do Japão, não

⁴⁶ Ideal de mulher para o governo imperial do Período Meiji: *ryōsai kenbo*

existia espaço para se pensar sua identidade, que se restringia pelo dever e servidão familiar.

Em resumo, a palavra que poderia sintetizar a dinâmica social japonesa é hierarquia. Estruturada de maneira vertical, percebemos como através do tempo essa sociedade patriarcal definiu as dinâmicas de poder entre o masculino e o feminino no Japão. Durante o período Meiji percebemos o plano do governo para que se promove-se essa harmonia hierárquica, na qual a depender de sua classe e gênero, seu papel social e lugar estavam definidos. Os sentimentos individuais na construção história da sociedade tradicional nipônica se pautava pela (auto)consciência de não criar conflitos para o desenvolvimento da nação, sendo, portanto, limitados em prol do coletivo. A submissão feminina na sociedade nesse sentido, não se estabelecia pela repressão física, mas sim, pela disciplina de exercer sua função social.

Michel Foucault investigou em suas obras a influência das relações de poder na modulação da sociedade a partir de normas e práticas que influenciam profundamente a construção das identidades de gênero. Ele argumentou que o poder não é apenas repressivo, mas também produtivo, funcionando através de discursos e instituições que definem e regulam o que é considerado normal ou desviante em termos de gênero. Na sociedade japonesa, a submissão feminina não se estabelecia pela repressão física, mas sim, pela disciplina de exercer sua função social. De todo modo, o uso da disciplina em relação ao corpo feminino vai ao encontro com a tese de Foucault (1998) de que ela (disciplina) aumenta as forças do corpo em questão de produtividade e diminui elas em termos políticos, garantindo a construção de padrões de conduta: “O exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar: um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca os meios de coerção tornem claramente visíveis sobre quem se aplicam (Foucault, 1998, p. 143)”.

Compreendendo o contexto histórico anterior ao que se apresenta a nossa pesquisa, percebemos melhor as fissuras abertas que as mudanças sociais promoveram para a mulher que se insere nessa sociedade. Se no processo de industrialização do país o trabalho da mulher nas fábricas era

bem-quisto (embora fosse ordem prioritária os deveres domésticos), após a derrota e rendição na Segunda Guerra Mundial, era uma necessidade.

Nesse contexto, as mulheres passaram a ocupar o espaço público junto aos homens. Por um lado, as mudanças socioeconômicas possibilitavam a inserção no mercado, crescente nos produtos e consumo voltado para as mulheres, que permitia pensar sua identidade por uma nova perspectiva. Por outro lado, as tendências do capitalismo estadunidense mantinham a mesma estrutura patriarcal e disciplinadora, pressionando os indivíduos a produzirem e reestruturarem a nação. “Mesmo que suas roupas, a sua falta de subordinação ante o homem, o seu emprego tenham sido conquistas, essa mulher foi vista como vulgar e desagregadora dos valores familiares” (Isotani, 2016 p. 76).

Na visão de Foucault (1998) a vigilância e o poder disciplinar permitem que se garanta o controle da estrutura hierárquica de uma maneira sutil, através de regulamentações das atividades em uma escala que o indivíduo aprende, executa e reporta ao seu superior. Nas tentativas de se romper esse sistema, emerge a punição adequada ao contexto, para que se corrija, “na essência de todos os mecanismos disciplinares, funciona um pequeno sistema penal” (Foucault, 1998, p.149). No caso do Japão, essas transgressões acarretam consequências no mesmo âmbito que se moldaram as dinâmicas sociais: a vergonha para sua família – em escala pessoal e até mesmo geracional.

A disciplina em prol do bem-estar coletivo, que era intrínseca à identidade social dos japoneses, começa a conflitar com os desejos individuais. Isto significa que a mulher que se identificava pelo sucesso do gerenciamento da casa e da família para o funcionamento da sociedade, agora buscava novas formas de se definir. Nesse aspecto, o poder disciplinar foi presente na construção histórica da identidade social feminina. Em contrapartida, no momento do pós-guerra com a entrada do ocidente no cotidiano japonês, foi pautado por uma admiração dessa cultura pela possibilidade de ser oposta à determinada pelo estado. A geração de Banana Yoshimoto ocupa esse terreno tensionado entre novas possibilidades de ser no momento de encontro com esse “outro” e o que era pautado como o que se é.

Desse modo, as angústias, as fissuras e contradições ganham força para essa geração que se vê pressionada entre a tradição e o moderno. Observaremos, portanto, na narrativa de Yoshimoto, os elementos híbridos dessa sociedade que se desenha e de que maneira a protagonista reflete e busca lidar com tais questões.

A construção identitária feminina em *Kitchen*

Banana Yoshimoto (1964-) é atualmente a escritora japonesa mais conhecida ao redor do mundo. Entre romances, contos e ensaios, suas obras versam principalmente sobre os dilemas relacionados à sociedade contemporânea japonesa, pela perspectiva feminina. Nas palavras da própria autora, suas histórias “tratam geralmente de uma busca de si mesmo, do sentido da vida, de uma mudança na vida, frequentemente após um trauma, e levando a transformação” (Yoshimoto, 1995, p.242). Nesse contexto, situadas as obras no Japão dos anos 80/90, as tensões entre o tradicional e o moderno pelas fissuras socioculturais deixadas pelas décadas anteriores ficam latentes.

O tema da morte tem sido muito explorado pela literatura japonesa pós-guerra. Marcas traumáticas desse evento, bem como, as mudanças sociais advindas dele, evidenciam essa tentativa de representar a perda, que ecoam um sentimento de nostalgia por um passado sem caminhos de retorno.

Em *Kitchen*, acompanhamos a narradora-personagem Mikage Sakurai, estudante universitária de Literatura na universidade de Tóquio no Japão. Órfã de seus pais, o romance abre com a perda de sua avó, sua única família e a necessidade de lidar com a perda dessa figura de referência, bem como a solidão consequente do ocorrido:

Quando me ponho a pensar que minha a família que estava ali, real – no espaço de poucos anos desapareceu assim, uma pessoa de cada vez, acho que não sou capaz de acreditar em mais nada. Ter ficado sozinha nessa casa onde cresci, enquanto o tempo continua a passar normalmente, me deixa desorientada (Yoshimoto, 1995, p. 10).

Embora a presença da morte permeie a vida de Mikage, ela não nos é descrita e tampouco acontece no momento presente da narrativa. Não obstante, percebemos como ela impactou significativamente a vida da protagonista, sendo um marco para a sua jornada de descoberta e crescimento.

Sobre a construção narrativa de Yoshimoto, Sekine pontua que

os narradores-personagens dessas histórias são jovens adultos urbanos em uma sociedade amplamente americanizada e altamente consumista, na qual sua autoconsciência é frequentemente dominada por uma riqueza materialista que os força a adotar os mesmos desejos que todos os outros (Sekine, 2001, p. 500).

A perda de sua avó, nesse contexto, representa também a perda de valores tradicionais do Japão, que se misturam com os contemporâneos em uma metrópole cada vez mais influenciada por uma cultura hegemônica estadunidense. O desencanto, refletido pelo sentimento de desamparo e solidão, demonstram os valores alternativos ainda desconhecidos. Mikage, portanto, vê sua vida congelada nesse espaço. Há uma tentativa insuficiente de escape, similar à situação que os jovens japoneses têm de enfrentar. Frente a uma cobrança por integridade moral, eficiência, produtividade e servidão ao país, a angústia é crescente. Entretanto, é a perplexidade de sua juventude que permite ao texto (e, possivelmente, a vida) múltiplos significados.

O lugar que dá nome à obra, ou seja, a cozinha, surge como válvula de escape. Na passagem inicial do livro, Mikage pontua:

O lugar que mais gosto no mundo é a cozinha. Não importa sua localização ou como é construída (...) Acho que quando a hora da minha morte chegar, gostaria que fosse na cozinha. Se ela estiver fria e eu só, se ela estiver quente e junto a alguém, eu olharia a morte no olho, sem medo (Yoshimoto, 1995, pp. 9 e 10).

De modo objetivo, a cozinha é o local onde se preparam as refeições. No contexto nipônico, as antigas casas eram construídas sem paredes divisórias entre os cômodos. A separação deles costumava ser feita por portas de correr, conforme fosse necessário. As famílias então compartilhavam

majoritariamente um espaço comunitário enquanto casa. Foi somente após a Segunda Guerra Mundial, com a entrada do estilo ocidental na cultura japonesa, que as estruturas do lar passaram a ter a divisão mais concreta dos cômodos como é conhecida por nós.

Em uma época presente, na qual o dinamismo e a obrigação de produtividade no trabalho são pilares para a sociedade, as redes de *fast food*, vendas de comidas congeladas e pratos prontos servidos por aplicativos tornam o ato de cozinhar não mais uma obrigação. A retomada da cozinha como o espaço onde dedica-se o tempo a selecionar e preparar os alimentos, faz do ato de cozinhar uma experimentação.

Outrora, o preparo das comidas era uma obrigação exclusiva da mulher na sociedade japonesa. A cozinha, por sua vez, retoma na casa pós-moderna como o espaço comunitário, destacado dentre os cômodos individuais ao reunir a família na hora da refeição. Presenciamos a adaptação de Mikage à cultura atual, sem deixar de lado a cultura tradicional, representada pela criação de sua avó. Por um lado, ela não tem mais a sua família, por outro, escolher a cozinha como seu lugar favorito, de acolhimento, subverte-o de um lugar restritivo para a mulher até a poucos anos atrás, para um lugar de potente liberdade.

Embora a adaptação vivida pela personagem não represente uma solução, do contrário, ela é vista de forma inconstante, na medida em que é aceita “o lugar onde mais gosto”, pelo motivo de “não me é penoso”, percebemos que essa inconstância, é um ponto de partida para a (re) construção do seu eu, vide seus questionamentos:

“Por que gosto tanto de tudo que tem a ver com cozinha? É estranho. Para mim, a cozinha talvez represente uma saudade distante gravada na memória da alma. De pé, no meio da cozinha, tudo parecia recomeçar, e alguma coisa estava de volta” (Yoshimoto, 1995, p. 64).

A ambiguidade na narrativa de Yoshimoto não se restringe ao espaço em que se passa o romance. A identidade representada a partir de Mikage, perpassa, não só nos âmbitos, histórico, social e geográfico, mas também pela questão de gênero. Sobre a transição que vivia sobre o papel da mulher na sociedade, Mori postula:

na década de 1980 e no início da década de 1990, havia três campos competindo pela representação dos papéis das mulheres no Japão: os neotradicionalistas; as “novas mulheres”; e os igualitários radicais. Os neotradicionalistas promoviam a ideia de que o papel principal da mulher era o de esposa e mãe. As Mulheres Novas acreditavam na “primazia do papel de esposa e mãe, mas acreditavam que as mulheres também deveriam ser capazes de desempenhar outros papéis simultaneamente e em igualdade de condições com os homens”. (...) (Pharr e Lo, 1993, p. 1704-1705). Os igualitários radicais defendiam que as mulheres deviam ser tratadas em pé de igualdade com os homens em todos os domínios da vida. (Mori, 2014, s.p., tradução minha).

Historicamente, desde a Era Meiji, a divisão dos papéis de gênero na sociedade japonesa é estabelecida de acordo com o modelo trabalhista. Percebemos a partir da década de 80, a partir da organização de movimentos feministas, bem como demais fatores internos, como o declínio da taxa de natalidade e as políticas de igualdade de gênero a partir da entrada do Japão na ONU em 1956. No entanto, esse processo ainda é lento. O poder social ainda é restrito, sendo comum práticas discriminatórias contra as mulheres ou pouco incentivo para sua segurança e permanência na esfera trabalhista e econômica do país. Em outras palavras, no atual século XXI, apesar das medidas a nível interno, elas se revelam ainda tímidas para uma mudança social significativa. Em geral, a divisão de gênero continua a mesma do Período Meiji: homem no trabalho e mulher em casa.

Quando olhamos para Mikage, percebemos os elementos no seu modo de agir e, conseqüentemente, na sua história que desafia o *status quo* de uma sociedade dominada por homens. Ela desafia a noção construída para a mulher japonesa de natureza submissa, no entanto, não por uma via ativamente combativa, mas sim pela recusa em aceitar os papéis voltados exclusivamente à esfera familiar esperados para si.

Nesse ponto, quase que de maneira contraditória, Banana Yoshimoto se apropria de uma das características do Japão contemporâneo:

a cultura *kawaii*⁴⁷. Trazendo os anseios em relação ao viver, refletindo sobre a perda, a instabilidade das vidas solitárias que sempre esperam se reintegrar à sociedade, mas todos os encontros e interações criam a probabilidade de perda e separação. Em outras palavras, embora estejamos tratando de uma representação literária da sociedade, a história em si, gira em torno da subjetividade de uma mulher dentro dela. Com isso, através da cultura *kawaii*, Banana traz para sua literatura um estilo que critica as oposições binárias relacionadas a gênero e identidade e subverte os modos dominantes de ser que se presumem neutros.

Mikage, uma vez que perde o elo com seus laços familiares, se vê livre para buscar relacionar-se consigo e com o mundo do seu jeito. O espaço acadêmico em que ela é inicialmente apresentada como estudante de literatura, onde supostamente a colocaria na esteira para manter as estruturas de uma sociedade masculina, é deixado de lado. A cozinha emerge de ambiente alternativo para sua ocupação central. Embora idealizado, ela reflete a busca pelo seu desejo. Essa dicotomia vivenciada por Mikage na obra representa a transformação das jovens mulheres japonesas que disfrutaram de um poder econômico no estado de transição da sociedade japonesa, desafiando as expectativas tradicionais de gênero.

Ainda sobre o papel da mulher, ressaltamos a personagem Eriko, que apoia junto de seu filho Yuichi – amigo e possível amante de Mikage, o luto vivenciado pela protagonista na perda de sua avó. A vida das personagens se conecta indiretamente por conta das relações tidas com a avó. Observa-se uma nostalgia latente na relação das personagens, por mais que sejam até então estranhos. Um promove ao outro um reencontro com lembranças de seu passado, bem como pontos comuns entre suas vivências:

Aquela mulher que no fundo era homem sorriu. Um sorriso que me lembrava o perfil do tímido gay de Nova York que tinha visto muitas vezes na tevê. Mas havia nela uma força bem maior. (...) É duro não ter um lugar para se refugiar quando está ferida. Por isso, fique simplesmente

⁴⁷ Após a Segunda Guerra Mundial, o termo *kawaii*, antes originário de *kawayuchi*, que remete ao desejo de fechar os olhos frente a uma situação dolorosa, passou a ser sinônimo de *kawayui*, ou seja, fofo, doce, amável. Em linhas gerais, o termo é atribuído ao feminino. No caso da manifestação japonesa contemporânea, há o envolvimento de

conosco. Certo? – falou decidida e me olhou no fundo dos olhos (Yoshimoto, 1995, p. 26).

Na literatura de Yoshimoto como um todo, ressalta-se a ausência da figura paterna. Eventualmente mencionados, nunca exercem um papel ativo na história. Segundo Butler (2013),

uma forte nostalgia dos momentos de infância e, portanto, da imaturidade correlacionada com a fuga da pressão da sociedade japonesa adulta. Segundo Okano (2012): O prolongamento da adolescência dialoga também com o *moratoriumu ningem*, fenômeno cunhado pelo psicólogo Okonogi Keigo, por meio da análise comparativa dos jovens do passado, que estabeleciam a independência social tão logo eles se tornavam adultos, e dos atuais, que permanecem no meio termo, desejando aproveitar a juventude sem responsabilidade. A própria sociedade contemporânea apresenta um sistema para que os jovens tenham um tempo de preparo após terminar a escola, antes de adquirir a sua independência econômica, segurança e estabilidade na vida familiar.

em uma lógica binária segmentada entre masculino e feminino, o que define o gênero ao qual pertencemos, são os órgãos reprodutores. Essa lógica não só delimita uma sexualidade, como desconsidera a construção social e discursiva identitária. Essa questão possibilita compreender a situação do sujeito num contexto macro, de modo que:

A identidade de gênero pode ser reconhecida como uma história pessoal/cultural de significados recebidos, sujeitos a um conjunto de prática imitativas que se referem lateralmente a outras imitações e que, em conjunto, constroem a ilusão de um eu de gênero primário e interno marcado pelo gênero, ou parodiam o mecanismo dessa construção (BUTLER, 2013, p. 197).

Nesse sentido, Judith Butler, compreende as identidades sexuais como performativas. Isto é, os discursos estabelecem as fronteiras corporais com o objetivo de tentar uniformizar e naturalizar comportamentos tidos como aceitáveis, apropriados. Assim, performativos, uma vez que “atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna,

por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa” (BUTLER, 2013, p 194).

Eriko, em *Kitchen* ocupou o papel de pai, enquanto casado com a mãe biológica de Yuichi. No entanto, após a morte dela, optou por fazer a cirurgia tornando-se uma mulher. Yoshimoto, posiciona através de Eriko o seu discurso desafiando as noções tradicionais de masculinidade, de modo a afirmar o papel da mulher nessa sociedade. O discurso em si, é o que situa o sujeito, histórico-, sócio- e culturalmente, assim, as identidades são construídas e legitimadas por meio deles. A carta deixada por ela ao seu filho Yuichi, evidencia precisamente tal questão:

Mesmo sendo mulher há tanto tempo, pensava que em algum ponto dentro de mim ainda era homem, homem de verdade. No fundo, isto é só um papel que estou desempenhando, me dizia. Mas agora sou mulher mesmo, de corpo e alma. Sou sua mãe em todos os sentidos. Eu adoro minha vida. Ter sido homem, ter casado com sua mãe, ter-me transformado em mulher depois da morte dela e ter vivido como mulher, ter educado você, vendo-o ficar adulto, termos passado juntos anos felizes... ter trazido Mikage para morar conosco! Foi uma alegria enorme. Como gostaria de vê-la nesse momento! Ela também é minha filha muito querida (Yoshimoto, 1995, p. 60).

A conclusão da jornada de Eriko, no entanto, é marcada pela tragédia: “Foi assassinada por um homem louco que a perseguia” (Yoshimoto, 1995, p. 51). Não obstante, a forma descrita elucida justamente os preconceitos de uma concepção binarista que busca sufocar as pluralidades identitárias. (In)conscientemente, a narrativa de Yoshimoto elucida as crises de uma sociedade que ainda mantém paradigmas hegemônicos. Em uma esfera pragmática, expõe ainda os reflexos dessa cultura construída em torno de trabalho e consumismo produz pessoas perdidas e fragmentadas. Em outra esfera, agora subjetiva, a autora expõe que mesmo quando uma pessoa decide mudar de gênero para obter amor e viver uma vida pacífica, haverá alguém que perturbará essa tranquilidade.

Embora durante a toda a narrativa presenciemos uma sutil tristeza, refletida pela angústia e pela busca de “quem eu sou/quem eu posso ser?”, Yoshimoto vislumbra um futuro feliz para sua história, “uma espécie de compensação para seus personagens” (Sanchez, 2006, p. 72). As mudanças que esperamos advêm de um processo gradual e lento de compreender a si e ao mundo, que continuará com suas injustiças e infortúnios. A autora, por sua vez, se apropria precisamente da força da literatura para oferecer formas de se lidar com a realidade. O desfecho da narrativa, então, aponta para a esperança:

Não posso mais ficar aqui. A cada momento eu sigo em frente. É impossível deter o fluxo do tempo. Não tenho escolha, eu vou. (...) Devo viver com os olhos voltados para a corrente do rio. Peço-lhe do fundo do coração que guarde a imagem da garota que eu fui (Yoshimoto, 1995, p. 162).

Vale salientar, no entanto, que tais mudanças não são promovidas de forma passiva. Posicionando suas personagens na história, é a partir da relação que elas estabelecem entre elas (e conosco, leitores), que podemos dar luz às discussões sobre o tema. Moita Lopes frisa que “no evento narrativo, os participantes (contadores e ouvintes) estão construindo a vida social de uns aos outros de modo específico (...) definidos pelo que os participantes decidem focalizar e o modo como se relacionam com eles na performance” (Moita Lopes, 2009, p. 153).

Desse modo, observamos as concepções sociais de gênero, que são construções discursivas na linguagem, na cultura, na ideologia e nas relações sociais de poder, permeiam a narrativa de *Kitchen* através de suas personagens num momento histórico de Japão globalizado. Como construções socioculturais, feminino e masculino são constantemente criados/as, afirmados/as e negociados/as nas práticas sociais/discursivas. Seja na estrutura familiar, cuja disfuncionalidade dá margem à performance dos diferentes papéis, seja na esfera social, na busca em como se inserir e relacionar no mundo, seja numa camada subjetiva, na busca pelas suas referências passadas e vivências presentes. É dessa forma que na obra de Yoshimoto, a identidade de gênero das personagens manifesta, sobretudo, uma possibilidade de expressão livre de ser.

Últimas considerações

Woodward afirma que cada cultura possui suas próprias formas de classificar o mundo: “é pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados.” (WOODWARD, 2013, p. 42). Assim, os sujeitos, por meio da linguagem, intimamente atrelada às experiências sociais, históricas e culturais interagem com o mundo e constroem os significados.

Por mais que na análise em questão, tenha partido de uma obra literária, ressalto o poder da literatura em ser um veículo de representação da sociedade, bem como as questões latentes apresentadas pelo autor(a) em questão. Além disso, tal como o discurso oral no “mundo real”, a criação de significado no âmbito literário também se constitui pela interação. Quanto maior o número de interações, mais implicações podemos ter em seu universo. Todo discurso é oriundo de um sujeito que possui suas marcas identitárias que o posicionam na vida social através de um contexto de produção que engloba os interlocutores participantes da interação através do contexto.

Percebemos como o panorama histórico japonês no que diz respeito à identidade feminina apresentava possibilidades limitadas de ser. A engrenagem social pautava-se por uma estrutura hierárquica em prol do coletivo, onde, nos termos de Foucault (1999), o poder disciplinar em sua regência era funcional. Com a entrada da cultura estadunidense, novas possibilidades se desenhavam numa estrutura, entretanto que ainda alimentava o patriarcado. A (re)pressão e o território tensionado entre a tradição e o moderno reflete não só a fragmentação identitária, mas principalmente a necessidade de se repensá-la nesse novo contexto.

Torna-se mais compreensível o sentimento de desamparo e desencanto com o mundo na perspectiva das personagens de *Kitchen*. A solidão intrínseca de suas personagens em suas relações interpessoais marca a dinâmica de um Japão – local de tradição frente à mudança de estruturas sociais pela ocupação dos Estados Unidos, que gradativamente impõe sua cultura, sociedade consumista e modo de viver.

A cozinha, por exemplo, assume um significado de conforto em uma retomada de sua função enquanto espaço de encontro familiar em uma sociedade cada vez mais distante de seus pares. Marcados pela solidão e pelas tragédias que marcam a abertura de seus discursos, Mikage, Yui-chi e Eriko constituem uma nova concepção familiar, que apesar de não se pautarem nos laços sanguíneos, se tornam a base para um recomeço. Durante a trama, podemos acompanhar pela relação das personagens a forma como elas enxergam o mundo, as dores que elas carregam e como o apoio de um ao outro, permite vislumbrar maneiras de tornar o viver mais leve.

Nesse processo, a troca de papéis de gênero tanto numa camada literal com a troca de sexo de Eriko, quanto dentro da narrativa de Mikage e Yuichi, evidenciam a pluralidade e de uma geração contemporânea, que lateja uma possibilidade de existir.

Em suma, Leclercq (2006) aponta que as obras de Banana ressaltam processos que levam à transformação. Sob nossa ótica muito desses processos refletem processos de amadurecimento, de entendimento de si mesma frente às mudanças sociais e perdas familiares ou, ainda, processos de recomeço como sociedade.

As identidades no mundo real, também se constroem e se legitimam por meio dos discursos veiculados nas esferas sociais. Dessa forma, ousa afirmar que a obra de Yoshimoto simula a sociedade pós-moderna que observamos. Embora ela não solucione ou mesmo em uma primeira camada se proponha a trazer uma solução para as questões identitárias, a narrativa completa de suas personagens nos permite refletir e vislumbrar caminhos para um futuro melhor.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

KOBER, Marc. Pourquoi l'orientalisme d'Edward W. Said n'est-il pas un japonisme. In: BRIDET, Guillaume; GARNIER, Xavier (org.). **Sociétés & Représentations**. Paris, v. 37, p. 91–105, jan. 2014.

EIJI, Sekine. Japan: modern period 1945 to the present. In: JOLLY, Margareta (ed.). **Encyclopedia of life writing: autobiographical and biographical forms**. London: Fitzroy Dearborn Publishers, 2001. v. 1.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

ISOTANI, Mina. **A representação do feminino: a construção identitária da mulher japonesa moderna**. 2010. 182 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Japonesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LECLERQ, Laurence. As mulheres na produção literária japonesa contemporânea: uma atuação de destaque. In: **Anais do IV CIEJB/XVIII ENPULCJ**. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses – USP, 2006. p. 239–247.

MISHLER, Elliot G. **Storylines: craft artists' narratives of identity**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. A nova ordem mundial, os Parâmetros Curriculares Nacionais e o ensino de inglês no Brasil: a base intelectual para uma ação política. In: BARBARA, Leila; RAMOS, Rosinda de Castro Guerra (org.). **Reflexão e ações no ensino-aprendizagem de línguas**. Campinas: Mercado de Letras, 2003. p. 25–46.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Linguística Aplicada como lugar de construir verdades contingentes: sexualidades, ética e política. **Gragoatá**, n. 27, p. 33–50, 2. sem. 2009. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33105>. Acesso em: 29 dez. 2023.

MORAIS, Liliana. Imagens do Japão do orientalismo ao cosmopolitismo: uma revisão crítica do nihonjinron. **Estudos Japoneses**, n. 42, p. 93–111, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/172446>. Acesso em: 2 jan. 2024.

MORI, Shunta. Gender equality policy in Japan: current difficulties and signs of change. **Global Ethnographic Journal**, 7 jun. 2014. Disponível em: <https://globaethnographic.com/index.php/test/>. Acesso em: 26 dez. 2023.

OKANO, Michiko. A estética kawaii: origem e diálogo. In: **Anais do Encontro Internacional de Pesquisadores em Arte Oriental**. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2014. v. 1, p. 288–307.

RATTNER, Henrique. Revisitando o “milagre” japonês. **Tempo Social: Revista de Sociologia da USP**, v. 15, n. 1, p. 41–68, 2003.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SANCHEZ, Anna Felicia C. Romantic love in the early fiction of Banana Yoshimoto. **Journal of English Studies and Comparative Literature**, v. 9, n. 1, p. 64–76, 2006.

SILVEIRA, Altino Silva. Boas esposas e sábias mães para uma nova era. **Revista de História Regional**, v. 15, n. 1, p. 71–92, 2010.

WEINER, Michael. The invention of identity: “self” and “other” in pre-war Japan. In: WEINER, Michael. **Japan’s minorities: the illusion of homogeneity**. Nova York: Taylor & Francis, 2009.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org. e trad.). **Identidade & diferença**. Petrópolis: Vozes, 2000.

YOSHIMOTO, Banana. **Kitchen**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CONSTRUÇÃO NARRATIVA COMO CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE EM *THE BRIEF WONDROUS LIFE OF OSCAR WAO*

Vanessa de Figueiredo Coutinho

Introdução

A presente pesquisa tematiza a narrativa como uma (re)construção da identidade masculina, tendo como objeto de análise o livro *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007), de Junot Díaz, escritor de origem dominicana radicado nos Estados Unidos. A partir do trabalho acerca das questões do patriarcado, do machismo e da ótica masculina e dominicana sobre o mundo social a ser estudado, debruço-me sobre passagens desta obra literária translíngua produzida nos Estados Unidos.

À luz do conceito de poética translíngua, de Pratt (2014), percebo a escrita de Díaz em inglês permeada pelo espanhol como um espaço discursivo em que dois sistemas linguísticos operam, de forma a permitir a experiência dos leitores de lerem uma língua e ouvirem uma outra, de modo a refletir as influências de seu idioma materno, o espanhol.

A partir do entendimento de que a narrativa é um momento de retorno à experiência vivida, uma recapitulação do passado (JARVINEN, 2004), baseio-me nos estudos de Santos (2020) acerca da (re)construção das identidades, sobretudo a masculina. A identidade é um fenômeno social: os indivíduos se posicionam de modos distintos de acordo com os diferentes contextos e expectativas sociais. Sendo, pois, a identidade múltipla, o gênero não é uma categoria estável: “(...) gênero não é algo fixo, mas construído dentro da interação social.” (CONNELL, 1995, p. 35 apud SANTOS, 2020, p. 77), havendo aí diferentes configurações do masculino, embora

a tradição patriarcal e hegemônica influencie a figura masculina em uma busca por uma representação uniforme da masculinidade.

Levando em conta tais considerações, atento-me para o posicionamento do narrador, isto é, o lugar de onde o narrador fala, dado que o indivíduo constrói sua fala a partir do posicionamento de si e do outro. Dessa maneira, intento compreender como o personagem- narrador Yuniór da obra literária em análise realiza o processo de construção narrativa e como tal construção se relaciona com a (re)formação e a (re)construção de sua identidade masculina e com a visão frente ao Outro e a si mesmo. Para isso, objetivo realizar uma análise narrativa de passagens do romance em questão, narradas por Yuniór, que se debruça sobre o personagem principal, Oscar Wao, e sua conflituosa vida amorosa.

Para tal finalidade, o presente trabalho está dividido em 4 segmentos. O primeiro segmento é esta introdução, em que são apresentados os objetivos e a hipótese de pesquisa que guiam minha argumentação. O segundo segmento explicita os pressupostos teórico- metodológicos, articulando os referenciais teóricos estudados ao longo da pesquisa e os principais conceitos que são utilizados na análise do corpus. O terceiro segmento está dedicado à seleção e análise dos fragmentos relevantes do corpus, utilizando os conceitos focalizados na parte de pressupostos teórico-metodológicos. O quarto segmento evidencia os principais resultados obtidos a partir das análises do corpus gerado em cada etapa da pesquisa e elabora uma conclusão, com base no cotejo de resultados, que coopera com a reflexão a respeito do objeto de pesquisa.

A obra e o escritor Junot Díaz

Nascido em Santo Domingo, República Dominicana, mas radicado nos Estados Unidos aos 6 anos de idade, mais especificamente no gueto de Nova Jersey, Junot Díaz é, atualmente, um escritor de grande importância para a literatura contemporânea. Deparando-se com a violência linguística e cultural desde muito cedo devido à imposição do inglês e da cultura norte- americana na nova terra, Díaz expõe em suas obras a diáspora dominicana e os conflitos identitários diários dos indivíduos imigrantes, sobretudo os latinos. Atualmente, ele leciona escrita criativa

no *Massachusetts Institute of Technology* (MIT) e, também, é editor de ficção do *Boston Review*.

Publicado em 2007, o romance em foco, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, relata a desastrosa vida amorosa de Oscar de León, um jovem de origem dominicana crescido no gueto de Nova Jersey, que sofre por não seguir os estereótipos do homem dominicano, sendo considerado obeso e por sua paixão pela cultura nerd. Em uma mistura entre as influências da cultura pop, como quadrinhos e ficção científica, e os relatos um tanto quanto sarcásticos acerca da violenta história da República Dominicana, são ilustradas a vivência norte-americana experienciada por Oscar, sua mãe Belicia e sua irmã Lola, assim como as crenças vindas do país de origem e de seus antecedentes que insistem em perseguir seus caminhos. No desesperançoso intento de encontrar um amor, Oscar encontra consolo nos seus jogos e livros de fantasia, a única coisa que Fukú, uma antiga maldição do novo mundo compartilhada entre a comunidade dominicana, parece não intervir. As tragédias que assolam a família são traçadas por meio dos relatos da avó La Inca, ainda residente em Santo Domingo, e vão destacando a ditadura de mais de trinta anos de Rafael Trujillo no país, como o próprio fato de Belicia ter sido adotada por La Inca após perder sua família tragicamente nesse período. Construída a partir de múltiplas vozes narrativas, em sua maioria a partir da voz de Yunior, ex-namorado de Lola e, também, dominicano, mas cuja voz só é revelada na metade da narrativa, a história lida com a ironização do sonho americano, destacando experiências de imigrantes latinos que procuram refúgio nos Estados Unidos.

Para dar conta desses personagens e de todo o impacto da diáspora dominicana nos Estados Unidos, Díaz cria o romance por meio de uma escrita em inglês atravessada pelo espanhol, sem contar com um glossário dos termos dominicanos para aqueles que não possuem conhecimento da língua. Tal escrita representa a linguagem cotidiana dessa comunidade, sendo marcada por palavrões, gírias e jargões recorrentes no repertório linguístico não só da comunidade dominicana, como também da norte-americana. Sobretudo, o escritor utiliza termos ofensivos ao se referir a estereótipos latinos machistas e sexistas. Assim, ele denuncia a realidade

da República Dominicana, fortemente influenciada pelo evento histórico da ditadura e pelas ideologias ditatoriais e patriarcais.

Pressupostos teórico-metodológicos

Por meio da escrita híbrida consciente afirmada por Díaz, atento-me para o conceito de “poética translíngua” de Pratt (2014), espaço discursivo em que dois ou mais sistemas linguísticos operam, de forma a permitir a experiência de se ler uma língua ouvindo-se outra. Entendo o translanguismo como um elemento constitutivo da escrita conectado à identidade linguístico-cultural das comunidades dominicanas radicadas nos EUA. Assim, destaca-se a utilização de termos do repertório espanhol, tanto vinculados a uma memória afetiva como “*abuelo*” e “*novia*”, como vinculados à linguagem coloquial, como “*muchacha*” e “*metéselo*”. Yunior decide mantê-los em sua narrativa, tratando-se de uma decisão de manutenção relacionada a uma questão de herança da língua: sendo a língua vinculada à sua herança cultural, ou seja, à sua realidade social, compreende-se que a sua narrativa é permeada por uma ação social, por um uso social da linguagem.

Ao analisar as narrativas que o personagem Yunior dá voz, portanto, na língua inglesa atravessada pelo espanhol, parto da noção de *integrated theory of discourse* (análise integrada do discurso) de Deborah Schiffrin (1984): “(...) in which the syntax, semantics, and pragmatics of talk so contextualize one another that discourse itself can be said to be realized only through relationships between structures, meanings, and actions which are themselves framed by social and cultural meanings.” (p. 315). Desse modo, a construção narrativa é realizada por meio da relação com o outro, relação esta que se insere e se enquadra em sentidos sociais e culturais. A análise narrativa preocupa-se, pois, com o que os atores sociais realizam quando estão engajados em uma “*storytelling*” (BIAR; ORTON; BASTOS, 2021, p. 126), isto é, com a dimensão performativa que esses atores produzem. Estando a prática narrativa a serviço de objetivos de relação com o outro, está ela a serviço de objetivos interacionais, ao mesmo tempo em que responde e antecipa “um repertório narrativo mais amplo no qual os narradores se baseiam” (op.cit., p. 127). Assim,

adotando o conceito de “evento narrativo” ou “*narrative event*” (op. cit., p. 135), sendo ele o momento em que a prática narrativa acontece, o narrador é suscetível de recriar, normalizar, desafiar suas crenças, valores, identidade, estruturas políticas, etc.; posicionar a si mesmos em relação ao outro e às ações narradas, de forma a avaliar este mundo sobre o qual narra; assim como é suscetível de (re)afirmar seu pertencimento a um dado grupo social, ao mesmo tempo em que pode estabelecer uma certa distância com o outro (op.cit., p. 127).

Entendendo que a narrativa é o momento de retorno à experiência vivida, ou seja, uma recapitulação do passado, entende-se que o “mundo real” é construído a partir de uma interpretação, e que ele é uma construção social “criado na e pela língua” (op. cit., p. 138). Logo, a narrativa é uma ação social: um uso social da linguagem, em que seu narrador é um ator social que ocupa uma certa posição na sociedade. Em outras palavras, a prática linguística e a prática discursiva estão ligadas a “(...) interesses ideológicos e políticos, bem como a relações de poder. Além disso, tal prática inevitavelmente adota ‘partidos’ nas disputas sobre o significado.” (op.cit., p. 138).

A identidade e a narrativa estão fortemente interligadas, na medida em que a identidade vai sendo construída, trabalhada ao longo do processo narrativo (MAYDELL, 2020). Conforme os narradores vão contando uma história, sobretudo uma da qual eles participam, eles estão simultaneamente “construindo suas próprias identidades e as dos outros no mundo da história e sua identidade no mundo narrativo” (Fina, 2015, p. 359 apud Maydell, 2020, p. 404). Analogamente, Mishler (1999) apresenta o conceito de “*turning points*”, que seriam os pontos de virada: mudanças que vão ajudar a formar a identidade de um indivíduo/ quem ele é. Essas mudanças/ viradas podem ser repentinas ou graduais, mas são significantes em suas consequências na vida do indivíduo; sendo “*accidents of self discovery*” (MISHLER, 1999, p. 60), e reconfigurando suas identidades.

Em relação às identidades masculinas, Santos (2020) argumenta que elas são colocadas comumente em posição oposta às identidades femininas, isto é, como uma característica biológica, estável e fixa; uma marca biológica que realiza uma distinção entre masculino e feminino a partir

de uma ótica patriarcal da sociedade. Logo, o ser homem acarreta em um “(...) trabalho constante de apropriação da ideologia do patriarcado. Isso faz com que, ainda que de maneira não uniforme, grande parte das sociedades exijam provas contínuas da virilidade dos homens.” (SANTOS, 2020, p. 82). A figura masculina necessita, pois, estar em constante comprovação de sua masculinidade, sobretudo mediante o desprezo quanto ao mundo feminino e o posicionamento contra práticas masculinas não hegemônicas.

Não obstante, a partir da visão da identidade social e do gênero como elementos múltiplos, que podem ser performados de maneiras distintas nos diferentes círculos sociais, “(...) fica impossível ver o masculino como um conjunto uniforme, já que os homens diferem entre si - assim como ocorre também com as mulheres.” (CONNELL, 1995, p. 69, apud op.cit., p. 84-85). Nesse sentido, a identidade masculina, constituindo-se como uma construção social, pode apresentar diferentes nuances e representações de acordo com os diferentes contextos, locais, pessoais que participam do discurso. Assim, trata-se de um contínuo e mutável processo de escolha, principalmente por meio da construção narrativa e do discurso, das imagens que se pretende refletir sobre tal identidade masculina.

Diante dessas observações, atendo-me para a construção de narrativa do personagem Yuniór, tomando como análise passagens do livro performadas por ele, de forma a entender como a construção narrativa estaria relacionada à construção de identidade masculina desse personagem, que narra a figura de Oscar Wao e sua realidade social como imigrante dominicano radicado no gueto dos Estados Unidos.

Análise

Compreendendo o indivíduo como um ator social, que realiza uma construção social do “mundo real” e que, pois, realiza um uso social da linguagem, esse ato, por sua vez, ocupa uma certa posição na sociedade, estabelecendo um certo posicionamento em seu ato narrativo. Assim, o lugar de onde o narrador fala relaciona-se com os seus interesses, com as disputas que ele estabelece com os significados.

Dessa maneira, na presente seção estaborecerei uma análise narrativa de passagens realizadas pelo narrador-personagem Yuniór, tentando

entender como e por que essa figura narra a história de uma forma, como constrói sua narrativa, refletindo acerca do contexto migratório e trans-língua a partir do qual o personagem retoma as experiências vivenciadas.

1º excerto: “Sophomore year”

Sophomore year Oscar found himself weighing in at a whopping 245 (260 when he was depressed, which was often) and it had become clear to everybody, especially his family, that he’d become the neighborhood parigüayo. Had none of the Higher Power of your typical Dominican male, couldn’t have pulled a girl if his life depended on it. Couldn’t play sports for shit, or dominoes, was beyond uncoordinated, threw a ball like a girl. Had no knack for music or business or dance, no hustle, no rap, no G. (DÍAZ, 2007, p. 19-20)⁴⁸.

Nesse trecho bem no início da obra em questão, Yúnior já deixa em evidência o estereótipo de homem dominicano, as noções que estão presentes na cultura dominicana e que vão moldando a identidade desse indivíduo e dessa comunidade. Ou seja, ter “habilidade” com as garotas, ter um corpo considerado malhado, saber jogar esportes, dançar, ter gostos musicais, etc. são características padrões do homem dominicano. Características essas que Oscar não possuía. Além disso, ao utilizar termos como “*pull a girl*”, assim como “*threw a ball like a girl*”, percebe-se que se fazem presentes termos machistas recorrentes da cultura dominicana. Isto é, Yúnior parece “normalizar” (BIAR; ORTON; BASTOS, 2021, p. 127) tais valores pertencentes a uma cultura machista e patriarcal. Aqui, evidencia-se as “difíceis relações de gênero (leia-se: extremamente machistas) herdadas da família e do país” (MORAIS, 2019, p. 18), por

⁴⁸ Tradução: “No segundo ano, Oscar já pesava colossais 111 quilos (118 quando fica deprimido, o que sempre acontecia); então, ficou óbvio para todos, em especial sua família, que ele tinha virado o parigüayo do bairro. Não possuía quaisquer dos Poderes Supremos do dominicano típico, não conseguia atrair moças nem se sua vida dependesse disso. Jogava mal dominó, e era tão desengonçado que chutava bola feito menina e não dominava nenhuma atividade esportiva. Não tinha o menor talento para música, negócios, dança, nem malícia, papo, grana.” (Díaz, 2022, p. 28-29).

intermédio da utilização de termos que estabelecem uma oposição que implica em “evidentes relações de subordinação e controle para com tudo o que se refere ao feminino.” (SANTOS, 2020, p. 86).

Conforme Yuniór vai narrando a identidade e as características de Oscar, ele vai narrando a identidade e características esperadas para o homem dominicano. Assim, ele segue a narração de como Oscar se portava:

2º excerto: “*anti-pussy devices*”

And most damning of all: no looks. He wore his semi-kink hair in a Puerto Rican afro, rocked enormous Section 8 glasses — his ‘anti-pussy devices,’ Al and Miggs, his only friends, called them — sported an unappealing trace of mustache on his upper lip and possessed a pair of close-set eyes that made him look somewhat retarded. (DÍAZ, 2007, p. 20)⁴⁹.

Yuniór continua a ilustrar como Oscar tinha a aparência diferente do padrão dominicano, criticando-a, e, dessa forma, distanciando-se (Biar; Orton; Bastos, 2021, p. 126) da figura de Oscar e o que ela representa. Nesse movimento, o narrador-personagem vai moldando a identidade de si mesmo, a identidade do que ele acha que forma um homem dominicano, ele vai (re)construindo, (re)afirmando e (re)descobrimdo a identidade masculina dominicana e se posicionando próximo a ela. Ressalta-se a interligação entre os conceitos de identidade e narrativa, de forma que “a identidade da pessoa vai se articulando durante o processo narrativo” (Maydell, 2020, p. 404).

⁴⁹Tradução: “E, o que era pior: nem um pouco de charme. Mantinha os cabelos meios crespos cortados estilo afro porto-riquenho, usava óculos fundo de garrafa — apelidados de ‘aparatos antiboceta’ pelos seus únicos amigos, Al e Miggs —, deixava um repulsivo bigode ralo no rosto e tinha olhos próximos demais, que lhe davam ar de lesado.” (Díaz, 2022, p. 29).

Anywhere else his triple-zero batting average with the ladies might have passed without comment, but this is a Dominican kid we’re talking about, in a Dominican family: dude was supposed to have Atomic Level G, was supposed to be pulling in the bitches with both hands. Everybody noticed his lack of game and because they were Dominican everybody talked about it. His *tió* Rudolfo (only recently released from his last and final bid in the Justice and now living in their house on Main Street) was especially generous in his tutelage. Listen, *palomo*: you have to grab a *muchacha*, y *metéselo*. That will take care of *everything*. Start with a *fea*. Coje that *fea* y *metéselo*! *Tío* Rudolfo had four kids with three different women so the nigger was without doubt the amily’s resident *metéselo* expert. (DÍAZ, 2007, p. 24).⁵⁰

Mais uma vez, Yuniór (re)afirma a falta de competência de seu colega nerd em performar “a” masculinidade, dita dominicana. Ao mencionar o tio Rudolfo e o fato de ser um “*metéselo expert*”, ressalta-se a tradição que vem de família, que deveria passar de geração a geração tal habilidade. Ao narrar a tradição, este personagem-narrador vai organizando a atitude (JARVINEN, 2004, p. 52) da parte masculina da comunidade com as gerações mais novas. Ao citar o “*tío Rudolfo*”, Yuniór adiciona, ainda, um outro estereótipo da comunidade dominicana radicada nos EUA, como sempre “violando” leis e, portanto, sempre nas cadeias. Alice Goffman, em sua fala no programa TEDx⁵⁰ evidencia o cenário de grande taxa de encarceramento ocupada pelas comunidades latinas nos Estados Unidos

⁵⁰ Tradução: “Em qualquer outra parte, seu escore zero com as gatas teria passado despercebido, mas acontece que estamos falando de um garoto dominicano, de família dominicana: o cara tinha que dominar o jogo no nível atômico, ter legiões de mulheres gostosas loucas por ele. Todos notavam sua falta de ginga e, como eram dominicanos, sempre tocavam nesse assunto. Seu *tío Rudolfo* (apenas recentemente libertado em última instância na Justiça e agora mais um morador da casa dos *Léon* em Main Street) era muito generoso em seus ensinamentos: É o seguinte, *palomo*: pega uma *muchacha*, y *metéselo*. Isso vai dar um jeito em tudo. Começa com uma *baranga*. Daí, coje esa *fea* y *metéselo*! *Tío Rodolfo* teve quatro filhos com três mulheres diferentes, então o cara era, sem sombra de dúvida, o morador especialista em *metéselo* da família.” (Díaz, 2022, p. 32). Vídeo disponível em: <<https://m.youtube.com/watch?v=-2Dj9M71JAc>>.

e o quanto esse fato é normalizado pela população dominicana, não é um tópico visto como sério e necessário para discussões. De maneira análoga, como já era esperado para uma família dominicana, Oscar possui um antepassado com histórico prisional, o que contribui para moldar seu tio dentro estereótipo do homem latino.

A criação da brincadeira linguística “metéselo expert”, a partir da mistura da língua inglesa com a espanhola, denuncia a importância que se dá à habilidade de conquistar mulheres. A questão patriarcal e machista presente que ecoa é ilustrada ao colocar a mulher em um papel passivo, seja a mulher latina, seja a mulher estadunidense, realçando “o traço da masculinidade hegemônica, que qualifica o masculino como ativo, agressivo, desbravador, energético, etc.” (SANTOS, 2020, p. 81).

4º excerto: “*I guess I should have fucking known*”

I guess I should have fucking known. Dude used to say he was cursed, used to say this a lot, and if I'd really been old-school Dominican I would have (a) listened to the idiot, and then (b) run the other way. My family are sureños, from Azua, and if we sureños from Azua know anything it's about fucking curses. I mean, Jesus, have you ever seen Azua? My mom wouldn't even have listened, would have just run. She didn't fuck with fukús or guanguas, no way no how. But I wasn't as old-school as I am now, just real fucking dumb, assumed keeping an eye on somebody like Oscar wouldn't be no Herculean chore. I mean, shit, I was a *weight lifter*, picked up bigger fucking piles than him every damn day. (Díaz, 2007, p. 171).⁵¹

⁵¹ Tradução: “Acho que eu devia ter adivinhado. O cara costumava dizer que era amaldiçoado, repetia isso o tempo todo e, se eu fosse mesmo um dominicano das antigas teria (a) dado ouvidos ao lesado e, em seguida, (b) corrido na direção oposta. A minha família é sureña, de Azua, e, se tem uma coisa de que a gente entende é das malditas pragas. Sabe, você conhece essa província? Minha mãe nem teria perdido tempo escutando, simplesmente daria o fora na hora. Não brincava, de forma alguma, com fukús nem guanguas! Só que, na época, eu não era tão experiente quanto agora, não passava de um tremendo otário, não achava que ficar de olho no Oscar seria uma tarefa hercúlea. Afinal de contas, eu malhava, porra, levantava pilhas de pesos maiores do que ele, todo santo dia.” (Díaz, 2022, p. 158-159).

Nesse excerto, Yuniór se depara de frente com um conflito que permeia toda a narrativa: o fukú, uma crença compartilhada entre a comunidade dominicana em uma maldição do novo mundo. A crença na maldição do *fukú* é um indício da colaboração e do atravessamento de determinado pensamento que vai passando por cada geração da comunidade dominicana, moldando a experiência de cada um, sendo presente no seu repertório cultural, nas práticas linguísticas que envolvem a história dessa comunidade. É nesse momento que o personagem- narrador entende a seriedade dessa crença e precisa enfrentá-la. E é nesse momento que a “ordenação temporal” (“*temporal ordering*”), de Schiffrin (1984), é entendida como uma estratégia narrativa adotada

(...) when narrators report states which existed, but about which *they* did not know during the initial stages of their experience, they frequently delay mention of those states until the complicating action has reached their *own* point of discovery. In other words, speakers may allow their initial point of discovery to be displayed in its original temporal sequence, thereby moving their audience back to the initiation of their own involvement and carrying it along with their own viewpoint, perspective, and Information state (cf. Goffman, 1974: 504). Thus, temporal ordering has a role in transforming the audience from a passive recipient of Information to a vicarious participant in an experience (op.cit., p. 324).

Percebe-se que, quando Yuniór se depara com essa experiência gradualmente esperada, evidenciada pela sentença “I guess I should have fucking known”, a “ordenação temporal” (SCHIFFRIN, 1984, p. 324) desempenha um papel central na narrativa. Compreende-se aqui que ela deve ser entendida não só como uma ferramenta para recapitular o passado, mas também como uma ferramenta pela qual o falante organiza sua informação narrada para objetivos sociais e expressivos, de forma a envolver a audiência. Trata-se de um acidente de “self discovery” (MISHLER, 1999, p. 60): a evidência do fukú trabalhando no “afundamento” gradual de Oscar é o que faz Yuniór reconfigurar sua identidade, posicionando-se de forma afastada daquela de Oscar. Agora, ele é “*old school*”, ou seja, experiente/ descolado; ele confirma a sua identidade, ainda, distanciando-se

da sua antiga. Mishler (1999) chama tal mudança de “*turning points*”: continuidades/ mudanças que vão ajudar a formar a identidade que esse personagem pretende performar em um dado contexto social. Soma-se a isso o fato de admitir-se como “*old school*” reforçar a sua influência ainda maior da cultura americana, com um dado tom superior.

5º excerto: “*I had my slutties*”

Despite my promises to Lola to watch out, those first couple weeks I didn't have much to do with him. I mean, what can I say? I was busy. What state school player isn't? I had my job and the gym and my boys and my novia and of course I had my slutties. (Díaz, 2007, p. 173).⁵²

Ao prometer à Lola que cuidaria de Oscar, porém, assumindo que possui coisas mais importantes para se preocupar, Yunior revela um conflito entre identidades: uma identidade mais afastada da expectativa do homem dominicano, dita mais sensível: que se preocupa com Lola e seu irmão; e outra mais próxima à tal expectativa de sua origem, ao apresentar sua característica de conquistador, que possui diversas namoradas. Evidencia-se, então, a contradição identitária: “Esse aspecto do conflito reflete também o caráter contraditório da identidade, uma vez que um indivíduo pode agir de formas distintas, ou mesmo opostas, em diferentes círculos sociais.” (SANTOS, 2020, p. 78).

Caminhando para o final do romance, a contradição das identidades de Yunior atinge o seu ápice:

6º excerto: “*Couldn't keep my rabo in my pants*”

Me and Lola weren't doing that great. Plenty I could tell you, but that's neither here nor there. All you need to know is that if we

⁵² Tradução: “Embora eu tivesse prometido a Lola que prestaria atenção no Oscar, nas primeiras semanas praticamente não fiquei com o mané. O que é que eu posso dizer? Estava ocupado pra caramba. Que universidade estadual não é assim? Eu tinha o trabalho, a academia, a galera, a noiva e, claro, as vagabas.” (Díaz, 2022, p. 159).

talked once a week we were lucky, even though we were nominally boyfriend and girlfriend. All my fault, of course. Couldn't keep my rabo in my pants, even though she was the most beautiful fucking girl in the world. (Díaz, 2007, p. 311).⁵³

Apesar de possuir sentimentos por Lola, Yuniór reconhece que seu relacionamento não tem êxito por não conseguir se livrar de sua identidade masculina patriarcal, que não o permite se satisfazer com apenas uma namorada. Este personagem parece reconhecer a descontinuidade da formação de sua identidade ao longo de sua trajetória (Mishler, 1999, p. 80): quer estar com Lola ao mesmo tempo em que deseja dominar outras mulheres. Aqui, implica-se o fato de que “(...) gênero não é algo fixo, mas construído dentro da interação social.” (CONNELL, 1995, p. 35 apud SANTOS, 2020, p. 77), havendo aí diferentes configurações do masculino.

Após a separação com Lola e a morte de Oscar, Yuniór parece repelir seus traços patriarcais e sexistas, na tentativa de alcançar marcas simbólicas (SANTOS, 2020, p. 77) que representem a nova identidade que deseja performar:

7º excerto: “*I’m a new man*”

I have a wife I adore and who adores me, a negrita from Salcedo whom I do not deserve, and sometimes we even make vague noises about having children. Every now and then I’m OK with the possibility. I don’t run around after girls anymore. Not much, anyway. When I’m not teaching or coaching baseball or going to the gym or hanging out with the wifey I’m at home, writing. These days I write a lot. From can’t see in the morning to can’t see at night. Learned

⁵³ Tradução: “Nossa relação não ia bem. Eu até que teria muito para contar, só que não creio que venha ao caso. Basta dizer que, se a gente se falava uma vez por semana, era muito, embora eu ainda fosse, teoricamente, namorado dela. Tudo por culpa minha, claro. Não consegui manter o zíper fechado, apesar de ela ser a garota mais linda do mundo.” (Díaz, 2022, p. 285).

that from Oscar. I'm a new man, you see, a new man, a new man.
(DÍAZ, 2007, p. 326).⁵⁴

Em sua tentativa de uma nova identidade social, mediante o discurso, Yunior parece querer convencer o leitor de seus novos traços masculinos como também uma forma de convencer a si mesmo. O trabalho que ocorre aqui se realiza da seguinte maneira: a partir de sua exteriorização de ser um novo homem, de sua (re)afirmação por meio do discurso, é como se, para Yunior, ele atingisse de fato essa nova performance. Ou seja, ao dizer que agora possui uma esposa, que não fica mais procurando por garotas, que escreve bastante, etc., ele se constrói socialmente “na e pela língua” (BIAR; ORTON; BASTOS, 2021, p. 138), de maneira a visar à ocupação de uma certa posição na sociedade, posicionando-se política, ideológica e propositalmente distante das expectativas dominicanas.

Últimas considerações

A partir das análises estabelecidas no presente trabalho, é possível afirmar que Yunior narra a trajetória de Oscar justamente a partir de uma posição social inicialmente distante de seu colega nerd, e de toda a imagem que ele representa. No entanto, à medida em que o personagem- narrador vai seguindo o evento narrativo, tal distância em relação ao outro (BIAR; ORTON; BASTOS, 2021, p. 127) vai se transformando em um conflito de suas masculinidades. Posto isso, compreende-se que a identidade “(...) não é fixa nem se desenvolve progressivamente, mas é continuamente remodelada e reconfigurada em resposta às circunstâncias em mudança.” (MISHLER, p. 62). Em outras palavras, é possível concluir que as descontinuidades possuem um papel central na formação de identidade, e que o “eu” encontra-se sempre em andamento: “the self and its ongoing

⁵⁴ Tradução: “Tenho uma esposa por quem sou apaixonado, e vice-versa; uma negrita de Salcedo que eu não mereço. Vira e mexe rola um papo entre a gente sobre filhos e, às vezes, eu até acho a ideia legal. Já não fico mais correndo atrás de mulher. Não como antes, de qualquer forma. Quando não estou dando aulas de texto e beisebol, nem na academia, nem passeando com a minha mulher, fico em casa, escrevendo. Algo que tenho feito bastante nos últimos tempos. Desde o momento em que não se vê nada de manhã até aquele em que não se vê nada de noite. Aprendi com Oscar Wao. Sou um novo homem, sabe, um novo homem, um novo homem.” (Díaz, 2022, p. 298).

projects” (JARVINEN, 2004, p. 46). E esse processo de transformações, por sua vez, é ainda mais saliente ao pensá-lo como um “resultado das múltiplas migrações” (MAYDELL, 2020, p. 421) e suas representações escritas translíngues. A identidade faz-se flexível e instável experienciando constantes desconstruções e reconstruções (MAYDELL, 2020, p. 405).

Ao narrar a desastrosa vida de Oscar, Yúnior normaliza os valores pertencentes a uma cultura machista e patriarcal, ele vai construindo uma narrativa que normaliza o estereótipo de homem ao longo de toda a obra, normalizando, então, essa estrutura política. Dessa forma, este personagem-narrador traça um processo narrativo, uma construção narrativa relacionada à construção de identidade de masculinidade não só referente a Oscar, mas a si mesmo e dos outros ao seu redor, das figuras masculinas ao seu redor.

A busca de Yúnior por uma masculinidade fixa e hegemônica vinculada aos homens dominicanos se mostra contraditória conforme ele vai retomando o passado e percebendo como, consequentemente, contraditórias suas identidades: sua posição social se faz distinta de acordo com os distintos círculos sociais. Ao mesmo tempo em que pretende se performar como um jovem “*old school*” que se encaixa nos estereótipos de homem dominicano, Yúnior se vê culpado por não conseguir se livrar de sua identidade masculina patriarcal. Mediante o processo de construção narrativa e reformulação do passado, Yúnior (re)constrói/ transforma sua identidade, revelando uma tensão constitutiva de suas masculinidades.

Referências

BASTOS, L. C.; BIAR, L. de A.; ORTON, N. Tales from the South: doing narrative analysis in a “post-truth” Brazil. **Narrative Inquiry**, v. 31, n. 1, p. 126–146, 2021.

DÍAZ, Junot. **A fantástica vida breve de Oscar Wao**. Tradução de Flávia Carneiro. Rio de Janeiro: Record, 2009.

DÍAZ, Junot. **The brief wondrous life of Oscar Wao**. New York: Riverhead Books, 2007.

JÄRVINEN, Margareta. Life histories and the perspective of the present. **Narrative Inquiry**, v. 14, n. 1, p. 45–68, 2004.

MAYDELL, Elina. “And in Israel we became Russians straight away”: narrative analysis of Russian Jewish identity in the case study of double migration. **Narrative Inquiry**, v. 30, n. 2, p. 404–426, 2020.

MISHLER, Elliot G. **Storylines: craft artists’ narratives of identity**. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 1999. Cap. 1–6.

PRATT, Mary Louise. Lenguas viajeras: hacia una imaginación geolingüística. **Cuadernos de Literatura**, p. 238–253, 2014.

SANTOS, William Soares dos. **Identidades masculinas em Coriolano e Antônio & Cleópatra de William Shakespeare**. São Paulo: Editora Amavisse, 2020.

SCHIFFRIN, Deborah. How a story says what it means and does. In: **Text**, v. 4, n. 4. Amsterdam: Mouton Publishers, 1984. p. 313–346.

IGUALZINHO AO MEU E AO SEU: A NARRATIVA DO AMOR PROIBIDO DE ROMEU E JULIETA NA CULTURA POPULAR OCIDENTAL

Heitor Lins Britto

Introdução

Um jovem e uma jovem são acometidos por uma paixão lancinante ao se verem pela primeira vez. Tamanho é o vínculo criado entre os dois amantes que ambos fazem juras de amor eterno e prometem um ao outro uma devoção completa. Só que há um grande imprevisto: os enamorados não podem ficar juntos, pois há um conflito externo que os impede de selar esta união de forma harmônica e pacífica. Para provarem seu amor, o casal terá que se unir contra tudo e contra todos.

Conseguiu identificar exatamente o texto sobre o qual esta breve sinopse se debruça? Provavelmente não. E há uma razão muito clara para tal: basicamente a maioria das grandes histórias de amor que circularam na cultura midiática do século XX fizeram uso desta, digamos, fórmula narrativa. Ou, para usar um termo mais Genettiano, desta arquitextualidade (GENETTE, 1982).

A narrativa do amor proibido entre dois jovens que terão que pôr este sentimento à prova, lutando contra uma lógica externa impeditiva, já serviu de premissa para sagas fantásticas, filmes adolescentes norte-americanos e inúmeras canções pop que inundaram as rádios e os aplicativos de música de adolescentes no mundo todo. Seja porque o interesse romântico de uma personagem é um vampiro milenar (como é o caso saga de livros e filmes *Crepúsculo*) ou porque o casal é formado por uma menina nerd e um atleta de futebol americano (como na canção *You belong with me*, de Taylor Swift), há nitidamente um empuxo da produção de cultura de massa tanto do século XX como do século XXI para esta grande narrativa do amor atribulado.

Apesar da ubiquidade deste arco narrativo ser tamanha em nosso contexto cultural, não é difícil detectar a história que serviu de inspiração e modelo para ele. Estou falando obviamente de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. O amor fulminante de Romeu e Julieta, que em um intervalo de apenas cinco dias desembocou em um casamento feito às pressas, uma lua de mel escondida, um plano de fuga mal formulado e o fatídico final trágico, se tornou a fundação de algumas das maiores histórias de amor do século XX.

Curiosamente, apesar de seu *hype* e de sua capilaridade na cultura ocidental modernamoderna e pós-moderna, a famosa peça de Shakespeare não é também um texto original. O bardo baseou-se em um famoso poema narrativo escrito por Arthur Brooke em 1562 chamado *A trágica história de Romeu e Julieta*. Shakespeare operou algumas mudanças no texto original: no poema, por exemplo, Julieta tem dezesseis anos, na peça, ela tem apenas 13; os eventos do complicado relacionamento acontecem em um espaço temporal de nove meses, enquanto na peça shakespeariana o envolvimento e a consequente tragédia acontecem em questão de dias (GREENBLATT, 1997). Como se pode ver, até mesmo a “história das histórias” também sempre vem de algum lugar.

Neste artigo, tenho como proposta refletir de que forma a narrativa amorosa presente na famosa peça de Shakespeare serviu como base para a construção e o surgimento de uma narrativa amorosa muito peculiar e característica do mundo ocidental: o amor romântico só pode ser vivido de forma absoluta caso haja um elemento impeditivo que separe o casal. É como se, para o amor se provar uma experiência colossal, o casal precisasse contornar um obstáculo. Para fomentar o debate e provocar um pensamento crítico no leitor, utilizarei como objeto de estudo o documentário da ABC Royal divide: *Harry, Meghan, and the crown*. Meu objetivo ao analisar esta obra fílmica é mostrar de que forma a construção da imagem pública do casal Meghan Markle e o príncipe Harry foi cuidadosamente moldada nesta narrativa amorosa que predomina nas dinâmicas de relacionamentos heterossexuais no Ocidente desde a Modernidade.

Antes de começar o empreendimento de pensar como esta “micro” narrativa de amor presente em *Romeu e Julieta* estruturou uma “macro” narrativa, torna-se mister neste momento analisar brevemente alguns aspectos e expedientes da famosa tragédia.

Romeu Ee Julieta e o mito amoroso ocidental

Escrita no que muitos críticos e estudiosos de Shakespeare acreditam ser (GREENBLATT, 1997) o mesmo período em que o dramaturgo teatrólogo compôs *Sonhos de uma noite de verão* (por volta de 1595), a peça elizabetana *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, é conhecida na cultura popular como uma das mais famosas histórias de amor já concebidas no mundo ocidental. O trágico enlace matrimonial entre os dois jovens de Verona pertencentes à famílias rivais lançou as bases para o nascimento de uma concepção de relacionamento afetivo que viria, séculos depois de sua criação, se tornar a lógica operante do amor ocidental: o casal como uma entidade singular, donos de uma intimidade e de uma dinâmica próprias, fora do alcance da influência do tecido social e das relações familiares e de clãs (CASTRO e ARAÚJO, 1977).

Inclusive, indo um pouco mais além, pode-se até mesmo apontar que esta lógica amorosa preconizada pelo texto nos introduziu a uma concepção de relacionamento amoroso que pervade permeia nossa cultura ocidental até os dias de hoje: a noção de que o amor é uma experiência a ser vivida no escopo privado, em que dois indivíduos despidos de qualquer referência ao mundo social (CASTRO e ARAÚJO, 1977) criam um elo tão significativo e poderoso que os encerra em uma espécie de bolha de amor. Na peça, o casal é uma entidade única, singular e indivisível que não só opera fora dos códigos do mundo social como também circula e performa suas identidades contra este mesmo mundo (MEDEIROS, 2017).

Justamente por ser este baluarte da experiência amorosa no Ocidente, não é surpresa que o relacionamento retratado na peça tenha se tornado um lugar comum na indústria cultural. De canções *pop* a telenovelas, o amor de Romeu e Julieta se tornou o arquétipo para qualquer história romântica que envolva um casal enfrentando algum tipo de adversidade ou obstáculo para preservarem seu relacionamento (WHITE, 2001). Nas palavras do crítico shakespeariano R.S. White, *Romeu e Julieta* veio a se tornar um fenômeno social. A ubiquidade do texto é tal que ela transcende limites geográficos, históricos e culturais. Da mesma forma que a peça se passa em Verona (supostamente) no período do Renascimento, as tensões que direcionam a trama ao seu final icônico podem ser recriadas, por exemplo, em um bairro predominantemente latino em Nova Iorque nos

anos 50 (é o caso do musical *West Side Story*, por exemplo). Ou até mesmo nas ruas de uma cidade no litoral americano similar a Miami (*Romeo + Juliet*, de Baz Luhrmann).

Mas, afinal, o que há de tão singular e transcendente no amor entre os protagonistas de *Romeu e Julieta* que fez com que a tragédia se tornasse esta experiência cultural tão abrangente e universal, incansavelmente adaptada e repensada em diferentes contextos sociais e temporais? Coppélia Kahn, em *Coming of age in Verona*, oferece uma simples resposta a este enigma. Para a estudiosa,

Romeu e Julieta é sobre um casal de adolescentes tentando crescer e amadurecer. Crescer requer que eles se separem de seus pais através de um vínculo íntimo com alguém do sexo oposto que suplante seus vínculos filiais. Isso, em termos gerais, é uma tarefa essencial da adolescência tanto no período da Renascença na Inglaterra ou na Itália como nos Estados Unidos dos dias de hoje. (KAHN, Coppélia. 1993).

Crescer, de acordo com Kahn, implica, portanto, em desvincular-se de uma entidade que inspire autoridade incorrendo, consequentemente, no desenvolvimento de uma autonomia. No caso de *Romeu e Julieta*, a autonomia do par de amantes com má estrela (como o prólogo da peça sinaliza) implica em abdicar o lugar de submissão da obediência filial para, desta forma, assumirem suas vidas adultas juntos, como um casal. Em outros termos: para adentrarem em uma nova ordem de relações e valores, os amantes terão que abandonar a antiga e estabelecer novas regras para eles próprios.

Mas que ordem antiga seria esta? Justamente a ordem que organiza todas as relações sociais e valores culturais predominantes na “fair Verona”: uma sociedade baseada em princípios patriarcais (KAHN, 1993). A representação desta sociedade patriarcal é materializada na peça através dos constantes embates entre as duas famílias rivais: os Montéquio (família de Romeu) e os Capuleto (família de Julieta).

Pode-se dizer, então, que um dos elementos centrais da trama de *Romeu e Julieta* reside na quebra de uma tradição que incidirá em uma nova lógica. Esta ruptura só se torna possível quando um processo de criação de novas identidades surge no horizonte. No caso da peça, tal fenômeno se concretiza quando Romeu assume a identidade de marido e Julieta, a de esposa.

O papel da narrativa na estruturação da experiência humana

Para compreendermos melhor como a dinâmica amorosa entre os protagonistas de *Romeu e Julieta* ajudou a fundamentar a narrativa do amor como experiência absoluta, mas marcada por conflitos, é necessário realizar um breve panorama sobre o tema *narrativa*. Nesta seção do artigo, pretendo analisar, de forma breve, porém abrangente as diferentes abordagens e facetas que os estudos narrativos têm adquirido ao longo dos anos.

Quando se fala sobre narrativa, a imagem mental mais simples e instantânea que nos acessa é basicamente contação de história. E quando pensamos mais especificamente nas ciências que estudam e analisam este processo de contação de história, nada mais natural associarmos esta área de estudo com o campo do saber literário. De fato, os estudos narrativos durante muito tempo e, de certa forma até hoje, são normalmente associados exclusivamente à Narratologia, uma área que procura analisar a estrutura narrativa de histórias de ficção.

Quando a Narratologia está no centro de um debate, não há como não mencionar uma das grandes autoridades no assunto: o filósofo e pensador russo Tzvetan Todorov e o clássico *As estruturas narrativas*. Nesta coletânea de artigos, Todorov procura pensar a narrativa dentro do âmbito literário, preocupando-se tão somente com os aspectos formadores e estéticos do ato de narrar.

Ao falar sobre o tema, Todorov propõe que a narrativa pode ser analisada através de dois prismas: teórico e descritivo. Segundo o autor, ao se focar a natureza estrutural de uma obra de ficção, o caminho escolhido é de um caráter essencialmente teórico. Ou seja: ao se escolher este percurso de análise, privilegia-se a noção de que uma obra será considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das realizações possíveis (TODOROV, 2003).

Nesta obra seminal dos estudos de narrativa literária, Todorov afirma também que, assim como a língua, as narrativas possuem uma gramática própria. Na visão do autor, esta gramática diz respeito a uma lógica interna operante inerente ao processo de narrar. Sobre o ato de narrar Todorov fala que:

Existem, por conseguinte, dois tipos de episódios numa narrativa: os que descrevem um estado (de equilíbrio ou de desequilíbrio) e os que

descrevem a passagem de um estado a outro. O primeiro tipo será relativamente estático e, pode-se dizer, iterativo: o mesmo tipo de ações poderia ser repetido indefinidamente. O segundo, em compensação, será dinâmico e só se produz, em princípio, uma única vez. (TODOROV, 2003).

Outro grande nome por trás desta ciência do que chamamos no inglês de “storytelling” é o pensador Roland Barthes. No seminal ensaio de 1966 “Introdução à análise estrutural da narrativa”, o semiólogo francês argumenta que as narrativas do mundo são inúmeras. Para ele, a narrativa se caracteriza por conter nela em si uma variedade prodigiosa de gêneros distribuídas de diferentes formas (BARTHES, 1966). Segundo ele, a narrativa:

Able to be carried by articulated language, spoken or written, fixed or moving images, gestures, and the ordered mixture of all these substances; narrative is present in myth, legend, fable, tale, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, mime, painting... stained glass windows, cinema, comics, news item, conversation. Moreover under this almost infinite diversity of forms, narrative is present in every age, in every place, in every society.... All classes, all human groups, have their narratives.... Caring nothing for the division between good and bad literature, narrative is international, transhistorical, transcultural: it is simply there, like life itself. (BARTHES, 1966)

Como pode ser interpretado deste trecho, a narrativa é um recurso que perpassa a experiência humana como um todo. Há uma ubiquidade em sua constituição. Em um momento do texto, Barthes, por exemplo, até mesmo sugere que nós seres humanos possuímos uma linguagem narrativa inerente que consiste em uma sequência de títulos (fraude, traição, conflito, sedução, etc.). Esta sequência nos ajuda a interpretar e criar conclusões sobre as histórias que lemos, ouvimos ou vivemos.

Um dos *insights* mais significativos de Barthes sobre a questão narrativa é que elas não são meros apetrechos ou acessórios de um dado texto. As narrativas resultam de transações complexas que envolvem produtores não só de textos escritos como também artefatos semióticos, os textos ou os próprios artefatos e os “interpretadores” das histórias. Para Barthes, todos estes elementos trabalham em comum para sentidos e significados de acordo com protocolos culturais, institucionais e específicos de um determinado gênero.

A premissa de Barthes sobre o caráter universal da questão da narrativa, ultrapassando os limites de um saber restrito ao campo da Teoria Literária, de certa forma prenunciam a grande virada que os estudos narrativos sofreriam na década de 70 com a chamada virada pragmática nos estudos da linguagem. Tendo seu potencial reconhecido como uma ferramenta valiosa de investigação sobre as relações humanas e a linguagem, a narrativa a partir dos anos 70 inicia um percurso de independência das disciplinas literárias.

Um dos nomes fundamentais e centrais para esta virada é o linguista William Labov. Em *Language in the inner city: studies in the black english vernacular*, Labov se propõe a fazer uma análise abrangente do que ele denomina o “inglês vernáculo vernacular afro-americano”. Como base para seus estudos, Labov e uma série de pesquisadores, afro-americanos e brancos, entrevistaram moradores de regiões marcadamente habitadas por negros de grandes centros urbanos norte-americanos, como Nova Iorque, Boston, Filadélfia, Washington e Cleveland. O objetivo de Labov com este estudo minucioso sobre o uso deste dialeto é investigar a fundo a ligação entre o fracasso escolar da grande maioria de alunos negros no sistema de ensino e a visão hegemônica de língua presente nas escolas.

Para Labov, a principal razão por trás deste fracasso sistêmico nas disciplinas que envolvem leitura (1972) reside em conflitos culturais e políticos que estão em jogo na sala de aula. Segundo o linguista, o estudo aprofundado da dinâmica deste dialeto é necessário porque ele mostra como o ensino do dito inglês formal reproduz uma lógica excludente dentro das escolas estadunidenses, privilegiando um determinado alunado sobre o outro.

No capítulo 9 desta obra seminal para os estudos narrativos, Labov lança a ideia de que uma ferramenta fundamental para se analisar o inglês vernacular afro-americano consiste no estudo de as narrativas de experiência pessoal. Labov explica que o ato de narrar uma história da vida pessoal se mostrou muito bem sucedido e eficiente ao longo das entrevistas com os falantes deste dialeto, pois, como há um investimento emocional forte por parte do entrevistado ao contar a história, ele a “revive” ao narrá-la-marrá-la e, portanto, ele não mais monitora ou controla obsessivamente sua fala. Seu discurso, em outras palavras, se torna mais livre, permitindo ao linguista uma coleta de dados mais rica.

Se em *Language in the inner city: studies in the black english vernacular*, Labov foca na importância do artifício narrativo como instrumento de

análise linguística de uma experiência individual, o psicólogo Jerome Bruner ampliará o escopo de alcance da narrativa. Para Bruner, a narratividade abarca um escopo mais amplo do que nossa experiência individual e singular como seres humanos. As narrativas estruturam a experiência de nós seres humanos como um todo, moldando nossas identidades e ações no mundo.

Em *Atos de significação*, o psicólogo norte-americano questiona a centralidade que a cognição individual sempre teve não só nos estudos da Psicologia tradicional, sempre mais focada e investida em aspectos comportamentais particulares. Para Bruner, a produção de significado na condição humana é melhor sinalizada e explicitada pelo campo da psicologia popular, em que a experiência coletiva é decisiva para entendermos nossas pulsões e desejos. Bruner explica que a psicologia popular tem como princípio organizador a narrativa.

O psicólogo americano argumenta que a narrativa tem basicamente a função de organizar a experiência, esquematizando-a (BRUNER, 1997). Esta esquematização fornece um meio para:

“*construir* um mundo, caracterizar seu fluxo, segmentar eventos dentro desse mundo e assim por diante. Se não fôssemos capazes de fazer essa esquematização, estaríamos perdidos na escuridão de uma experiência caótica e provavelmente, de qualquer modo, não teríamos sobrevivido como espécie” (BRUNER, p. 54).

Outro pensador do campo dos estudos narrativos que se distancia da abordagem laboviana de narrativa dentro de um microcontexto é Donald Polkinghorne. Em *Narrative and The Human Sciences*, Polkinghorne trabalha com a noção da narrativa como um grande enquadre no qual os seres humanos atribuem sentido às suas experiências de temporalidade e ações pessoais. Para Polkinghorne, a narrativa funciona como uma espécie de enredo da vida que anima e potencializa nossas identidades e nosso modo de circular, agir e produzir significado no mundo.

A influência da narrativa de amor de *Romeu e Julieta* na cultura ocidental

Como já foi mencionado, é praticamente impossível discutir e falar sobre *Romeu e Julieta* sem que surja o clássico sintagma nominal: “a maior

história de amor de todos os tempos”. De fato, o legado da tragédia amorosa de Shakespeare transcendeu os palcos de teatro e a Literatura e veio a se tornar um fenômeno cultural, moldando as perspectivas e expectativas de nós ocidentais sobre a natureza do amor e suas implicações na nossa vida (WHITE, 2001).

Por esta razão, ao falar sobre a narrativa de amor da peça, usarei como enquadre teórico a noção de narrativa defendida por Donald Polkinghorne. Como já foi apontado no item anterior deste artigo, Polkinghorne trabalha com a ideia de uma espécie de macronarrativa, que funciona como uma força motriz para impulsionar e gerar micronarrativas.

A grande narrativa engendrada em *Romeu e Julieta* diz respeito à natureza do amor como um sentimento capaz de vencer adversidades e ressignificar o mundo social e suas instituições fundadoras. Na peça, o amor entre estes dois indivíduos se mostra uma experiência tão avassaladora e transformadora que eles se fecham em uma tal bolha que os faz acreditar que eles estão salvaguardados e protegidos de qualquer interferência do real e do externo (MEDEIROS, 2017). Ao se fundirem em um só, o casal se acredita portador de uma singularidade que os aparta dos laços sociais (CASTRO e ARAÚJO, 1977). Unidos contra a guerra histórica entres suas famílias (“From ancient grudge break to mutiny” anuncia o famoso prólogo da peça) e um mundo completamente impregnado de valores patriarcais (KAHN, 1993), o casal cria sua própria narrativa amorosa que se distancia das narrativas de relacionamento amoroso que circulavam no período histórico que se encontram (FLETCHER e STEVENSON, 2007).

O amor livre de Meghan Markle e Príncipe Harry: estudo de caso

Baseado no que já foi discutido até o momento, podemos dizer, então, que a narrativa amorosa presente em *Romeu e Julieta* desvela uma narrativa sobre como o amor entre dois indivíduos pode desafiar convenções sociais e instituições. Mais até: este amor existe à parte do tecido social, inclusive reconfigurando as relações em sociedade.

Quando pensamos sobre como esta narrativa sobre o amor se configura nos tempos atuais na sociedade ocidental, não há como desviar de um âmbito em que este ideal amoroso surge com total força e intensidade: a cultura de massa. Em *Cultura de Massas no Século XX*, Edgar Morin aborda que a cultura de massa do século XX universalizou, em todos os setores, a obsessão do amor.

Segundo Morin, a cultura de massa libertou uma temática do amor autojustificado e vencedor. A partir do século XX, emerge uma narrativa em que o amor é triunfal, supera todos os obstáculos da vida para realizar-se no casal.

Para entendermos melhor como esta narrativa particular sobre o amor opera na nossa tradição ocidental, proponho analisar o documentário da emissora norte-americana ABC intitulado *Royal Divide: Harry, Meghan and the Crown* 2020. Ao analisar a trama deste mini documentário lançado em janeiro de 2020, pretendo mostrar como este enredo sobre o poder transformador do amor entre dois indivíduos ainda opera no inconsciente coletivo do ocidente.

Ao optar por perspectivar a “história de amor” entre Meghan Markle e Príncipe Harry, faço uma escolha muito consciente, pois o envolvimento entre a atriz hollywoodiana e o príncipe herdeiro do trono inglês virou o epicentro de um fenômeno midiático que lida justamente com esta noção sobre o poder totalizante e integrador do amor (MORIN, 2011).

O documentário em questão traça um panorama da história do casal real, começando pelo casamento deles até a decisão tomada por ambos de abandonarem os deveres reais (e consequentemente a sucessão de Harry ao trono) para viverem seu casamento como pessoais normais. Entrecortado por comentários feitos por especialistas sobre o tema e cenas de arquivo do casal (no casamento, em cerimônias públicas, entre outros), o filme procura explorar a ideia de que a escolha do casal de se destituírem de seus papéis na realeza partiu de uma decepção por parte de ambos em relação à fossilização da instituição monárquica inglesa.

Desde o início do relacionamento entre os dois, construiu-se um discurso no âmbito midiático sobre a revolução que o casal traria a uma instituição antiga como a monarquia inglesa. Ao contrário de William e Kate Middleton, que procuraram se manter no limite das tradições e continuarem perpetuando os padrões preestabelecidos, Meghan e Harry mudariam este cenário. Eles trariam um novo vigor a este sistema antigo, apresentando-o finalmente ao século XXI. Mas, como o documentário retrata, esta possível expectativa criada pelo casal em revolucionar o trono não se concretizou e houve uma grande decepção por parte dos dois em relação ao papel que exerciam naquele contexto.

É a partir desta suposta decepção que o casal toma a controversa decisão de romperem laços com a família Real e seguirem sua própria

trajetória. Este ponto específico da história de amor do casal é o centro do debate do documentário. Afinal, quão longe vai este desvencilhamento? Poderia Harry se “libertar” de uma tradição de séculos? Mas a principal questão levantada pelo documentário é: pode o amor entre estes dois indivíduos transcender uma instituição formada por pactos e contratos sociais praticamente indissolúveis?

É interessante notar que a pequena narrativa construída em torno dos percalços do agora ex-casal real é perpassada por duas grandes narrativas preconizadas por *Romeu e Julieta*: o obstáculo e sua transposição ou não como elemento essencial para sedimentar uma história amorosa; e a ideia do casal como uma célula única, indivisível e completamente separável dos contratos e relações que constituem o campo da vida social (MEDEIROS, 2017).

No caso da primeira narrativa, o relacionamento de Meghan e Harry encapsula este enredo de vida (POLKINGHORNE, 1988) devido ao papel social desempenhado pela atriz em sua vida pré-casamento real. Antes de seu relacionamento com Harry, Meghan não só já havia se casado antes como ela era conhecida na mídia por se autoproclamar feminista. Apesar da realeza britânica ter se modernizado consideravelmente nos últimos anos e o fato de um nobre se casar com uma plebeia não ser mais motivo para escândalo, chamava a atenção da imprensa e do público um membro da família Real se casar a uma pessoa cujos valores progressistas e liberais obviamente não iam de ao encontro com o caráter conservador e puritano da Coroa.

Este primeiro conflito (um casal progressista contra uma instituição historicamente associada a valores tradicionais e conservadores) serviu de cenário para que, tanto a imprensa sensacionalista, quanto o público consumidor dela produzisse uma narrativa do amor como uma experiência permeada por obstáculos e percalços para que ele possa se realizar. Como é perceptível, todo o circo midiático criado em volta do drama do casal advém justamente desta noção de amor concebida em *Romeu e Julieta*: o casal de protagonistas não pode ficar juntos pois há um impedimento externo. No caso da peça, este impedimento surge através da batalha histórica entre as famílias Montechio e Capuleto. Em se tratando de Meghan e Harry, o conflito impedidor do amor entre os dois, de acordo com a imprensa marrom, seria a postura progressista da atriz e a origem real e conservadora de Harry.

A narrativa amorosa de Meghan e Harry mostra-se também impregnada por elementos da grande narrativa preconizada por *Romeu e Julieta*

ao enfatizar constantemente a união simbiótica do casal. O amor é uma experiência tão absoluta, tão integradora (MORIN, 2011) que o casal se torna um ser singular, portador de uma mítica e lógica próprias que desafia instituições fixas e arraigadas. Um exemplo disso é o momento antológico da trajetória romântica do casal retratado no documentário em que ambos decidem se afastar da Coroa. A decisão de abrirem mão de suas funções reais e viverem seu amor livremente está completamente atravessada pela narrativa de amor absoluto presente em *Romeu e Julieta*. Com o afastamento dos deveres da Monarquia, Meghan e Harry estão finalmente libertos para criarem sua própria história. E assim como na peça, aqui também é criado um enredo de vida em que dois indivíduos escolhem por si próprios seus destinos, sem a influência de instituições externas.

Últimas considerações

A tragédia amorosa *Romeu e Julieta* de William Shakespeare preconizou uma narrativa sobre a natureza dos relacionamentos amorosos que transcendeu os limites de uma experiência estética e se tornou um fenômeno cultural que influencia narrativas da vida real. As noções de amor como um inevitável campo de conflitos e do casal como uma instância única e fechada em si mesma, à parte da família, relações servis e instituições sociais, se infiltrou de tal forma em nossa formação cultural ocidental que se tornou parte do nosso repertório de estilos de vida e padrões de comportamento. Um grande exemplo deste alcance da narrativa existente na peça é a narrativa midiática criada em torno do casal real Meghan Markle e Príncipe Harry, que decidiram se afastar dos deveres reais da Monarquia Inglesa para criarem sua própria história.

Referências

- ANDREWS, John F. **Romeo and Juliet: critical essays**. New York: Routledge, 1993.
- BARTHES, Roland. An introduction to the structural analysis of narrative. **New Literary History**, v. 6, n. 2, p. 237–272, Winter 1975.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare and the invention of the human**. New York: Riverhead Books, 1998.
- BRUNER, Jerome. **Atos de significação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

FLETCHER, Anthony; STEVENSON, John. **Order and disorder in modern England**. New York: Cambridge University Press, 2007.

GARBER, Marjorie. **Shakespeare after all**. New York: Anchor Books, 2004.

GENETTE, Gérard. **Palimpsests: literature in the second degree**. Tradução de Channa Newman e Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

GRAZIA, Margreta de; WELLS, Stanley (org.). **The Cambridge companion to Shakespeare**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

GREENBLATT, Stephen. **Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare**. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

GREENBLATT, Stephen. **Como Shakespeare se tornou Shakespeare**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GREENBLATT, Stephen (org.). **The Norton Shakespeare**. New York: W. W. Norton & Company, 1997.

KASTAN, David Scott (org.). **A companion to Shakespeare**. Oxford: Blackwell, 1999.

KINNEY, Arthur F. (org.). **The Oxford handbook of Shakespeare**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

LABOV, William. **Language in the inner city: studies in the Black English vernacular**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

MCDONALD, Russ. **Shakespeare and the arts of language**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

NORDLAND, Marcus. **Shakespeare and the nature of love**. Evanston: Northwestern University Press, 2007.

POLKINGHORNE, Donald E. **Narrative knowing and the human sciences**. Albany: State University of New York Press, 1988.

SANTOS, William Soares dos (org.). **Uma vida com Shakespeare: estudos shakespearianos em homenagem a Marlene Soares dos Santos**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar; Lacerda Editores, 2004.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro**. Salvador: EDUFBA, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VELHO, Gilberto. **Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

WHITE, R. S. **Romeo and Juliet**. New York: Palgrave Macmillan, 2001. (New Casebooks).

IV

NARRATIVAS CLÁSSICAS E MITOLÓGICAS

NARRATIVAS CLÁSSICAS E MITOLÓGICAS: ONDE NOS ENCONTRAMOS COM O NOSSO PASSADO E O NOSSO FUTURO?

William Soares dos Santos

Toda narrativa é, em alguma medida, um retorno. Quando contamos histórias, não apenas produzimos sentidos sobre o presente; também ativamos memórias, imagens e estruturas que nos chegam de um passado longínquo, muitas vezes anterior ao nosso próprio nascimento enquanto indivíduos ou enquanto culturas. A narrativa nos precede. Ela já estava lá — nas vozes dos griots africanos, nos hexâmetros homéricos, nos mitos iorubás, nas tragédias gregas — quando chegamos ao mundo, e será ela que continuará a sustentar a compreensão humana da experiência muito além de qualquer existência individual. Este capítulo introdutório se propõe a reunir e articular os fios que conduzem os três ensaios subsequentes, cada um à sua maneira, ao mesmo território fundamental: o das narrativas clássicas e mitológicas como espaços de encontro entre passado e futuro, entre memória e transformação social.

A pergunta que intitula esta introdução — onde nos encontramos com o nosso passado e o nosso futuro? — não é apenas retórica. Ela é uma pergunta genuinamente filosófica e embasada nos estudos narrativos, que implica ao mesmo tempo uma ontologia do tempo, uma teoria da linguagem e uma concepção de sujeito. Para respondê-la de forma minimamente satisfatória, é necessário partir de um pressuposto que atravessa toda a reflexão desenvolvida nos capítulos que se seguem: o de que a narrativa não é simplesmente um meio de comunicação entre seres que já existem independentemente; a narrativa é, antes de tudo, uma das formas pelas quais os seres humanos se constituem como tais. Narrar é existir de uma determinada maneira — é habitar o tempo de forma reflexiva, é inscrever a experiência em uma trama de sentidos compartilhados,

é tornar comunicável aquilo que, de outra forma, permaneceria mudo e inacessível ao outro.

Jerome Bruner, em sua obra seminal *Actual Minds, Possible Worlds* (1986), distinguiu dois modos fundamentais de pensamento humano: o modo lógico-científico, orientado pela verificação e pela dedução, e o modo narrativo, orientado pela verossimilhança e pela experiência vivida. Para Bruner, esses modos não são hierárquicos nem excludentes; antes, constituem modalidades complementares de dar sentido ao mundo. O pensamento narrativo, contudo, possui uma característica singular: ele é constitutivo da subjetividade humana de uma forma que o pensamento formal não consegue alcançar. É por meio de histórias que aprendemos a distinguir o intencional do acidental, o canônico do extraordinário, o esperado do surpreendente. E é precisamente essa capacidade de estruturar a experiência em termos de intenções, consequências e estados mentais que torna a narrativa um instrumento privilegiado não apenas de compreensão, mas de mudança social (SANTOS, 2021).

Aristóteles, na sua *Poética*, havia percebido algo análogo ao afirmar que a poesia — e, por extensão, toda narrativa mimética — é mais filosófica do que a história, porque a poesia diz o que poderia acontecer, enquanto a história apenas registra o que de fato ocorreu. Em *Da Interpretação* (2013), Aristóteles aprofunda essa intuição ao investigar as relações entre a palavra (λόγος), o pensamento e a realidade. A palavra, para Aristóteles, não é um mero signo arbitrário; ela é portadora de uma dimensão significativa que vincula o ser humano ao mundo e ao outro. Essa perspectiva ressoa profundamente no projeto intelectual desenvolvido nos três capítulos que compõem esta seção, todos eles comprometidos com a investigação do poder da palavra narrativa — mítica, literária, performática — de dar forma à experiência e de transformar as percepções dos sujeitos que dela participam.

Erich Auerbach, em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (1971), demonstrou, por meio de uma análise magistral de textos que vão de Homero a Virginia Woolf, como as formas narrativas são inseparáveis das visões de mundo que as produzem. A narrativa não imita a realidade de forma neutra; ela a transforma, seleciona, hierarquiza e, ao fazê-lo, revela as estruturas de poder, de valor e de sentido que

organizam determinada sociedade em determinado momento histórico. Essa lição auerbachiana é central para entender o que os três ensaios aqui reunidos estão fazendo quando confrontam narrativas antigas — a épica homérica, os mitos gregos, os mitos iorubás — com as demandas e os conflitos do presente.

Mito, Eternidade e Linguagem

A primeira pesquisa, intitulada “A Eternidade da Narrativa Mitológica”, de Heglan Pereira Moura, parte de um conceito filosófico medieval — a eternidade, tal como formulado por Tomás de Aquino na *Suma Teológica* — para pensar a natureza temporal peculiar do mito. A eternidade, que o filósofo escolástico define como uma modalidade de duração intermediária entre o tempo e a eternidade, é mobilizada pelo autor como chave interpretativa para a persistência e a renovação incessante das narrativas mitológicas ao longo da história. O mito não é nem estritamente temporal — sujeito à linearidade e à finitude do histórico — nem plenamente eterno, no sentido de uma imobilidade sem começo nem fim. O mito tem um começo, mas não cessa; está dentro e fora do tempo, simultaneamente.

Essa concepção ressoa com o que Franco Ferrucci (1986) desenvolveu em seu ensaio “Il mito”, integrado à monumental obra coletiva *Letteratura Italiana* organizada por Alberto Asor Rosa. Para Ferrucci, o mito é a forma mais fundamental de experiência narrativa da arte, a ponto de não se poder traçar uma linha divisória clara entre mito e literatura. O mito não apenas antecede a literatura; ele a alimenta permanentemente, fornecendo-lhe os arquétipos, as estruturas dramáticas e as possibilidades semânticas sobre as quais a criação literária continua a operar. A relação entre as duas tradições míticas mais influentes do Ocidente — a bíblico-cristã e a greco-latina — é, segundo Ferrucci, a verdadeira história da literatura europeia, uma tensão produtiva entre diferentes modos de conceber o mundo e o lugar do ser humano nele.

Friedrich Schlegel, com quem o autor dialoga extensamente, havia enunciado no *Athenäumsfragmente* (1798) que a mitologia poderia ser pensada como um poema infinito, capaz de unificar todas as formas literárias em uma só, guardando em si o poder de toda a poesia possível. Mas

Schlegel também identificava uma ruptura: a modernidade havia separado poesia e mitologia, impondo à criação literária a necessidade de buscar uma nova mitologia (*Neue Mythologie*) — uma mitologia que não seria mera repetição do passado, mas uma reconfiguração criativa das energias mitopoéticas em novos contextos culturais e históricos.

É precisamente essa tensão entre permanência e reinvenção que o ensaio de Moura explora com acuidade. O mito de Orfeu, que serve como fio condutor privilegiado da análise, não é simplesmente uma história que se conta e se reconta; ele é um operador cultural que reorganiza, a cada retomada, as relações entre linguagem, morte, memória e arte. Quando Orfeu canta, ele mobiliza uma força que não pertence nem ao passado nem ao futuro, mas que os conecta num presente perpétuo — um presente que é, na terminologia de Tomás de Aquino, eterno. A palavra poética, nesse sentido, possui uma capacidade ontológica singular: ela é capaz de “poeticamente habitar” — para usar a expressão heideggeriana que o autor evoca — um lugar que não é redutível ao tempo histórico.

Penso que a contribuição de Bruner (1986) seja igualmente relevante para se pensar esse contexto. Sem a extração de significado, sem a capacidade de construir mundos possíveis a partir da experiência vivida, não poderia haver linguagem, arte ou cultura. O mito é, antes de tudo, um sistema de significação — e, como tal, está profundamente enraizado nas “psicologias populares” que Bruner descreve como os repertórios compartilhados de crenças, valores e narrativas que tornam possível a vida em comunidade. O mito não é uma sobrevivência primitiva que a modernidade deveria superar; ele é uma dimensão constitutiva da experiência humana que nenhuma modernidade jamais conseguiu — nem precisaria — eliminar.

A Épica Homérica e a Voz dos Vencidos

O segundo texto desta seção, “O Homero à Brasileira”, de Catarina Viana, desloca o eixo da reflexão para o campo da performance narrativa e da política da representação. Partindo da constatação de que o Brasil construiu sobre si mesmo um imaginário de mansidão e harmonia que obscurece sua história de violências estruturais, a autora examina duas obras contemporâneas que se apropriam da narrativa homérica para confrontar esse imaginário: a coletânea de poemas *Também Guardamos*

Pedras Aqui, de Luiza Romão (2021), e o projeto *Iliada e Odisseia: Ritmo e Poesia* (2011), realizado pelo MC Max B.O. com produção do DJ Babão.

A operação que tanto Romão quanto Max B.O. realizam em relação a Homero é, em termos narratológicos, sofisticada. Não se trata de simples adaptação ou atualização; trata-se de uma reapropriação crítica que inverte as hierarquias de voz e de perspectiva inscritas nos textos originais. Como Romão declara no poema que abre a obra: “é minha vez de contar a história”. Essa declaração é simultaneamente poética e política. Ela enuncia uma reivindicação de direito à narração — e, por extensão, ao protagonismo histórico — por parte de vozes que a tradição ocidental sistematicamente silenciou: as vozes das mulheres, dos vencidos, dos colonizados.

A reflexão de Auerbach (1971) sobre a mimesis é aqui produtivamente mobilizável. Auerbach demonstrou que a épica homérica, ao contrário da narrativa bíblica, opera em um único plano temporal e social, iluminando igualmente heróis e deuses sem reservar zonas de sombra ou de profundidade psicológica para os personagens subalternos. A narrativa bíblica, por sua vez, introduz uma tensão entre o visível e o oculto, entre o dito e o não dito, que abre espaço para uma representação mais complexa da experiência humana. O que Romão e Max B.O. fazem é precisamente ativar essas zonas de sombra, essas vozes que a narrativa homérica deixou no fora-de-campo, e trazê-las para o primeiro plano.

A escolha do rap como meio de reapropriação da épica grega não é casual. O ensaio de Viana demonstra, a partir de análises cuidadosas dos textos produzidos por Max B.O., que o rap e a épica compartilham um conjunto de características formais e funcionais que os tornam analogicamente comparáveis: a centralidade do ritmo na organização do discurso, o uso da parataxe como estratégia compositiva, a função social do narrador como guardião da memória e intérprete da experiência coletiva. O MC ocupa, na periferia das cidades brasileiras contemporâneas, um lugar análogo ao do aedo na Grécia arcaica — com a diferença crucial de que o aedo cantava as glórias dos vencedores, enquanto o MC canta as dores e as aspirações dos excluídos.

A função transformadora da narrativa, enfatizada por Santos (2021) em sua reflexão sobre a narrativa como instrumento de compreensão e mudança social, encontra aqui uma reflexão de interesse porque ela nos

indica que a narrativa épica não é neutra; ela produz e reproduz imaginários sociais, distribuindo visibilidade e invisibilidade, legitimidade e marginalidade, entre os diferentes grupos que compõem uma sociedade. Reapropriá-la é, portanto, um gesto político de primeira grandeza — é intervir no campo simbólico no qual as hierarquias sociais são continuamente sancionadas ou contestadas.

A análise da forma literária desenvolvida por Santos (2022a), ao investigar o que é ler e o que é ler literatura, é igualmente relevante para compreender o projeto de Romão. A leitura literária não é uma decodificação passiva de mensagens preexistentes; ela é uma construção ativa de sentidos que envolve o leitor — ou o espectador, no caso da performance — em um processo de negociação entre sua experiência singular e o mundo possível que o texto projeta. Quando Romão recita seus poemas, ela não apenas transmite informações sobre a Guerra de Troia ou sobre a história brasileira; ela convida seus interlocutores a habitar temporariamente uma perspectiva outra — a dos vencidos, das mulheres, dos colonizados — e, ao fazê-lo, a reavaliar as perspectivas que habitualmente ocupam.

Exu, Colonialidade e Desmitificação

O terceiro texto desta seção, “Exu: das narrativas de demonização colonial à desmitificação através da Educação”, de Rachel Louzada Bastos, expande o campo de análise para além das tradições greco-latinas e bíblicas, voltando o olhar para a mitologia iorubá e, mais especificamente, para a figura do Orixá Exu. O texto investiga como a demonização de Exu pela tradição cristã colonial constitui um caso exemplar de violência simbólica — e como a educação pode desempenhar um papel fundamental na desconstrução dessas narrativas preconceituosas e na afirmação da dignidade das culturas afro-brasileiras.

A análise parte da constatação de que o Brasil é um país de herança profundamente africana — linguística, cultural, religiosa, artística — mas que sistematicamente invisibiliza e desvaloriza essa herança. As línguas africanas que moldaram o português brasileiro, as narrativas míticas que organizaram as cosmologias dos povos escravizados, as formas de espiritualidade que sobreviveram à violência da colonização: tudo isso foi empurrado para as margens do reconhecimento social e cultural, quando

não ativa e violentamente perseguido. A demonização de Exu é, nesse contexto, um caso extremamente revelador: ela transforma uma divindade que, na mitologia iorubá, representa a comunicação, o movimento e o intercâmbio entre mundos, em uma figura do mal absoluto — o que só é possível a partir da imposição de uma grade interpretativa cristã sobre um sistema simbólico radicalmente diferente.

A perspectiva de Bruner (1986) sobre os sistemas simbólicos e as “psicologias populares” é central para a análise desenvolvida no ensaio. Os mitos não são apenas narrativas; são sistemas de significação que moldam as percepções, as avaliações e as práticas dos membros de uma comunidade. Quando a “psicologia popular” dominante em uma sociedade é profundamente marcada pela lógica cristã maniqueísta — que divide o mundo entre o bem e o mal, entre Deus e o diabo — ela tende a interpretar toda figura religiosa que não se enquadra nessa dicotomia como inerentemente maligna. É exatamente isso que aconteceu com Exu: sua ambiguidade, sua complexidade, sua recusa a se deixar capturar por dicotomias simples foram lidas, pela tradição colonial cristã, não como sinais de uma sofisticação teológica diferente, mas como evidências de sua natureza diabólica.

A reflexão sobre a linguagem como lugar de poder — sobre o fato de que o lugar de onde falamos é determinado pela linguagem — é fundamental para compreender as dimensões políticas da questão. As línguas africanas foram sistematicamente suprimidas no processo de colonização, o que implicou não apenas a perda de sistemas de comunicação, mas a destruição de mundos simbólicos inteiros — de formas de perceber o tempo, o espaço, o sagrado, as relações entre os seres. A invisibilização das línguas africanas e de suas narrativas míticas não foi um processo neutro ou acidental; foi um componente essencial de um projeto colonial de dominação que precisava apagar as culturas dos povos escravizados para legitimar sua exploração.

A contribuição de Santos (2022b), ao refletir sobre a arte da narrativa literária curta e sobre a função social do escritor, é aqui pertinente. O narrador — seja ele um griot africano, um contador de histórias indígena, um poeta de slam ou um professor em sala de aula — desempenha um papel insubstituível na preservação e na transmissão das memórias culturais de

uma comunidade. Quando essas memórias são apagadas ou distorcidas, o que se perde não é apenas informação; perde-se o tecido mesmo de uma identidade coletiva, a capacidade de um povo de se reconhecer a si mesmo através do tempo.

O ensaio de Rachel Bastos demonstra que a educação é o campo privilegiado no qual essa luta simbólica se trava no presente. A Lei nº 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileiras nas escolas, é um instrumento legal que ainda aguarda uma implementação efetiva na maioria das instituições de ensino brasileiras. Trazer Exu para a sala de aula — não como objeto de proselitismo religioso, mas como figura mítica que encarna valores filosóficos e antropológicos de uma das mais ricas tradições culturais da humanidade — é um gesto de reconhecimento e de reparação e, ao mesmo tempo, um enriquecimento genuíno do imaginário disponível para os estudantes brasileiros.

Convergências e Perspectivas

As três investigações reunidas nesta seção, apesar de suas diferenças de objeto, de método e de perspectiva teórica, compartilham uma orientação fundamental: a crença de que as narrativas clássicas e mitológicas não são relíquias de um passado superado, mas recursos vivos — recursos que continuam a alimentar a imaginação, a moldar as percepções e a oferecer possibilidades de compreensão e de transformação do mundo presente.

Essa crença não é ingênua. Os ensaios não ignoram os usos conservadores e opressivos que as narrativas tradicionais — inclusive as mitológicas — têm sido submetidas ao longo da história. A épica homérica foi mobilizada para glorificar a guerra e as hierarquias aristocráticas; os mitos greco-latinos foram utilizados para legitimar a colonização europeia; as narrativas religiosas foram instrumentalizadas para justificar a escravidão e a perseguição de culturas não cristãs. A tradição narrativa não é um espaço politicamente neutro; ela é um campo de batalha em que diferentes grupos sociais disputam o direito de definir o que é verdadeiro, o que é belo e o que é legítimo.

É precisamente por isso que a reapropriação crítica dessas narrativas — como a que realizam Romão, Max B.O. e o canal “Foca na História” analisado por Rachel Bastos — é tão politicamente significativa. Ao

recontarem as histórias de Homero a partir da perspectiva dos vencidos, ao desmistificarem a demonização de Exu, ao revelarem a eternidade do mito como uma força que não pertence exclusivamente a nenhuma tradição cultural particular, esses textos e projetos contemporâneos estão afirmando que o patrimônio narrativo da humanidade é de todos — e que todos têm o direito de reivindicá-lo, reinterpretá-lo e transformá-lo segundo suas próprias experiências e necessidades.

A análise da dimensão temporal e visual das narrativas, desenvolvida por Santos e Machado (2019) em seu estudo sobre *A Invenção de Hugo Cabret*, é aqui mobilizável para pensar a multiplicidade de suportes e de linguagens em que as narrativas míticas e clássicas se manifestam contemporaneamente. A narrativa não é apenas um fenômeno verbal; ela se articula com imagens, sons, gestos e performances que ampliam e transformam seus sentidos. O vídeo-poema de Romão, o projeto de rap de Max B.O., a animação do canal “Foca na História” — todos eles exploram a capacidade de diferentes linguagens de ativar e ressignificar os materiais narrativos herdados da tradição.

Há, ainda, uma dimensão pedagógica que atravessa os três ensaios e que merece ser explicitada. A transmissão das narrativas míticas e clássicas não é um processo automático; ela requer mediadores — educadores, artistas, narradores, críticos — capazes de tornar esses materiais acessíveis e relevantes para públicos contemporâneos diversos. A crise da narração diagnosticada por Byung-Chul Han (2019) — a fragmentação da experiência temporal imposta pela aceleração digital — torna essa função mediadora ainda mais urgente. Em um mundo no qual as atenções se fragmentam e as memórias se dissolvem em um fluxo ininterrupto de informações, a capacidade de contar histórias longas, densas e conectadas a uma tradição é um recurso precioso que precisa ser ativamente cultivado.

Os capítulos que se seguem são, cada um à sua maneira, contribuições a esse cultivo. Eles demonstram que é possível — e necessário — pensar o presente a partir das narrativas do passado sem cair em um anacronismo ingênuo ou em uma nostalgia paralisante. O passado não é um modelo a ser imitado; é um repertório de possibilidades que o presente pode reativar criativamente, segundo suas próprias perguntas e seus próprios desafios. As narrativas clássicas e mitológicas são, nesse sentido, não apenas

documentos de culturas extintas, mas interlocutoras vivas com as quais o presente pode — e precisa — continuar a dialogar.

Onde, então, nos encontramos com o nosso passado e o nosso futuro? A resposta que os três ensaios desta seção, em consonância, nos oferecem é: na narrativa. É narrando — e escutando as narrativas dos outros — que os seres humanos constroem pontes entre o que foram e o que podem vir a ser, entre a herança que receberam e o mundo que desejam legar. As narrativas míticas e clássicas são, nesse processo, não obstáculos ao presente, mas seus mais poderosos aliados — desde que saibamos ouvi-las com ouvidos atentos às vozes que, por muito tempo, não nos foi permitido escutar.

Referências

ARISTÓTELES. **Da interpretação**. Tradução de J. V. T. da Mata. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BRUNER, Jerome. **Actual minds, possible worlds**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

FERRUCCI, Franco. Il mito. In: ASOR ROSA, Alberto (org.). **Letteratura italiana**. v. 5. Torino: Einaudi, 1986.

HAN, Byung-Chul. **The scent of time**. Cambridge: Polity, 2019.

SANTOS, William Soares dos; MACHADO, Gabriel Diniz. Time and dynamism in the visual narrative of *The Invention of Hugo Cabret*. **International Journal of Language and Literature**, v. 7, n. 2, p. 1–15, dez. 2019. DOI: 10.15640/ijll.v7n2a1.

SANTOS, William Soares dos. Narrativa como instrumento de compreensão e mudança social. **Revista Indisciplina em Linguística Aplicada**, v. 2, n. 2, 2021.

SANTOS, William Soares dos. O que é ler e o que é ler literatura. In: ANDRADE, Antonio (org.). **Leitura literária em línguas estrangeiras/adicionais**. Campinas: Pontes, 2022a. p. 19–40.

SANTOS, William Soares dos. Uma breve nota sobre a arte da narrativa literária curta e um apontamento para contistas brasileiros no início de um novo século. In: **Nós que aqui estamos: contos**. São Paulo: Editora Patuá, 2022b.

A EVITERNIDADE DA NARRATIVA MITOLÓGICA

Heglan Pereira Moura

A eviternidade da narrativa mitológica

La Poetica è scienza, secondo quell'aspetto per cui teorizza la mozione all'assenso e lo stimolo alla virtù, attraverso rappresentazioni decenti e seducenti (favole, metafore).

Tomás de Aquino - Suma Teológica, Terceira Parte.

Notamos em “O Discurso sobre a mitologia” (1800)⁵⁵ Franco Ferrucci aborda a questão

do tempo presente no lugar que mito refaz, há algo que regressa sempre, algo que retorna, que é recorrente, que é mimeticamente mágico em toda sua metamorfose, do qual se refere a uma condição de permanência presente na existência humana por meio e pela palavra presente no discurso narrativo mitológico. Isto é, a *eviternidade* da narrativa mitopoética que é perpetua no tempo como algo presente na natureza, como forma viva de narrativa. Este entendimento torna-se um ponto de referência, que para Schlegel (1798) pode ser a origem a uma *Neue Mythologie*, através da qual ela dá impulso para uma nova poesia ou um novo modo de poesia⁵⁶

⁵⁵ A filosofia da natureza, ou a *Naturphilosophie*, estava em constante consonância com o romantismo alemão, naquele tempo, alcançou expressão não somente na arte, mas também na religião e na ciência. A concepção filosófica da natureza cunhada por Schelling pode ser a mesma defendida pelos poetas do romantismo alemão, e por importantes representantes de uma nova visão da mística e da ciência alemã. FERRUCI, Franco. Historical Perspective, Mito clássico e mito cristiano nella letteratura italiana in “*Yearbook of Italian Studies*”. Vol. 5, 1983, Monreal; Cadmo, 1983, p. 32.

⁵⁶ Ferrucci retoma em paralelo Lévi-Strauss que sintetiza o mito na “ilusão de ser capaz de compreender o universo”. O mito, neste sentido, é um discurso que não envolve demonstração, seu logos não representa, portanto, momentos sucessivos de um conhecimento, mas uma forma de interpretar os acontecimentos do mundo, de exprimir as experiências de existência, num tempo do porvir. Os mitos fabulosos são ligados à faculdade mitopoética do homem, à sua criação fantástica e visionária. Escolhe-se o pensamento de Schlegel para o entendimento da *eviternidade* do mito.

Ferrucci retoma Aristóteles que interpreta, no entanto, o mito como um conto, uma contação que não fala da realidade, mas de uma possibilidade, uma abertura, ruptura que estrutura, em meios de capacidade mimética, os acontecimentos em unidades, nos quais a sua verossimilhança se torna presente em sua própria narrativa.

O mito original, segundo Franco Ferrucci⁵⁷, representa narrativamente a realidade ao tentar explicá-la, isto o pensamento sobre mito das origens até os Oitocentos, no esforço de compreender a nova mitologia, com isto, eu argumento: o que é a literatura na tensão narrativa de mito clássico x mito e vida no contemporâneo? (FERRUCCI, 1983).

Friedrich Schlegel (1772-1829) em *Athenäumsfragmente*, Berlin, 1798, declara que a mitologia pode ser considerada como um poema infinito (unendlichen Geistes), na sua concepção mais artística de todas as obras, por unificar todas em uma no tempo, no *logos* narrativo, e as demais a guardar em si todo poder da sua fonte originária, uma possível fonte mítica de toda poesia. Mas se, de um lado, ele afirma que a poesia e a mitologia formam uma unidade indivisível, por outra perspectiva, ele identifica uma ruptura, uma cisão, isto na composição de poesia (Dichtung) moderna, em sua composição.

O conceito geral de mitologia, com o qual todos concordam, é uma mistura de história, sagas transmitidas oralmente, sensualidade e poesia adicionada ao acaso. Apenas a origem da mitologia e a maneira de explicá-la diferem. Alguns querem explicá-la bastante historicamente, outros muito alegoricamente; essas duas visões diferentes já podem ser encontradas entre os antigos. Levar em consideração apenas uma dessas visões leva à maior unilateralidade. Inegável como é na mitologia antiga...⁵⁷

Eu escolhi o texto original sobre o conceito geral de mitologia de Schlegel que é uma mistura de história, folclore, lendas produzidas oralmente, em simbologia, e poesia acrescentada arbitrariamente conforme

⁵⁷ SCHLEGEL, Friedrich. *Schriften und Fragmente. Ein Gesamtbild seines Geistes*. (Hrsg. Ernst Behler). Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1956, págs. 14-20. "Der allgemeine Begriff der Mythologie, worüber alle einverstanden, ist ein Gemisch von Geschichte, mündlich fortgepflanzten Sagen, Sinnbildlichkeit und willkürlich hinzugefügter Dichtung. Nur Über den Ursprung der Mythologie und die Art, sie zu erklären, ist verschiedener Meinung. Einige wollen sie ganz historisch, andere ganz allegorisch erklären; schon bei den Alten finden sich diese beiden verschiedenen Ansichten. Eine dieser Ansichten allein auffassen, führt zur größten Eiseitigkeit. So unleugbar es ist, daß in der alten Mythologie..." Tradução Andrea Lombardi.

a sua narrativa. De fato, contribui muito para a pesquisa. Pois, sobre a origem da mitologia e o modo de interpretá-la o autor expõe opiniões diferentes modos de visão. Alguns desejam interpretá-la de um modo inteiramente histórico, outros, de um modo totalmente alegórico. No entanto, entre os antigos estudos e os mais atuais é possível encontrar essas perspectivas divergentes.

A questão da natureza polissêmica do mito se torna universal, em nossas vidas, quando observamos o recontar do mito, que emerge do entrelaçamento da história narrativa e cultural, que a determina no tempo, durante cada época, um processo de atividade progressiva e de dinâmica de recodificação do material narrativo, colocando o mito em relação à sua *mitopoiesis*.

Mas, o mito funcionaria, também, por estruturação e precisão, também por variação e indeterminação?

Calvino afirma que mito é indispensável à criação literária, e isto torna particular toda arte literária em sua mimesis e comparação com outras linguagens, quanto que a ciência também pode se assemelhar à literatura, já que seu funcionamento não se restringe à indução ou dedução, à lógica da observação empírica, atraindo para si a exceção, a refutação, a incerta probabilidade.

A essência do indivíduo (o si mesmo, ou o ser) também nasce das interações sociais, do respeito, digamos assim, às psicologias populares de Jerome Bruner, por exemplo. Esta Psicologia fala sobre como nossas mentes funcionam, sobre como devemos nos comportar, estilos de vida, compromissos em relação a eles, entre vários outros aspectos, sem perder o seu elã, que a palavra carrega em constante mimetização poética.

O mito vive pela palavra, mas também no silêncio do intelecto.

Assim, um mito faz sentir sua presença nas narrativas cotidianas e profanas, onde é um vácuo de linguagem das palavras em seu imenso turbilhão polissêmico, sem determinante no tempo histórico narrativo. Calvino diz:

“O mito é a parte escondida de toda história, a parte subterrânea, a zona ainda não explorada porque faltam ainda as palavras para chegar até lá. Para contar o mito, a voz do contador no meio da reunião tribal quotidiana não basta. É

preciso lugares e momentos particulares, reuniões especiais. A palavra também não basta; o concurso de um conjunto de signos polivalentes, isto é, um rito, é necessário. O mito vive de palavra, mas também de silêncio; um mito faz sentir sua presença na narrativa profana, nas palavras quotidianas; é um vácuo de linguagem que aspira as palavras no seu turbilhão e dá forma à fábula.” (CALVINO, 1977, p.76)

O mito também devolve, através da narrativa poética, o direito de perder-se e encontrar-se dentro de si mesmo, na tensão do velamento e no desvelamento do ser: “Por isso o mito age sobre a fábula como uma força repetitiva; ele a obriga a retornar sobre seus passos mesmo quando ela se perde em caminhos que parecem conduzi-la para regiões inteiramente diferentes” (CALVINO, 1977, p.77).

As narrativas poéticas podem ser consideradas também como narrativas míticas, não somente porque ressuscitam e “(re)semantizam” significados dos mitos literários antigos, mas porque a estruturação do gênero fábula, por exemplo, procura apreender o mundo por um sistema complexo de símbolos, de similitudes. Essa apreensão é visível em todas as instâncias que mencionei e repousa na antinomia cíclica de sua tensão.

Dessa forma, a narrativa poética não só ressuscita um mito, como lhe oferece uma nova possibilidade, uma vez que ele é capaz de traduzir os sentidos ocultos da vida afetiva e psíquica. E são esses dois sentidos que plenamente interessam ao gênero, pois em sua concepção reside a busca da orientação individual na projeção do homem eterno.

O mito literário, no entanto, exprime real possibilidade, da própria construção de uma ontologia. Através do desvio do mito é que a narrativa atinge o real. A sua releitura, que não depende mais de uma relação fixa, reflete também a revisão dos valores e das certezas. O mito em seu sentido original sintetiza e representa a narrativa como a realidade, pois toda narrativa torna-se real pela palavra, isto é, para Ferrucci. O que está para o pensamento de Strauss na abertura da impossibilidade de compreender o universo e o homem. Não há como definir em poucas linhas o que é mito.

O mito, neste sentido, é um discurso que não envolve demonstração, pois seu *lógos* não representa, portanto, momentos sucessivos de um conhecimento, mas uma forma de interpretar os acontecimentos, um espelho na forma de exprimir as experiências de existência, num tempo do

porvir. Os mitos fabulosos são ligados à faculdade mitopoética do homem, à sua criação fantástica. Pois, em princípio, existem quatro significados diferentes da palavra “mito”, pois nos estudos sobre a eviternidade do mito em *“Il grande dizionario italiano dell’uso”*⁵⁸ e entre muitas concepções que se entrelaçam, duas parecem importantes neste contexto sobre a questão da eviternidade da narrativa mitológica.

De acordo com a primeira definição, na tradição cultural ou religiosa de uma civilização, um mito é, sempre, uma narração simbólica e sagrada, transmitida oralmente ou por escrito, de atos e fatos realizados por divindades, heróis, personagens lendários, explicando as origens do mundo, de um povo, de fenômenos naturais, de valores culturais. O segundo significado da palavra “mito” é o de uma imagem ampliada, ampliada em um arco lendário do tempo, criado em torno de um carácter ou fenômeno de costume social outras manifestações, isto é, a questão temporal é sempiterna, que faz o mito sobreviver ao longo das eras pela palavra, pelo seu *logos*, com toda sua força e magnitude poética.

O mito original, Franco Ferrucci (FERRUCCI, 1986, p. 45) elucida, representa narrativamente a realidade ao tentar explicá-la, isto percorrendo o que Lévi-Strauss chama de “ilusão de ser capaz de compreender o universo”⁵⁹

De forma análoga, Strauss acreditava que os traços culturais de uma sociedade (os mitos, os rituais, até as práticas alimentares) podem ser compreendidos, isto se analisados em conjunto⁶⁰ em relação a mitologia. O mito, no sentido de um discurso que não envolve demonstração, e os *Lógos* não representam, portanto, momentos sucessivos de conhecimento, mas uma forma de interpretar os acontecimentos do mundo, de exprimir as experiências de existência, num tempo como uma aurora bem determinada, mas também histórico.

Os mitos são fabulosos ligados à faculdade mitopoética do homem, à sua criação fantástica e visionária.

⁵⁸ Para uma pesquisa mais profunda de significados ver a obra de Mauro Tulio, *Il grande dizionario italiano dell’uso*. Vol. IV, Unione Tipografico, Editrice Torinese, Torino (1999), visto nas páginas. 245-246.

⁵⁹ Claude Lévi-Strauss. *Mito e Significado*, Edições 70, Lisboa, 2000. Pág. 10.

⁶⁰ Sob o impacto dessa perspectiva estrutural, Lévi-Strauss formulou sua própria maneira de compreender o homem. Para ele, o que distingue o ser humano dos outros animais é o uso de símbolos para se comunicar. Essa sintonia com a linguística serviu-lhe também para o perfil do antropólogo estruturalista.

Em relação ao conceito “mito”, observamos nitidamente em um ensaio de Ferrucci que a origem da atividade mitopoética deriva da necessidade de crer e de ser acreditado, daí então a necessidade de distinguir os dois conceitos de mito como verdade e mito no sentido como fábula, ou uma invenção⁶¹. No entanto, o autor continua a afirmar que a palavra “mito” é utilizada quase exclusivamente para o segundo caso e não para o primeiro⁶².

Ferrucci chega à conclusão de que entre mito e literatura não há uma diferença fundamental, mas que “o mito é”, neste sentido, a principal forma de experiência narrativa da arte⁶³. E, de fato, o mito é o resultado de uma tentativa de explicar o mundo através de um conto. Com isso, Ferrucci menciona a narrativa bíblica e a mitologia Greco-Latina como as fontes míticas mais importantes do Ocidente. Pois, segundo o autor, “l’incontro fra queste due tradizioni mitologiche è la vera storia della letteratura europea” e também afirma que “trovare un equilibrio fra i due modi di concepire il mondo”⁶⁴.

O autor também menciona esta busca da “verdadeira história” ao explicar as razões pelas quais os escritores se baseiam em textos existentes, pois “desde o início da sucessão de textos, cada nova obra tende a tratar as obras anteriores como sendo míticas, tentando traçar através delas uma verdade que se perde no tempo e da qual não resta nenhuma memória real” (FERRUCCI, 1986. p. 516).

Não é à toa que dentro do logos narrativo de Orfeu temos a explicação da divisão da escala tonal. Neste raciocínio, o mito também pode se tornar uma crença, porque o mito é a nossa necessidade de pressupor que algo realmente existe por detrás do conto”.

Desde que o mito teve origem num contexto oral, só conhecemos aqueles que atingiram a forma, como observamos a primeira menção poética de Orfeu em Ângelo Poliziano, por exemplo, que retoma o mito utilizando-se da poética em estilo *volgare*.

É por estas premissas bem aprofundadas que se aprofunda o sujeito de Orfeu, que se desdobra o volume V sobre “o Mito” em Literatura Italiana

⁶¹ Letteratura italiana. Vol. 5, pág. 514. “*il mito sentito come verità e il mito sentito come favola, quindi invenzione*” por Ferrucci Franco em “Il mito”.

⁶² Mais adiante, Ferroni (2010) propõe também a mediação entre os vários tipos de mitos como “uma tentativa de curar a fenda entre a verdade-mito e a fábula do mito”

⁶³ FERRUCCI, “*Il mito*”, 1986, págs. 513-515.

⁶⁴ c.f. FERRUCCI, 1986. p. 514.

de Franco Ferrucci (1986), sob o título *Percorsi* (Os Caminhos). O crítico Ferruci, expande-nos, através de seu olhar, a questão da narrativa do mito de Orfeu, examinando as recorrências, metamorfoses, e os silêncios do mito na literatura, assim como a sua relação com as artes. Antes de tudo, a linguagem. A palavra “causando” efeito em seus diversos transpasses.

A narrativa mítica possui um aspecto substancial interessante, em relação a sua duração no tempo. A palavra não cansa, ela se esvai, porque ela “poeticamente habita” em um lugar que é eviterno, em constante resignificação. Porque a essência da palavra já é a essência que vem do ser, algo como motor eviterno em constante movimentação. Neste sentido, o logos da narrativa mitológica se apresenta pela arte do “contar-se”, na qual a palavra acaba “expectrando” vários sentidos, “raccontandosi” como se observa no ensaio de “il mito” de Franco Ferrucci (FERRUCCI, 1986, p. 502).

A questão dos estudos de narrativa, foi de suma importância, na qual podemos hoje delimitar marcações labovianas, nos norteiam localizando mais especificamente uma situação de discurso, é vista verticalmente em um diálogo “perfeito” em seu nodo, em contrapartida, preteritamente imperfeito em seu tempo.

Obtive estas considerações ao longo do curso *Narrativas* cursado em 2022.

Segundo o ensaio “il mito” de Franco Ferrucci (1986), o mito está em constante recriação poética, no entendimento do desdobramento do homem para o homem (Heidegger, 1968), o ser *multiversado*, torna-se eviterno. É que o que se diz e não cessa, não tem fim, permanecendo vivo organicamente através da contação, na mágica composição artística do mito pela eviternidade da palavra.

Bruner (1986) afirma que sem a extração de significado, em relação ao mito não poderia haver linguagem, arte ou até mesmo a própria cultura. Abre-se então o pensamento, a questão que nos perpassa, com o que nos escreve Friedrich Schlegel (1800), onde em um texto no qual fixa organicamente o conceito de mito como fora da história, atravessando a questão da natureza, ancorando a mitologia na poesia do ser e, logo, da poesia a sobrevivência de uma narrativa mítica.

Desde a antiguidade clássica, a comunicação pelo *Dasein* na existência da palavra poética, pelo *mythos* e através da recriação incessante da

palavra poética (conf. Heidegger, 1983) na contação de histórias mitológicas. Através dos sentimentos mais íntimos do ser, o homem emana a narrativa mitológica em seu aparecimento, o do ser, pois surge do desejo de construir a sociedade conforme a sacralidade do humano. E é buscando uma aproximação ontológica poética com a antropologia que se compreende o que é o ser humano homem pela narrativa mítica.

O ser humano homem, de fato, só pode ser compreendido quando lançado em questão, neste com o qual está envolvido junto o ente, presente no mundo. A concepção de ente, tendo a ver com o passado ontológico, faz com que o homem tome consciência de sua existência pela palavra. A partir daí realiza os seus projetos, conta suas histórias, cria um lógos para tornar a vida mais vivida, ele se lança nos encontros com o outro contando-se. O homem necessita da presença do outro para se comunicar e viver.

O homem pode até se comunicar com a natureza, resta-nos saber se dela se obtém respostas, ou, de fato, uma comunicação. É interessante lembrar que, antigamente, o som de um raio significava a voz de um ser metafísico, um deus, Xangô, Zeus...

O trovão era a própria palavra. O uivo dos ventos eram uma conversa de Deus com o homem. A convivência com o outro tem um papel muito importante na vida do homem, pois é através dela que o homem também interpreta a natureza e, então, contando suas histórias, se humaniza nesse espelhamento. É neste sentido que Aristóteles também observa a comunicação poética na produção plural de sentidos, porém, mais especificamente, em sua bipartição mimética, ou seja, na construção por meio de uma capacidade dual e mimética. Para Aristóteles, no entanto, o contar o mito é não falar de realidade, mas de uma possibilidade, uma abertura, ruptura que estrutura, em meios de capacidade mimética, os acontecimentos em unidades, onde sua verossimilhança aparece⁶⁵.

Não é à toa que, por vezes, o mito pode ser contado com um cunho moral, por exemplo, ou também como uma explicação de um acontecimento natural ou, ainda, da formação pré existente à vida humana dos sons, das cores, dos sentimentos.

⁶⁵ “Duas causas parecem ter dado origem à arte poética como um todo, e todas as duas são naturais. O mimetizar é natural aos homens desde a infância, e por isso diferem dos outros animais porque são os mais mimetizadores, e os primeiros aprendizados são produzidos por meio da mimesis – e todos se deleitam com os objetos miméticos.” Aristóteles, *A Poética*. 2008. p. 17

Na época de construção da tragédia, o enredo do conto é mostrado como a mimesis da vida, como o cenário do que pode acontecer infortunadamente e do que nos é destinado.

Embora, esse sentido de tragédia seja diferente no âmago dos cânones da literatura, ainda assim há o mesmo fio condutor. O mito narrado e apresentado expressa uma força cognitiva que transcende a faculdade da razão, isto para entrar no mundo do descortinamento, da catarse e até do assombroso. Platão, no entanto, se refere ao mesmo contexto da arte pela literatura. No que tange à arte da mimesis, a *imitatio*, em suas inúmeras variações quanto o meio, objeto e maneira. Resulta, portanto, das diferenças do dizer-se.

Mito e literatura indubitavelmente possuem afinidades próximas. Aristóteles define esse meio mimético, de ruptura com a realidade, no tratado da Interpretação, ali pois a palavra é entendida como λόγος, palavra que pode se ver em diversos sentidos. Entendo que há um estranhamento aos olhos contemporâneos ao traduzir, nesse contexto, λόγος por “palavra”. De fato, se reduz o termo “palavra” consideravelmente ao longo do tempo a uma substância irreduzível. Mas, em meados do século XV, era usual em seu sentido, tendo um significado mais amplo, referindo-se a alguns tipos de discurso. Naquele tempo, era muito comum seu uso em contextos religiosos, por exemplo.

A palavra é um som com significado, em uma de suas partes, separadamente, uma é significativa, como expressão, não como afirmação. Por exemplo, a expressão “homem” significa algo, mas não algo que é ou não é (todavia, será afirmação ou negação se alguma coisa lhe for aposta). Porém, uma sílaba na expressão “homem” não tem significado, tão pouco na expressão “prato” ou “colher”, sendo um som articulado. A sílaba tem significado, mas não por si mesma, conforme já havia sido dito, carrega, então, uma ação significativa. Todas as palavras são significativas por convenção, todavia, nem toda palavra se faz apofântica, somente aquela em que subsiste no ser verdadeiro ou o ser falso. Com efeito, isto não subsiste no todo. A prece, por exemplo, é palavra, mas não é nem verdadeira nem falsa dentro do λόγος literário e poético.

A narrativa mítica, sem dúvidas, sobrevive em nossos corpos e constrói a nossa sociedade, com todo seu poder prismático, pela música, pela

literatura que é determinada a obra que o engenho do intelecto humano se predispõe a fazer vir ser (ou, podemos dizer, o que emana do ser). Uma construção constante do ser se passa pela história, deixando seu rastro através da linguagem.

A construção do sujeito *eviterno* de Orfeu, por exemplo, como mito em constante metamorfose, transborda pela música e a literatura que dela vem o poder da palavra.

Aquele que canta, ou conta, o sujeito que se diz pela linguagem, ao narrar os fatos marcantes de sua vida, está trazendo consigo uma qualidade do ser e do ente, ao relatar algo que se deu num tempo determinado, que apesar de ser passado é revivido e ressignificado em um outro tempo, o tempo da contação histórica. Tomás de Aquino afirma que entre o tempo e a eternidade existe a eviternidade.

Retomo em Tomás de Aquino, porque é na *Summa Teológica*, em diversos de seus escritos que encontramos a primeira menção a “*eviternitas*”. Também porque, observando a sua Ontologia, Tomás de Aquino, de modo muito interessante, observa no ente lógico a faculdade abstrata do intelecto humano de criação, na divisão do ente real e o lógico. Quando se tem o ente real, abre-se o entendimento que nem tudo o que é pensado existe, assim como é pensado. Em relação ao ente real, tudo o que existe é ente, mas de modo analógico e se distingue em relação à essência, o ato do ser e os seus aspectos transcendentais.

O aspecto da essência tomista está mais para o que é atitude e potência, revisto o pensamento aristotélico, do que o caráter transcendental, que é uno, bom, verdadeiro. No entanto, o ato do ser é aquilo que de fato existe, o ato é.

Nas criaturas que abordam o caráter *eviterno* da linguagem poética, a essência e ato do ser são distintos, pois “em Deus coincidem”. A essência e o ato do ser estão representados de forma especificamente análoga ao transcendental da palavra. No entanto, o fundamento metafísico, quase incompreensível desta analogia reside no fato de que, causando, sendo ato, a palavra, ou a causa, transmite a si mesma, de certo modo ao causado.

A essência, indubitavelmente, está diretamente ligada com a fugacidade do tempo, para o filósofo, comporta um antes e um depois, na sequência do escorrer do tempo. A eternidade não possui em si o antes

ou o depois, eles se juntam a ela, tornando-a infundável. Ou seja, a eternidade não é capaz de abarcar nem um antes ou depois, sendo assim, incompatível com a sua própria natureza. Porque toda realidade, tanto do mundo como de Deus, ou os Deuses, é ente. Tanto o mundo, quanto o ente pertencente ao mito existe e é. O ente diz respeito a tudo, tanto ao mundo como a Deus, de modo simples e analógico, porque Deus é ser (eu sou o que sou), no entanto, o mundo tem o ser.

Podemos comparar, de modo bem superficial, a palavra à existência divina. Na existência eviterna de Deus, por exemplo, também o ser se identifica com a sua essência, razão pela qual também é chamado de *actus essendi*:

(...) acato puro, mas na criatura, ao contrário, se distingue da essência, no sentido de que não está para a existência, ou melhor, o ato graças ao qual não é mais lógico e sim, no entanto, real. Esses dois conceitos tão frequentes de essência e ato do ser (*actus essendi*), são dois pilares fundamentais do ente real. A essência indica “o que é”⁶⁶

Uma coisa, o conjunto dos dados fundamentais pelos quais os entes se distinguem uns dos outros é.

Assim, o mito sobrevive como ato puro e eviterno. Porque antes da existência, a essência é capaz de se mostrar pelo ente na sobrevivência do mito nas falas e nos nossos corpos. Isso mostra a sobrevivência deste “ato puro”, neste sentido, a própria palavra sobrevive, quando passada de um para outro, no contar de uma história ligada à uma determinada tradição, por exemplo.

No que se refere a Deus, a essência se identifica com o ser. Para Tomás de Aquino, existe esta correlação que se refere à essência e ao ser, mas para todo o resto significa a aptidão para o ser, isto é a potencialidade do ser (*id quod potest esse*).

A *eviternitas* funciona como o terceiro, fora e dentro do tempo, simultaneamente incluído. Tomás de Aquino define a eviternidade como sinônimo de um século, isto é, como o espaço de duração de uma coisa. E, sobre isso, podemos também associar a eviternidade ao tempo dos mitos, que não são histórias cíclicas, elas simultaneamente estão dentro e fora do tempo.

⁶⁶ REALE, Giovanni. 2005, Pág., 533.

O mito de Orfeu, por exemplo, assim como o de *Elektra*, de Édipo, está em caráter eviterno, pois é a vida não vivida (ainda). O mito sintetiza a vivência, ou seja, está e não está no tempo. Como os fatos marcantes da vida estão e não estão no tempo, eles passam a ser uma referência arquetípicas para o Sujeito, apesar de terem sido históricos, tendem a ressignificar a existência em qualquer momento de nossas vidas. Quando Orfeu canta ele se diz, ele traz o lamento, também traz consigo esta qualidade do ser e do ente, relatando tempo determinado ressignificado em um outro tempo.

A palavra, então, é capaz de reafirmar a questão da sobrevivência do mito, transpassando a fugacidade do tempo. A eternidade não possui em si o antes ou o depois, a eviternidade tem um começo e ainda não teve fim.

Referências

ARISTÓTELES. **Da interpretação**. Tradução de J. V. T. da Mata. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BRUNER, Jerome. **Actual minds, possible worlds**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

BRUNER, Jerome. **Atos de significação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

CALVINO, Italo. **A combinatoria e o mito na arte da narrativa**. In: _____. **Atualidade do mito**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

DETIENNE, Marcel. **A escrita de Orfeu**. Tradução de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi. Milano: Bompiani, 2010.

FERRUCCI, Franco. Il mito. In: ASOR ROSA, Alberto (org.). **Letteratura italiana**. v. 5. Torino: Einaudi, 1986.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 2000.

RICOEUR, Paul. **Temps et récit I**: l'intrigue et le récit historique. Paris: Seuil, 1983.

REALE, Giovanni. **História da filosofia**: antiguidade e idade média. v. 1. São Paulo: Paulus, 2003.

SCHLEGEL, Friedrich. **Schriften und Fragmente**: ein Gesamtbild seines Geistes. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1956.

O HOMERO À BRASILEIRA⁶⁷

Catarina Viana

Introdução

Já há muito tempo constituiu-se um imaginário de que o Brasil é um lugar pacífico que preserva em seu *êthos* um tanto de sua natureza edênica, onde as pessoas vivem em harmonia e não existe a experiência da guerra. Como se não tivesse havido tanta revolta, como se o sangue brasileiro nunca tivesse jorrado por nenhum ideal; como, enfim, se o sangue negro ainda não escorresse, como outrora, dos pelourinhos.

A mansidão cordial não é somente antitética à guerra, é também, e sobretudo, antípoda da violência. A abrangência da paz é, certamente, maior do que a da guerra, e assim é, exatamente porque a paz é do tamanho da violência, não do da guerra. Quando Hannah Arendt recusou o pacifismo de Gandhi, ela sabia que o pacifismo — a paz, portanto — não tem o vigor necessário para opor-se à guerra (Presbey, 1992). Se a paz é maior e mais abrangente do que a guerra, ela não é certamente mais vigorosa. A razão dessa fragilidade, ainda seguindo os passos de Hannah Arendt, é a fluência do mal. É o caráter ético do mal, complexo no existir e fútil no nascedouro. A violência potencial, assim, abandona parcialmente (nunca completamente) seu posto de pacificadora, e ganha a missão de guardiã de ideais, que, por sua vez, se revestem de princípios pacificadores.

Ao contrário da paz, a violência tem suas fronteiras bem estabelecidas. Ela é mais precisa e pontual; só muito raramente ela se estabelece como ideal e não raro é constituída por um discurso em que se alega o fim pacífico. “*Si uis pacem, para bellum*”⁶⁸, máxima latina do século IV d.C., provavelmente de Vegécio, não por acaso frequente nos frontispícios dos prédios militares.

⁶⁷ O presente trabalho é parte constituinte da Dissertação de Mestrado intitulada *A experiência da performance e a performance da experiência em Ilíadas da contemporaneidade*, defendida em 2024.

⁶⁸ trad. “Se queres a paz, prepara a guerra”.

A própria organização espacial das cidades, muitas vezes reflete as relações desiguais, e visa a camuflar e normalizar uma violência endêmica, que, de resto, se capilariza com a aparência de um mal controlável ou sazonalmente controlado. Assim, as cidades são organizadas de maneira que o centro seja o mínimo possível confrontado com a realidade da periferia. Frantz Fanon, em seu *Os Condenados da Terra* (1968), ao refletir sobre o espaço colonial, descreve a cidade do colonizador como um lugar de brancos e estrangeiros, de pedra e de ferro, iluminada, asfaltada: “a cidade do colono é uma cidade saciada, indolente, cujo ventre está permanentemente repleto de boas coisas” (pp. 28-29). A cidade do colonizado, no entanto, feita de lata, “é um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras.” (p. 29) Além disso, essa outra cidade é faminta de comida, de estrutura, de luz; e, ainda, uma cidade acorçada, ajoelhada, acuada (p. 29).

No Brasil pós-colonial e em turbulento processo de descolonização, a mentalidade é ainda em tudo colonial. A organização não só espacial, como institucional reproduz os mesmos moldes da sociedade da colonialidade. Nesse sentido, Fanon coloca em seu texto que “o mundo colonizado é um mundo cindido em dois. A linha divisória, a fronteira é indicada pelos quartéis e delegacias de polícia. Nas colônias o interlocutor legal e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão é o gendarme ou o soldado” (p. 28). A semelhança da descrição da sociedade colonial feita por Fanon com as realidades das cidades brasileiras é nítida. Tipos distintos de indivíduos vivendo em tipos distintos de cidades, mediados por uma instituição que por vezes é responsável pelo reforço de tal distinção. Essa disparidade de realidades, com efeito, não se estabelece de uma forma pacífica. Há um conflito constante entre a população marginalizada e os mecanismos de controle do Estado, que assegura essa violência estrutural em prol dos interesses dos poderosos.

A literatura se encarregou sistematicamente de representar essas relações, com a peculiaridade de sua maneira de representação. A literatura não retrata, a literatura não espelha, a literatura representa. Ela é um discurso, com registro próprio e seus próprios compromissos. No entanto, ela expressa algo do real.

A construção de um discurso de identidade no Brasil, segundo João Cezar de Castro Rocha (2007), consiste numa “batalha simbólica” entre a dialética da malandragem de Cândido e uma dialética da marginalidade, que propõe a “superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação.” (p. 36) Desse modo, a literatura serviria ao propósito de explicitar os conflitos de relatos, além de permitir o espaço de representação do outro, não mais somente do mesmo.

A importância de garantir uma diversidade de testemunhos é a possibilidade não da elaboração de relatos outros, que, de resto, sempre existiram, mas da visibilização de um discurso do outro sobre si mesmo. A memória, as tradições e o discurso são um instrumento político e espera-se, a partir deles, no presente, transformar a realidade.

Paul Zumthor postula, em seu *Performance, recepção, leitura* (2018), que a prática performática, a contação de histórias, é firmada nas estruturas antropológicas mais profundas e, portanto, conta com imenso potencial transformador da realidade. O teórico considera a poesia oral⁶⁹ como o único modo vivo de comunicação poética, e a poesia, por sua vez, como representativa das experiências e dos dramas sociais, transformando, assim, o interlocutor. Victor Turner, por sua vez, em sua obra *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*, valendo-se das etapas do conceito de experiência formuladas por Wilhelm Dilthey, pontua que a performance consiste na manifestação da experiência. É a partir da experiência manifesta em obras de arte, que os espectadores têm a oportunidade de refletir sobre as próprias experiências construindo e reconstruindo, dessa forma, suas identidades individuais e coletivas. Esses testemunhos colocados em cena possibilitam a formação de uma visão crítica das estruturas sociais.

Jerome Bruner (1991), de modo análogo ao dos teóricos supracitados, ao pensar a narração como construtora de realidades, ressalta que “a narrativa organiza a estrutura da experiência humana” (p. 20). Práticas como a psicanálise e a psicoterapia partem dessa premissa, e consideram que a narrativa contém em si um potencial curador⁷⁰, como preconiza

⁶⁹ Zumthor propõe a definição de poesia como a “arte da linguagem humana” e dela distingue o que se entende habitualmente por literatura que, segundo ele, se refere à “civilização europeia entre os séculos XVII ou XVIII e hoje” (p. 14).

⁷⁰ Byung-Chul Han (2023).

Byung-Chul Han ao discutir *A crise da narração* que atravessa as sociedades contemporâneas.

A fantasia narrativa é curativa. As preocupações são despojadas de sua facticidade opressiva ao serem colocadas em uma aparência narrativa. Elas são absorvidas por ritmos e melodias narrativas. A narrativa as elevam da pura facticidade. Elas se liquefazem no fluxo narrativo em vez de endurecerem em um bloqueio mental (ibid., p. 115)

A prática narrativa conecta, ancora o ser na realidade. Bruner afirma ainda que à medida que determinada situação torna-se interpretável, ela se torna também mais suportável (p. 16). A função do contador de histórias, portanto, é de suma importância, pois é seu ofício tornar claros os pilares que sustentam a estrutura social, e a maneira como as experiências individuais e coletivas se conectam a tal estrutura. Só então se torna possível a cura das chagas que afetam determinada comunidade.

Tendo em vista esses questionamentos, são duas as obras a serem aqui apresentadas, a saber: *Também guardamos pedras aqui*, de Luiza Romão⁷¹ (2021) e o projeto *Iliada e Odisseia: ritmo e poesia* (2011), idealizado pela professora Cacilda Teixeira da Costa⁷², foi realizado pelo MC Max B.O. com a produção musical de DJ Babão, a partir de trechos dos poemas homéricos selecionados por André Malta Campos⁷³, que atuou como consultor.

Este trabalho, portanto, se propõe a explorar essas performances de textos brasileiros que se apropriam da narrativa homérica para refletir, de uma forma ou de outra, sobre as particularidades sócio-culturais do contexto em que estão inseridas. São levantados questionamentos, por exemplo, sobre como a mentalidade colonial, que tem por base os ideais gregos de sociedade, política e democracia, perpetua violências institucionais aos grupos sociais subalternizados; ou ainda, sobre como a enunciação tem tanta ou mais importância que o enunciado ao se tratar, por exemplo, do rap como forma de cantar o mundo.

⁷¹ Luiza Romão é Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP e sua pesquisa é centrada no tema da poesia em performance, especialmente no contexto do *slam* brasileiro.

⁷² Cacilda Teixeira da Costa é doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo.

⁷³ André Malta Campos é professor livre-docente de Letras Clássicas da FFLCH-USP.

Também guardamos pedras aqui: a nova *iliáda* de Luiza Romão

“A literatura ocidental começou com uma guerra”. É esse o verso que inaugura a nova *Iliáda* de Luiza Romão. Nos passos seguintes, a narradora, a um só tempo, retifica e ratifica: “a literatura ocidental começou com um massacre”, para então anunciar “é minha vez de contar a história”. Ifigênia, a filha do rei Agamêmnon e sua esposa Clitemnestra, é a primeira interlocutora clássica dessa voz que está a todo momento a dialogar com as personagens que compõem o cenário desse texto seminal:

ifigênia

a literatura ocidental começou com uma guerra não a
neblina das grandes cidades
faz tanto tempo que talvez ouço quase
a literatura ocidental começou com um massacre isso você
respira como quem veleja
o livro permanece aberto vê
é minha vez de contar a história esse pacto só sobraram pedras
e rios sob o asfalto esse nevoeiro agora chamam de santuário
o sêmen sobre os lábios seco antes da primeira letra
antes do primeiro grifo
alguém já implorava misericórdia estou pronta a canção
também as crianças precisam dormir (Romão, 2021, p. 7)

É com esta abertura que a voz lírica se insere na complexa trama da tradição histórico-literária e se coloca a dar voz a todos esses “alguéns” que desde há muito esperam pela empatia, um sentimento que corresponde ao *éleos*, arrolado por Aristóteles em sua *Poética*, como um *páthos* fundamental. O livro permanece aberto, ela diz. A história não está concluída e a canção se inicia para reescrevê-la considerando todas aquelas vozes outras que não tiveram a oportunidade de contá-la.

Os poemas que compõem a obra são esteticamente versáteis. Na esteira de poetas modernistas como e. e. cummings, optou-se por apenas utilizar letras minúsculas tanto no corpo dos poemas como nos títulos. Além disso, explorou-se o aspecto visual da obra a partir de elementos como as tarjas pretas que remetem à censura das ditaduras militares, ou

à queima de arquivos na época colonial, em poemas como *homero*, *nestor* e *ajax*. Alguns poemas aparecem em forma de catálogos ou listas, como *homero*, que cataloga o léxico da violência ou *hécuba*, que lista alguns de seus filhos e suas características. Em poemas como *nestor* e *menelau*, a poeta utiliza artifícios formais do direito e da música. No primeiro, ao inseri-lo na forma de um contrato de transferência de posses, e no último, ao formatá-lo tal qual a cifra de uma música sertaneja melodramática. Esses traços tornam *Também guardamos pedras aqui* uma obra plural que busca um diálogo com as mais diversas áreas do conhecimento.

O título do livro, por si só, traz uma declaração, como afirma a autora em entrevista a Márcia Maria Cruz (2022), do jornal Estado de Minas, após o recebimento do Prêmio Jabuti de livro do ano:

Para mim, as pedras são as ruínas. Essa materialidade. As pedras como esses monumentos históricos que estão lá até hoje. Esse monumento que, de certa forma, soterra muitas histórias, muitas pessoas, muitas vidas, muitas vozes. As pedras como esse testamento e esses arquivos coloniais dos vencedores.

Em sua visita à Grécia, em meio ao processo de composição dos poemas, Romão conheceu os sítios arqueológicos, as ruínas e os museus de arqueologia que privilegiam certa narrativa, a dos vencedores, em detrimento de outra, a dos vencidos, e por conseguinte os associou com as pedras que também guardamos nós aqui, documentos de exploração, mortandade e de um projeto político pautado na violência. Além disso, a autora compreende a pedra como instrumento de destruição e criação de novos discursos: “a palavra, a poesia, pode ser essa pedra que a gente afia para se defender, para demolir esses momentos e tentar erigir novas histórias”.

O texto é centrado nos acontecimentos da Guerra de Troia e, portanto, nas narrativas homéricas da *Iliáda* e da *Odisseia* mas, como destacam os autores de *(De)colonialidade em Troia: uma leitura de Luiza Romão* (2023), Jorge Arcanjo Pereira e Thays de Albuquerque, uma rede de intertextualidades é composta tomando também por base as representações das personagens homéricas nas obras dos tragediógrafos gregos Ésquilo, Sófocles e Eurípides, bem como na tradição romana, com a *Eneida* de Virgílio e as *Metamorfoses* de Ovídio (p. 100).

A persona poética criada por Romão se propõe a compartilhar sua experiência como mulher latino-americana a partir do diálogo com as experiências de suas ancestrais. A ideologia colonial que ainda hoje permeia as estruturas sociais dos países ocidentais e tem por base o legado literário e político do pensamento grego é exposta e confrontada à medida que temas como a violência, a representação feminina, os ideais de masculinidade, de exploração desmedida dos recursos naturais, de poder e dominação são postos em cena.

Pereira e Albuquerque (2023) evidenciam ainda em seu artigo que o processo de composição dos poemas acontece por meio da seleção de “uma característica, proeza ou voz” de uma personagem específica do universo clássico e da ressignificação instaurada “quando ‘anacronicamente’ interposta a questões do contemporâneo” (p. 103).

Além disso, devido não só a sua trajetória em saraus e *slams* como também ao ofício de atriz, a poesia de Luiza Romão em sua grande maioria, antes de fixada no papel, passa pelo experimento no corpo, na voz. De diversas maneiras, portanto, a criação poética de *Também guardamos pedras aqui* foi atravessada pelo corpo, pela performance. E é em performance, na forma de vídeo-poema⁷⁵ dirigido por Eugênio Lima, que a narrativa se cumpre. Não foram todos os poemas, entretanto, a serem selecionados para compor a apresentação; apenas oito dos vinte e nove que compõem a obra, e são esses os que, de fato, manifestam maior impacto performático.

No vídeo-performance são explorados diversos traços de manifestações artísticas. O diretor em parceria com a *performer*, a própria autora, operou elementos audiovisuais que contribuíram para a significação da poesia em cena. A título de exemplo, no poema *homero*, o catálogo de verbos que exprimem violência é projetado e não recitado. Em *zeus*, exibe-se um vídeo do poema sendo pichado em um muro, além disso, a trilha sonora acompanha o ritmo e o tom dos poemas. Em *playback* é transmitido um coro de vozes femininas que recitam seus próprios nomes de forma quase musical. Outro dado importante da performance é o das modificações feitas oralmente nos poemas para adaptá-los melhor à fluidez cênica, tais como a inserção de vocativos para que se identifiquem os interlocutores e a narração se torne, de fato, um diálogo, a troca da posição de versos e de pronomes mais formais como “ti” para “você”.

Os três primeiros poemas seguem a ordem em que aparecem no livro, são eles: *ifigênia*, já mencionado anteriormente, *agamemnon* e *homero*.

agamemnon

te reconheço no coronel que ordena escavadeiras em ter-
ritório sagrado netanyahu donald trump napoleão sua
saliva é a mesma dos banqueiros
desculpa alguma nem mesmo às crianças enfileiradas na
terra batida
os recursos são finitos mas quem se importa vencer a refrega
uma vez por semana
nossa filha sorte: há sempre uma igreja para expiar
os pecados
mesmo que milhares de mortos mesmo que a fome
mesmo que
sorte: há sempre alguma que resiste
nossa força precária nossas velhas cantigas você também
está condenado
(Romão, 2021, p. 9)

O poema dedicado a Agamêmnon, assim como muitos outros que dialogam com personagens masculinas, apresenta um tom acusatório, de denúncia, ao relacionar o ímpeto de dominação e destruição sintetizado na personagem homérica à mentalidade colonial de exploração a qualquer custo. A aproximação do Rei de Argos com os líderes de extrema direita, como Netanyahu, que neste momento lidera um genocídio contra o povo palestino, um assassinato em massa de mulheres e crianças, como Donald Trump com sua política de exclusão e ódio contra imigrantes e, por que não?, como Jair Messias Bolsonaro, com seu projeto de governo centrado na devastação dos recursos naturais e extermínio dos povos originários, faz refletir sobre os valores que regem tamanha destruição.

Este poema propõe, ainda, uma crítica aos princípios religiosos que desde os tempos remotos, sobretudo coloniais, são utilizados como aparato discursivo para legitimar a discriminação étnica e a dominação exercida em nome de um Deus que parece abençoar tamanha barbárie. A religião possui um papel fundamental em muitas guerras e disputas

por poder, tornando-se instrumento de opressão, segregação, degredo e invisibilização de saberes e culturas.

No entanto, ao final do poema, a mesma voz que denunciou os mecanismos de dominação colonial, propõe-se agora a resistir por meio de velhas velhas cantigas, dessa força a um só tempo precária e vigorosa, até que todos estes que oprimem sejam devidamente proscritos. No poema *homero*, a voz poética coloca em forma de catálogo inúmeros verbos que caracterizam formas de ferir o outro. O mesmo catálogo que encontramos na *Iliada* de Homero, com as naus; agora, o catálogo, esse expediente poético tão eloquente, emerge com outra matéria, a discursiva. Em 2023, a autora destaca, em entrevista a Ricardo Pedrosa Alves no canal do YouTube “Outro livro — conversas literárias”, que uma das circunstâncias que instigou a composição do poema foi a viagem ao local onde ocorreu o assassinato de Che Guevara, onde ouviu histórias sobre os muitos anos em que o corpo permaneceu desaparecido. Propõe, enfim, uma relação analógica com o cadáver de Heitor, ultrajado por Aquiles, assim como com a própria história brasileira e os corpos jamais restituídos às famílias das vítimas da ditadura militar.

No poema-performance, o extenso catálogo de formas de extermínio é projetado enquanto a atriz espera silenciosamente seu fim. Segundo afirmou a autora em diversas ocasiões, inclusive na própria entrevista concedida a Alves no Youtube, esses verbos são tantos e tamanhos que não caberiam em sua boca.

homero

os gregos foram capazes de matar assassinar dizimar esquartejar liquidar esfolar decapitar arrastar enforcar cortar asfixiar trucidar retalhar arremessar destroçar aviar estuprar lacerar surrar decepar violentar incendiar pelar crucificar cegar afogar arrANHAR desmembrar retaliar despicar espancar saquear furar fustigar surrar escar rar maltratar aterrorizar dissipar triturar martelar açoitar sufocar arrochar e dizimar xxx xxxxxxxxxx xxx xxx xxx xxx xxxxxxxxxx
xxx matar assassinar dizimar esquartejar liquidar esfolar decapitar arrastar enforcar cortar asfixiar trucidar retalhar arremessar destroçar aviar estuprar lacerar surrar decepar violentar incendiar pelar crucificar cegar afogar arrANHAR

desmembrar retaliar despicar espancar sa quear furar fus-
tigar surrar escar rar maltratar aterrorizar dissipar triturar
martelar açoitar sufocar arrochar e dizimar xxx xxxxxxxx
xxx xxx xxx xxxxxxxxxxxx xxx matar assassinar dizimar
esquartejar liquidar esfolar decapitar arrastar enforçar
cortar asfixiar trucidar retalhar arremessar destroçar aviar
estuprar lxxxxcerar surrar lxxxxcerar surrar lxxxxcerar sur-
rar lxxxxcerar surrar xxxxxxxxxxxx xxx lxxxxcerar surrar
xxxxxxxxxxx lxxxxcerar surrar xxxxxxxxxxxx lxxxxcerar
surrar xxxxx xx xxxxx milhares de troianos

porém

no último canto de íliada aquiles devolve a príamo o corpo
de seu filho heitor

hoje nesse momento aqui no sul do sul do mundo ainda
não se tem notícia

dos mais de duzentos desaparecidos

na ditadura militar

um corpo é um atestado de barbárie

até os gregos tinham piedade (Romão, 2021, p. 10-11)

É nesse momento, aqui, no sul do Sul do mundo, que se faz tão
crucial a reconstrução desse passado-presente tão sangrento e hediondo
que espera-se, sempre, ser cantado pela última vez.

O próximo poema a figurar na performance é dedicado a Ilíone,
filha de Hécuba e Príamo, irmã, portanto, tanto de Heitor quanto de
Páris. A voz poética se dirige à personagem para dizer o que deseja que
fique claro para todos:

ilíone

era dos troianos a guerra e isso é tão indiscutível
quanto a beleza dos teus olhos era dos troianos a guerra
e isso é tão indiscutível quanto a aspereza do obelisco em
pleno viaduto costa e silva era dos troianos a guerra
mas os deuses eram gregos e também o poeta
e alguns troianos (Romão, 2021, p. 21)

Dessa vez, ao evocar a personagem troiana, a autora, ou sua persona
poética, faz, mais uma vez, menção ao nefasto legado e à triste memória da
ditadura militar. E, desse poema, destacam-se, para fins de nosso estudo,

os três últimos versos: “mas os deuses eram gregos/ e também o poeta/ e alguns troianos”. Há aí, é certo, a denúncia da voz vencedora como aquela que se arroga o privilégio da exclusividade da narração.

Príamo, contudo, é o rei vencido, a plena majestade domada, desde sua súplica pelo corpo de Heitor, prenúncio homérico da derrota da qual só teremos notícias na *Odisseia*. Príamo, um pródromo de Vercingetorix, é, em muitos sentidos, junto à Hécuba, a própria súplica do axioma segundo o qual não há vencedores quando há guerra, somos todos como Príamo:

príamo

em português se diz destrua e não destroia nem no verbo
na aniquilação total
a cidade sobrevive
não conseguimos te proteger testículos arremessados
aos cães um ancião conta drops no semáforo sabíamos
desde o começo
a. eles falam a mesma língua
b. definem o que é clássico
c. os píncaros são altos demais pra voz humana (Romão,
2021, p. 23)

Nesses versos dedicados a Príamo, o corpo é novamente um alvo de desmedida barbárie. Romão, em seu *homero* já havia dito: um corpo é um atestado de barbárie. Nas palavras de Walter Benjamin (1994, p. 225): “Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie”. Os espólios de dominação expostos em museus e no testemunho dos vitoriosos constituem substância para a criação de narrativas sobre “o outro”. Jeanne Marie Gagnebin parece sintetizar bem essa ideia ao tratar das teses *Sobre o conceito de história* de Benjamin:

A cultura como “inventário”, inventário de “bens culturais” justamente, garante o valor intemporal das obras que a tradição dominante erige como canônicas, mas, ao mesmo tempo e paradoxalmente, as declara como espólio de um morto, esse passado embalsamado e engavetado. (Gagnebin, 2008, p. 80)

O poema dá seguimento a esse assunto amplamente abordado por pensadores da cultura e da literatura: quem ou o que define o que

é clássico. Essa é uma questão que percorre *Também guardamos pedras aqui* do início ao fim. É certo que esse é um tema que diz respeito a um projeto identitário que se insere num projeto maior: o projeto civilizatório. Este empreendimento tem como referencial os ideais de sociedade que estabelecem a civilização grega como locus privilegiado, como epítome do que é bom e do que é belo.

zeus

então isso de estupro
não é exclusividade dos homens (Romão, 2021, p. 53)

Na performance em vídeo, o poema destinado a Zeus, o rei dos deuses do Panteão grego, não é recitado, mas citado. Um curto vídeo é projetado, e, nele, o poema aparece sendo pichado em um muro. A pichação é uma forma de expressão visual muito relacionada ao movimento hip hop, que consiste, em sua essência, no protesto, na resistência e na intervenção cultural do espaço urbano pela população marginalizada. É, em si, uma tentativa de transgredir a ordem estabelecida. O poema-pichação, em sua própria expressão, se pretende um desafio à tradição e, principalmente, a essa personagem que em toda a sua autoridade faz legitimar a violência.

A violência se dá, de resto, em muitos níveis e com várias facetas. Uma delas, nada desprecienda, é a violência da descredibilidade da verdade evidente, do silenciamento de uma voz, não por acaso feminina, que brada um verdadeiro que, malgrado óbvio, é tomado como falso. A violência da incredulidade em face à verdade é uma dor tão feminina que não poderia ser outra a alegorizá-la senão Cassandra que, de Romão, merece o poema:

cassandra

entenda sis anunciar a desgraça não é o mesmo que reme-
diá-la primeiro você dirá está podre depois com perícia
raspará da casca a polpa gosmenta o chorume se espalha
há fungos pré-históricos há fungos abençoados
está podre repetirá didática
eles continuarão a palitar os dedos dos pés talvez você
chore talvez arranque
do púbis ao queixo todos os pelos

uma mulher carbonizada no meio da avenida talvez mostre
relatórios do ibama
a fotografia aérea de crianças vietnamitas fatos antes
incontestáveis
fatos antes never more
eles continuarão a palitar os dedos dos pés
talvez te chamem de louca ou naive são incontáveis as formas
de rebaixar uma mulher what? você tá falando grego
está podre seus seios em chama ainda assim
eles se lambuzarão (Romão, 2021, p. 61)

A personagem escolhida para a interpelação final da voz poética, não só em performance como no livro, é Andrômaca. Esposa de Heitor, cunhada, portanto, de Cassandra, Andrômaca é aquela que, por meio de seu discurso anti-bélico e de seu próprio sofrimento, se torna um emblema da rudeza da guerra e seu terrível desfecho. É ela que, já na épica de Homero, anuncia o fim antes do fim, as desgraças que sofrem as mulheres vítimas da guerra: o desterro, a servidão, o estupro constante da presa de guerra, a aniquilação total dos que sobreviveram por sua possível insurreição. Segundo Luiza Romão, na entrevista a Ricardo Pedrosa Alves previamente referida, a narradora contemporânea que se propõe a recontar a história, poderia ser considerada uma espécie de Andrômaca do presente, uma Andrômaca latino-americana:

andrômaca

não conheci troia
ruínas a mais ruínas a menos também guardamos pedras
aqui do outro lado do oceano
tudo o que aprendi foi nesse alfabeto moderno eis o
momento apoteótico minha obsessão nossos despo-
jos é troia
minhas amigas encurraladas na mesa do chefe é troia
a jovem saco preto no rosto festa de luxo é troia
as baratas roendo o cu
da guerrilheira comunista é troia
é troia meu companheiro baleado no rosto é troia os corpos
desovados no manguê

as lideranças perseguidas é troia as vítimas de feminicídio
é troia os milicos os fascistas os tiranos
disparam todos contra troia
a filosofia o direito o ocidente nascem da devastação de
troia agora você entende por que voltei?
não conheci troia mas a entrevejo esplêndida
nas carícias clandestinas durante os bombardeios e gás de
pimenta nas barricadas
nas clínicas de aborto nos abrigos inusitados na
desobediência
no canto sim no canto eu não vou me entregar você grita
eu repito através dos séculos minha irmã
não há poemas para ti nenhuma linha sobre cibile
onde perdemos o tino quando virou espetáculo maldita
literatura e seu panteão de vitórias
me abraça forte a explosão está próxima ela há de vir
(Romão, 2021, p. 62-63)

Essa voz transita no tempo e no espaço para questionar os fundamentos da cultura de violência vigente, transmutando essa narrativa fundadora para pensar o presente e propor uma interlocução com a contemporaneidade. O percurso traçado da base do pensamento ocidental ao pensamento colonial, que caracteriza a fundação da nação brasileira e, ainda hoje, permanece tão presente em nossos símbolos e instituições, é uma maneira de questionar a pedra angular sobre a qual firmamos o nosso imaginário e ressaltar as diversas fissuras dessa fundação.

Mc homero: épica, ritmo e rima

A relação entre a cultura popular e a cultura erudita é mais íntima do que possa parecer. Toda a produção cultural considerada erudita tem suas raízes na manifestação da cultura das massas, do povo. A própria poesia épica não era, em seu nascedouro (ao menos no Ocidente), senão extensas canções de gesta de gosto popular e de função social extremamente relevante. No entanto, é necessário esclarecer que a dicotomia formada pelo binômio erudito *versus* popular nada tem de natural, constante e universal. Ela existe invariavelmente como um emblema de uma estratificação social, como parte do aparato simbólico distintivo de categorias sociais. E,

mesmo quando há essa flexão binária, não são os mesmos elementos que a compõem. A própria erudição parece ser, no Ocidente, uma criação do processo de helenização deflagrado pela política cultural alexandrina. Não há, portanto, como dizer que a poesia épica não é ‘geneticamente’ popular, mas seria um equívoco pensar que, no contexto conhecido como ‘Grécia Arcaica’, essa poesia pudesse ser erudita, mesmo que *avant-la-lettre*, uma vez que na régua axiológica não constava esse metro.

Com o passar dos séculos esse gênero, outrora gestado e manifestado em performance, foi assimilado pela cultura letrada, assim como aconteceu com a poesia lírica, por exemplo. A prática da leitura individual e silenciosa ofereceu aos leitores modernos a oportunidade de se envolverem com os textos de maneira mais analítica e reflexiva, permitindo uma apreciação mais detalhada, crítica e demorada da complexidade narrativa, da linguagem poética e das questões morais e filosóficas apresentadas nas epopeias homéricas. Assim, o processo de assimilação da poesia épica grega oral desempenhou um papel fundamental na preservação e na perpetuação do legado literário e cultural da Grécia Antiga e transformou a maneira como essas obras eram transmitidas e consumidas em sua maioria. No entanto, seus aspectos social, didático, comunitário, tão importantes para a formação de certa visão crítica do mundo, no melhor dos sentidos, foram, por vezes, desconsiderados.

O projeto *Iliada e Odisseia: ritmo e poesia* (2011), idealizado pela professora Cacilda Teixeira da Costa, parte de alguns questionamentos, a saber: qual seria a figura, em nossas sociedades contemporâneas, análoga à do aedo ou à do rapsodo no cenário da performance épica? Quais os efeitos suscitados por esses poemas homéricos em um público contemporâneo⁷⁴?

A busca por uma figura próxima à do narrador de histórias das tradições orais, nesse caso a da Grécia antiga, levou a curadoria do projeto a explorar o lugar do MC⁷⁵, ou mestre de cerimônias, no rap brasileiro. Esse cantor atua como produtor e narrador de um texto que se sobrepõe

⁷⁴ Introdução ao projeto disponível em: <https://iliadaeodisseia.sescsp.org.br/artigo/introducao>. Acesso em 25 mar. 2024.

⁷⁵ Embora se diferenciem, por ora não cabe se considerar uma distinção mais aprofundada entre rapper e MC. No entanto, Daniel Banks (2010, p. 240) ressalta duas diferenças entre eles: a primeira consiste no fato de que o MC geralmente compõe no momento da performance, enquanto o rapper canta os versos previamente compostos por ele. A outra diferenciação possível diz respeito ao conteúdo das composições: enquanto o MC teria por função instigar a audiência e interagir com determinada comunidade, o rapper, por sua vez, estaria

à música. Segundo Costa (2011), a proposta foi a de trabalhar a poesia homérica das perspectivas de um MC e um DJ brasileiros do século XXI, que adicionam à narrativa “o vigor e a cultura viva da periferia”. O próprio termo rap, como pontua ainda a autora, “segundo algumas fontes [não mencionadas] pode ser uma sigla para *rhythm and poetry* (ritmo e poesia)”.

Reservadas as particularidades sociais de um e outro contextos, André Malta Campos, em seu artigo intitulado *O MC Homero e rapsodo Max B.o.: a épica grega na linguagem do rap* (2013) observou certas diferenças e aproximações entre o rap e a poesia épica.

A primeira diferença consiste no papel desempenhado por cada narrador em seu círculo social e a relevância atribuída a seus discursos. Enquanto o aedo era uma figura itinerante e, portanto, que vê o que o povo fixado não vê, no tempo e no espaço, enquanto esse aedo homérico se figura central da cidade enquanto nela estiver, o MC é um narrador periférico, e revela não outro tempo, não outro espaço, mas aquele tempo e aquele espaço que, conquanto ali, não é visto. São dois cegos às avessas, Homero com e sem “MC”: revelam o visto a quem não vê, abdicando necessariamente da visão comum, razão pela qual Homero é retratado como cego.

A segunda diferença reside no propósito de sua narração. Ao passo que o aedo canta o passado envolto em um universo de deuses e heróis, o MC é aquele que canta os dramas cotidianos e as lutas diárias de sua gente.

Em contrapartida, apesar dessas diferenças, a prática poética, em ambos os casos, é o meio pelo qual se articula a visão ampla da realidade e, nos termos de Victor Turner (2018, p. 11), de seus dramas sociais. Seja em favor da manutenção, seja em prol da transformação do *status quo* estabelecido, a narrativa tem o poder de penetrar o tecido do imaginário.

Além disso, embora o rap seja produzido no contexto de uma cultura letrada, seu intuito é ser ouvido, não lido, assim como a poesia homérica: ou seja, se manifestar em performance. Podendo ser cantado a partir de um texto composto previamente, improvisado por meio da prática do *freestyling*, ou uma mistura dos dois tipos de composição, o fato é que,

inserido no contexto mercadológico da indústria musical multinacional que, por vezes, é responsável por ditar o conteúdo das canções.

assim como qualquer narrativa e, portanto, a narrativa épica, o rap leva em consideração as expectativas e particularidades de sua audiência.

Como ressalta André Malta Campos, na narrativa homérica, era o ritmo que organizava a composição poética, e os poemas não eram rimados. O rap, por sua vez, não depende exclusivamente do ritmo e da métrica definidos, mas tem na rima o seu “fio condutor”, na expressão de Malta. Além da rima, o compositor se guia pelas batidas elaboradas pelo DJ.

Outro ponto levantado por André Malta, como uma interseção entre essas duas formas poéticas, é “o caráter aditivo ou paratático de suas sintaxes” (Campos, 2013, p. 528). Por prezarem a fluidez da composição, períodos muito longos ou com muitas relações de subordinação são evitados, e a coordenação é uma estrutura muito utilizada por esses dois tipos de narradores, tornando mais simples não só a recitação, mas a recepção por parte do espectador. Ainda segundo Campos, embora haja o acompanhamento musical — no caso do rap, as batidas, e no da épica, o da cítara ou da lira —, o protagonismo é sempre do texto.

Max B.o. foi o MC convidado para realizar o projeto, para adaptar as passagens da *Iliada* e da *Odisseia* indicadas por André Malta. Os trechos selecionados dos poemas para compor a canção foram os Cantos I (versos 105–200) e II (versos 198–269) da *Iliada* e os Cantos VIII (versos 261–366) e IX da *Odisseia* (versos 318–414), respectivamente intitulados no projeto: **Aquiles x Agamenon; Tersites, você fala demais; O Amor de Ares e Afrodite e Ulisses contra o Ciclope**. A tradução utilizada por Max B.o., sugerida pelo consultor do projeto, o professor André Malta, foi a de Octavio Mendes Cajado (1961), em prosa. O MC convidou então o DJ Babão, para produzir as batidas que seriam a base de sua composição e evocar a inspiração do poeta, ocupando, dessa forma, também o lugar da narração.

Destacam-se, à guisa de amostra, alguns trechos dos cantos da *Iliada* recriados pelo MC. Max B.o., optou por estabelecer um panorama da desavença entre Aquiles e Agamêmnon, situando o espectador na narrativa. Segundo Campos (2013), a interpretação dada ao primeiro canto por Max e Babão tem por objetivo “destacar problemas e anseios atemporais da condição humana”.

Antes de o MC começar a cantar, uma voz em *playback* introduz o tema a ser narrado, de forma a contextualizar a narrativa da guerra de Troia no espaço e no tempo, apresentando os personagens e o motivo da guerra⁷⁶. Passemos, então, a palavra ao poeta:

No início da Ilíada, que aqui mostramos
os gregos já estavam em Troia há alguns anos saquea-
ram muitos campos, isso era notório se iravam quando
troianos saíam do território
com sua campanha estavam cansados
com suas habilidades se sentiam limitados achando
difícil aquela trajetória
sem conseguir sobre Troia uma decisiva vitória por
questão de honra, piorou o que não tava bom Aquiles
se desentendeu com Agamenon
pois como parte do saque de um ataque no qual Aquiles
quem desempenhou a função principal Agamenon
quis Criseida dentre o que foi saqueado gosta dela mais
que da mulher com quem é casado superior na graça, as
formas também são
sua beleza, também a destreza das mãos
O pai de Criseida era Crises, sacerdote de Apolo que
daria bom pagamento pelo fim do imbróglio oferecia
pagar a Agamenon e levá-la
esse por sua vez recusou libertá-la
o pai da jovem orou a Apolo seu tormento
e o deus mandou uma praga pra o acampamento foi
descoberto que a praga seria retirada
apenas quando a moça fosse libertada discutiram,
Aquiles pedindo a devolução Agamenon relutante
dizia que não
eis que por fim aceitou o que foi ordenado mas logo seu
poder seria reafirmado
para compensar ter perdido a bela Criseida tomou
de Aquiles sua escrava, Briseida este ficou com isso
totalmente enraivecido pelo insulto que sua honra
havia sofrido
Aquiles sempre conduzia a luta pra produzir tesou-
ros que Agamenon gostava de usufruir vendo que a

⁷⁶ O áudio da apresentação do projeto está disponível em: <https://youtu.be/OJgVtXCL32Y>. Acesso em 02 março 2024.

desonra ia continuar
decidiu que o melhor era se retirar
foi pra sua tenda e não tomou mais parte
nas reuniões de conselho e nem nos combates a luta foi
mais difícil que nos outros anos com ataques diretos
a Troia e aos troianos mas os gregos estavam frente ao
precipício
sem seu maior guerreiro a situação era mais difícil Aga-
menon entre outros também o procurava prometendo
riquezas e devolver sua escrava Aquiles negou as ofertas,
disse sem dó:

“Nem se fossem tantas quanto partículas de pó ou
mesmo grãos de areia eu não mais queria pra suas
ordens novamente jamais me curvaria”

(Aquiles x Agamenon, *Iliada e Odisseia: ritmo e poesia*)

O MC Homero canta, então, na linguagem do rap, o ultraje ao espólio de guerra de Aquiles por Agamêmnon como forma de apresentar ao público o motivo da contenda entre as personagens. A base musical produzida por DJ Babão para essa cena, não é simplesmente mero acessório, mas dialoga com a audiência nos momentos em que o rapper não está cantando e também evoca a própria tradição do rap brasileiro ao inserir trechos “sampleados”⁷⁷ de algumas músicas dos Racionais MC’s.

Em uma espécie de refrão, Babão faz ecoar versos de algumas canções dos Racionais que, a um só tempo, ilustram as vivências e os ideais tanto daqueles guerreiros homéricos como dos cidadãos das periferias, que batalham pela chance de uma vida melhor. Os versos que o DJ faz ressoar foram destacados de três canções distintas do grupo, que compõem o mesmo disco: *Nada como um dia após o outro dia* (2002) a saber: *Da ponte pra cá, Vida Loka — parte 2 e Estilo Cachorro*.

O recorte se concentra em poucos versos, dois no máximo, de cada faixa. Da primeira canção foram selecionados os versos “Andar com quem é mais leal e verdadeiro/ Na vida ou na morte, o mais nobre guerreiro” que estão inseridos nessa música, composta por Mano Brown e Ice Blue, que trata da aspiração a ascender socialmente e os desafios desta empreitada

⁷⁷ *Sample*, em inglês quer dizer “amostra” e, no contexto do rap, se refere à incorporação de trechos de uma gravação musical pré-existente em uma nova faixa musical. O *sample* permite ao DJ experimentar criativamente novas combinações de elementos na base produzida, assim como evocar suas influências musicais, como num exercício de “mixagem” de passado e presente.

em um contexto social marginalizado, muitas vezes em meio ao crime e à violência. Assim, nos diz na canção:

[...]

Não adianta querer, tem que ser, tem que pá, O mundo é diferente da ponte pra cá!

Não adianta querer ser, tem que ter para trocar,
O mundo é diferente da ponte pra cá

Outra vez nós aqui, vai vendo, Lavando o ódio
embaixo do sereno

Cada um no seu castelo, cada um na sua função, Tudo junto, cada qual na sua solidão

Hei, mulher é mato, a Marijane impera, Dilui a rara e solta na atmosfera

Faz da quebrada o equilíbrio ecológico, E distingui o judas só no psicológico Ó, filosofia de fumaça e nariz,
E cada favelado é um universo em crise

Quem não quer brilhar, quem não? mostra quem, Ninguéu quer ser coadjuvante de ninguém Quantos caras bom no auge se afundaram

Por fama

E tá tirando dez de Havaiana

E quem não quer chegar de Honda preto e banco de couro,

E ter a caminhada escrita em letras de ouro A mulher mais linda, sensual e atraente, Da pele cor da noite, lisa e reluzente

Andar com quem é mais leal e verdadeiro, Na vida ou na morte, o mais nobre guerreiro O riso da

criança mais triste e carente,

Ouro e diamante, relógio e corrente

Ver minha coroa onde eu sempre quis por, De turbante, chofer, uma madame nagô.

Sofrer, pra quê? Mas se o mundo jaz do maligno,

Morrer como homem e ter um velório digno, Eu nunca tive bicicleta ou vídeo-game, Agora eu quero o mundo

igual cidadão Kane, Da ponte pra cá antes de tudo é uma escola, Minha meta é dez, nove e meio nem rola

Meio ponto a ver... Hum... e morre um,

Meio certo não existe “tru”, o ditado é comum Ser

humano perfeito, não tem mesmo não, Procurada viva
ou morta a perfeição!

[...]

(*Da ponte pra cá*, Mano Brown e Ice Blue, 2002. grifos nossos)

Enquanto a narrativa homérica trata da ambição heroica de uma bela morte por meio de uma bela guerra, conquistando assim, não somente riquezas como a glória eternizada no canto, o desejo do homem periférico retratado pelas composições dos Racionais é o de alcançar um *status* social que o legitime como cidadão e o possibilite viver dignamente.

O único verso destacado da segunda canção, *Vida Loka* — *parte 2*, foi: “Mas morrer como um homem é o prêmio da guerra”. O título da canção se refere a uma expressão idiomática, “vida loka”, que significa, em última instância, viver a vida plenamente sem medo de morrer, tomando para si o que a sociedade, de outra forma, lhes negaria: a Honda com o banco de couro, relógio reluzente: madame nagô, é madame também; ou mesmo as coisas mais simples, porém dignas, como “um terreno no mato só seu”, “nadar num riacho”, “sem fome, pegando as frutas no cacho”. O princípio que a “Vida Loka” encerra é o de que é melhor morrer do que viver miseravelmente.

É sob essa ótica que Mano Brown, também o compositor dessa canção, se apropria da figura de Dimas, o ladrão perdoado por Jesus. Seu nome, Dimas, Dimás ou Dymás, é mais uma das várias heranças legadas pelos evangelhos ditos ‘apócrifos’ (*Atos de Pilatos*, 6), mas sua presença nos Evangelhos Canônicos, ainda que anônima, robustece seu caráter alegórico de alguém que, crucificado diante de Cristo, arrepende-se de seus atos pregressos. No entanto, Mano Brown coloca em questão esse arrependimento e a reconciliação, impondo, por mera menção, todo um novo sentido à narrativa bíblica: o ladrão não se tornou bom na Cruz, tampouco se reconciliou com Deus, porque desde sempre foi bom e Cristo o reconhece, ao sentenciar, no único julgamento que faz em sua vida terrena: “ainda hoje estarás comigo no Paraíso” (Lc. 23,43), um veredicto proclamado não diante de um pedido de perdão, mas de um reconhecimento: “Lembra-te de mim, Senhor, quando chegares em teu Reino” (Lc. 23,42). Dimas, o bom ladrão crucificado, é tomado, então,

como uma metonímia da marginalização, uma síntese encarnada de um processo cruel de exclusão que invariavelmente tem por consequências suplícios análogos ao da própria crucificação. O Cristo crucificado de Mano Brown promove uma identificação de mão dupla do excluído, perseguido, torturado e assassinado pelo estado com o próprio Deus. O Estado que mata tem como guardiães de suas leis o “zé povinho” que cospe em Cristo, cospe todos os dias, nas “duras” das bocas das quebradas, nos tapas na cara, em todas as humilhações. Dimas, “primeiro vida loka”, com sua presença emblemática, traz à cena da crucificação toda a conciliação (e não reconciliação, como querem muitos cristãos) com aqueles que, como os que Mano Brown representa, aprenderam que morrer é menor do que uma vida servil:

[...]

É, mas se não der, nego, o que é que tem? O importante é nós aqui junto ano que vem E o caminho da felicidade ainda existe

É uma trilha estreita, é em meio à selva triste Quanto cê paga pra ver sua mãe agora

E nunca mais ver seu pivete ir embora?

Dá a casa, dá o carro, uma Glock e uma FAL Sobe cego, de joelho, mil e cem degrau Quente é mil grau o que o guerreiro diz

O promotor é só um homem, Deus é o juiz Enquanto zé povinho apedrejava a cruz

E o canalha, fardado, cuspiu em Jesus Ó, aos 45 do segundo, arrependido Salvo e perdoado é Dimas, o bandido

É louco o bagulho, arrepia na hora, ó Dimas, primeiro vida loka da história

Eu digo: Glória, glória, sei que Deus tá aqui E só quem é, só quem é vai sentir

E meus guerreiro de fé Quero ouvir, quero ouvir E meus guerreiro de fé Quero ouvir, irmão

Programado pra morrer nós é (ao lado direito do Pai) Certo é certo é crer no que der (é quente)

Firmeza, não é questão de luxo, não é questão de cor É questão que fartura alegre o sofredor

Não é questão de preza, nego, a ideia é essa Miséria traz tristeza e vice-versa

[...]

(*Vida Loka — parte 2*, Mano Brown, 2002)

Os últimos trechos da obra dos Racionais selecionados por Babão são dois versos da música *Estilo Cachorro*, também da lavra de Mano Brown. Repetem-se algumas vezes, na batida do DJ, os versos: “Mulher e Dinheiro/ Dinheiro e Mulher”. Esses versos, por mais simples que possam parecer, retratam os desejos e razões de conflitos tanto para os guerreiros gregos e troianos, quanto para os homens contemporâneos, não somente os periféricos, motivo de canto do rap: poder, dinheiro e mulheres.

[...]

Mulher e dinheiro Dinheiro e mulher
Quanto mais você tem, muito mais você quer Mesmo
que isso um dia traga problema Viver na solidão, não,
não vale a pena Mulher e dinheiro
Dinheiro e mulher
Sem os dois eu não vivo, qual dos dois você quer
Mesmo que isso um dia traga problema
Ir pra cama sozinho não vira esquema [...]

(*Estilo Cachorro*, Mano Brown e Edi Rock, 2022)

O segundo canto da *Iliada*, na adaptação realizada por Max B.o., é focado na personagem de Tersites, essa figura risível, emblema de uma postura crítica diante da estrutura aristocrático- social. Tersites é aquele que escarnece dos chefes-guerreiros mais poderosos, como Aquiles, Ulisses e o próprio Agamêmnon, que detém cetro divino, o mando dos exércitos. Não é, contudo, essa uma figura análoga a do ‘bobo da corte’, um galhofeiro pactuado, com direito de dizer a verdade sob máscara do riso: Tersites não conta com o privilégio desse acordo tácito, desse lugar especial. O bobo, envolto em seu aparato simbólico, faz com que todos riam, mas sobretudo faz rir o soberano, e rir de si mesmo. Só ele tem esse poder. E se ele o tem, não o tem Tersites. Por isso, Tersites de cômico passa a patético, sofrendo, ao fim, consequências que jamais caberiam ao bobo. Sem permissão para dizer a verdade, Tersites a diz mesmo assim, sofrendo as

inevitáveis consequências. É esse personagem que Max B.o. evoca como ‘o dono da voz’. Em um tom recriminador, Tersites confronta Agamêmnon:

De que se te reclama? De que necessita?
se sua casa é cheia de bronze e de mulheres bonitas
coisas essas que nós aqueus quem te damos
antes de qualquer um quando uma cidade saqueamos
quer que eu ou outro aqueu vá a Ílion sequestrar o filho
de alguém que possa pagar?
pelo resgate do filho que ia pro matadouro se quiser
algum troiano vai lhe trazer ouro.
Agamenon quer uma donzela, a virgem mais bela? pra
ser sua longe de todos e fazer tudo com ela? diga o que
quer, só precisa dizer,
o que Agamenon precisa? Diga pra eu fazer!

(Tersites, você fala demais, *Iliada e Odisseia*:
ritmo e poesia)

Babão, para a batida musical usada nessa parte da apresentação, propõe um diálogo com o presente por meio do samba. A canção utilizada como “sample” dessa vez é *Falador passa mal*; composição de autoria atribuída a diversos nomes, como Jorge Ben, em que, qual na questão homérica, imiscuem-se autor e intérprete, assim como a figura do aedo, interpretada pelos Originais do Samba. A música parece narrar a atitude de Ulisses que repreende agressivamente a atitude do falador-sem-medida:

[...]

Quem mandou você mentir Você vai se machucar
Novamente aqui estou Você vai ter de me aturar

Que malandro é você Que não sabe o que diz
Cuidado que muita mentira Você pode perder o nariz

Olha, eu vou te dá um alô Que é pra você se mancar
Olha, eu vou te dá um alô Que é pra você se mancar

[...]

(*Falador passa mal*, gravada pelos Originais do
Samba, 1969)

Daniel Banks, diretor teatral, em seu artigo *From Homer to Hip Hop: orature and griots, ancient and present* (2010), discorre sobre o Teatro Hip Hop e sua função cultural em paralelo à função social da poesia épica,

assim como da tragédia ateniense na sociedade grega. Além disso, o autor estabelece uma relação entre o MC e a oratura das culturas africanas, sobretudo na figura do *griot*. Segundo Banks, na oratura a performance emana da unificação do corpo do poeta com o corpo de sua cultura, conectando-se, dessa forma, com os corpos das audiências (p. 240). O MC, então, desempenha a mesma função dos *griots* africanos, à medida que narra os problemas, os valores, os ancestrais e a memória de uma comunidade.

O papel do rap, ao menos em sua essência, é o de atualizar sua audiência das questões relacionadas ao contexto em que se insere. Nesse ponto, a função da narração é tão importante quanto o ritmo e a forma. Banks pontua que, como qualquer teatro ritual, o Teatro Hip Hop tem o papel de instruir. É uma forma de arte profundamente pautada na intertextualidade, dialogando com diversas tradições desde as cosmologias bíblicas, Iorubás e Keméticas aos clássicos ocidentais, assim como o *Black Arts Movement* dos anos 60 e 70 e a Renascença do Harlem, durante as décadas de 20 e 30 (*ibid.* p. 242).

O autor defende ainda que o Hip Hop, tal como a épica homérica e as tragédias atenienses, tem o poder de encorajar o ouvinte, uma vez que “o ser humano se sente fortificado ao ouvir suas próprias histórias, por meio de melodias e ritmos familiares, e ao se ver, ou pessoas como ele, representadas no palco”. Banks postula ainda que “a oratura contemporânea é parte de uma linhagem teatral histórica crucial ao bem estar da comunidade, atendendo a uma necessidade vital e evidenciando as falhas de outros sistemas para com seus membros⁷⁸” (*ibid.* p. 244). A narração exerce sua função de cura.

Últimas considerações

Os breves comentários tecidos neste escrito sobre a nova narrativa iliádica de Luiza Romão, *Também guardamos pedras aqui* e o projeto *Iliada e Odisseia: ritmo e poesia* buscam demonstrar mais um passo ino-

⁷⁸ “[...] people are strengthened when they hear their own stories told, hear familiar melodies and rhythms, and see themselves or people like them on stage. It is contemporary Orature in that it carries on an historical line of theater that is essential to the well-being of community, that fills a vital need, and whose existence foregrounds how other systems have failed its members”.

vador de se trabalhar a narrativa homérica em conexão com dilemas da contemporaneidade e a imprescindível função social do ato de narrar. As experiências humanas variam de acordo com as condições sociais de cada época, mas nunca deixam de ser substância para novas narrativas a respeito do ser no mundo.

A figura do narrador tem enorme relevância em uma sociedade, à medida que atua como guardião dos valores e da memória de um povo. A representação, como já destacado anteriormente, é permeada de signos do passado que são, pouco a pouco, assumem uma miríade de significados no “aqui e agora” de cada performance. Ao *performer* cabe o papel de distanciar o espectador da estrutura social por meio da aura narrativa e, dessa forma, possibilitar um olhar mais amplo sobre a fundação sobre a qual foi erigida determinada cultura.

Para tanto, é de suma importância que performances de obras como essas retratadas neste trabalho, outrora tão reclusas aos domínios da academia, sejam recriadas de forma a alcançar diferentes esferas da estrutura social. Tais projetos e suas propostas de aproximação da poesia oral grega com o rap e a poesia de *slam* possibilitam então que o público se relacione com a narrativa em cena e reflita sobre os acontecimentos ali retratados a partir de suas próprias experiências, se tornando, desse modo, apto a compreender e transformar o mundo que o cerca.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BANKS, Daniel. From Homer to Hip Hop: oratures and griots, ancient and present. **The Classical World**, v. 103, n. 2, p. 238–245, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização de Willi Bolle; tradução do alemão de Irene Aron; tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica de Patrícia de Freitas Camargo; posfácios de Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução

de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197–221. [Texto de 1936].

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 114–119.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222–232.

BRUNER, Jerome. A construção narrativa da realidade. Tradução de Waldemar Ferreira Neto. **Critical Inquiry**, v. 18, n. 1, p. 1–21, 1991.

CAIRUS, Henrique F. O lugar dos clássicos hoje: o super-cânone e seus desdobramentos no Brasil. In: VIEIRA, Brunno V. G.; THAMOS, Márcio (org.). **Permanência clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana**. São Paulo: Escrituras, 2011. v. 1, p. 125–144.

CAMPOS, André Malta. O MC Homero e o Rapsodo Max BO: a épica grega na linguagem do rap. **ETD – Educação Temática Digital**, v. 15, n. 3, p. 523–533, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/etd.v15i3.1270>. Acesso em: 22 mar. 2024.

CRUZ, Márcia Maria; ROMÃO, Luiza. Entrevista “Também guardamos pedras aqui” debate questões atuais a partir da *Iliada*. **Jornal Estado de Minas**, Belo Horizonte, dez. 2022. Disponível em: <https://is.gd/Dgay2l>. Acesso em: 23 mar. 2024.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Documentos da cultura, documentos da barbárie. **Ide**, São Paulo, v. 31, n. 46, p. 80–82, jun. 2008. Disponível em: <https://is.gd/oWFGLC>. Acesso em: 23 mar. 2024.

HAN, Byung-Chul. **A crise da narração**. Tradução de Daniel Guilhermino. Petrópolis: Vozes, 2023.

HOMERO. **Iliada**. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ROMÃO, Luiza. **Também guardamos pedras aqui**. São Paulo: Editora Nós, 2021.

ROMÃO, Luiza. **Também guardamos pedras aqui**. Vídeo. YouTube, 2023. Disponível em: https://youtu.be/_uxM6NRmS0. Acesso em: 24 mar. 2024.

PEREIRA, Jorge Miguel Arcanju; ALBUQUERQUE, Thays Keylla de. (De)colonialidade em Troia: uma leitura de Luiza Romão. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana, v. 38, n. 1, p. 99–113, 2023. DOI: 10.47250/forident.v38n1.p99-113. Disponível em: <https://is.gd/kVN6MI>. Acesso em: 23 mar. 2024.

PRESBEY, Gail M. Hannah Arendt on power, consent, and coercion: some parallels to Gandhi. **Acorn**, v. 7, n. 2, p. 24–32, 1992.

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo ou “a dialética da marginalidade”. **Letras**, n. 32, p. 23–70, 2006. DOI: 10.5902/2176148511909. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909>. Acesso em: 24 mar. 2024.

TURNER, Victor W. **Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar**. Tradução de Michele Markowitz e Juliana Romeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

EXU: DAS NARRATIVAS DE DEMONIZAÇÃO COLONIAL À DESMITIFICAÇÃO ATRAVÉS DA EDUCAÇÃO

Rachel Louzada Bastos

Introdução

*“Enquanto não houver leões historiadores,
a glória da caça irá sempre para o caçador.”*

Provérbio Haussa

Uma língua é um intrincado sistema de comunicação com múltiplas funções, exclusivo da espécie humana, composto por diferentes níveis de organização que operam, concomitantemente, de maneira a viabilizar a geração de significado (TOMASELLO, 2008 *apud* MELLO, 2014). Todavia, o reconhecimento das línguas humanas é baseado em fatores linguísticos e extralinguísticos. Isto é, a identificação de uma determinada língua dá-se, dentre outros fatores, pelo seu sistema lexical e gramatical, como também por razões históricas, políticas ou identitárias (MELLO, 2014).

A primeira língua comumente amplamente falada no território brasileiro foi a língua-geral, que teve como ponto de partida o tupi, idioma falado pelos tupinambás, povos indígenas que viviam na costa do Brasil. O desenvolvimento dessa língua possibilitou uma melhor compreensão da organização social dos indígenas e, conseqüentemente, facilitou a ação de conversão promovida pelos jesuítas. O português era apenas uma das muitas línguas utilizadas para a comunicação até o final do século XVII (LUCCHESI, 2008).

Após esse período de contato inicial entre as línguas indígenas e portuguesa, instalou-se um processo de mudanças socioeconômicas que originou um diferente panorama sociolinguístico no Brasil colonial. Esse processo de mudanças foi desencadeado pela descoberta das primeiras minas de ouro e a chegada de mais de um milhão de africanos escravizados. O ciclo do ouro seria o responsável pelo que Lucchesi (2008) intitulou de “primeira onda de lusofonização do Brasil”.

O contato entre as línguas humanas é uma ocorrência frequente ao longo da história e emerge tanto do convívio e estabelecimento de relações comerciais de troca, como também de relações de dominação política, militar, cultural e ideológica entre povos que falam línguas diferentes. A captura de grandes grupos humanos de seu ambiente original, com o objetivo de sujeitá-los a uma situação violenta de exploração de trabalho e opressão física, social e cultural (LUCCHESI, 2008).

Entretanto, apesar dos registros históricos do uso de línguas africanas no Brasil, a inserção do ensino da língua portuguesa, e a sua consequente difusão, devido a uma violenta repressão cultural e linguística contra as centenas de línguas de origem indígena e africana em território brasileiro, fez com que apenas se preservasse as línguas africanas em alguns reduzidos guetos sociais, tornando-as praticamente invisíveis (PETTER, 2014).

De línguas plenas, as línguas de matrizes indígenas e africanas, passaram a línguas especiais, figurando em dicionários de léxicos regionais, de expressões populares e de brasileirismos. Os usos ritual e secreto das línguas africanas estão atrelados a suas funções principais em comunidades específicas, respectivamente: nos cultos religiosos afro-brasileiros e nas comunidades afrodescendentes rurais e quilombolas (PETTER, 2014).

Faz-se necessário remarcar enfatizar que o lugar de onde falamos é determinado pela linguagem (MEC, 2006) e, de acordo com essa perspectiva, a situação de uso ritual, em que o indivíduo procurava ratificar a sua identidade cultural e religiosa por meio da língua, teve um impacto significativo na preservação de algumas línguas africanas como o Iorubá, o *Jeje* e algumas línguas bantas em interação com a língua portuguesa (PETTER, 2014).

Conquanto, apesar de o contato entre as línguas e as culturas africanas e portuguesa, ao analisar as evidências sócio-históricas e linguísticas, as

línguas e culturas africanas concederam uma herança visível e, paradoxalmente invisível, de sua presença em território nacional (PETTER, 2014).

Sendo assim, é plausível inferir que a dominação portuguesa, hostil com as diferentes etnias de sua constituição original, tanto na sua formação quanto na contemporaneidade, desconsiderou a origem e a contribuição das línguas e culturas indígenas e africanas na formação do Brasil.

Isto é, o que se pode concluir desse processo de colonização é que grande parte da cultura dos diversos povos africanos que aportaram no novo continente, trazendo seus costumes, valores, hábitos, além de danças, instrumentos musicais, culinária e religiosidade se perderam igualmente junto às suas múltiplas línguas e falares; ou foram assimiladas pela cultura do povo colonizador de maneira a ser invisibilizada.

O presente trabalho tem por objetivo ser realizar uma investigação preliminar sobre a narrativa mitológica do Orixá Exu, invisibilizado ou demonizado em muitos espaços da sociedade brasileira, considerando elementos de inserção das histórias, das línguas e das culturas africanas no Brasil. Atenta-se igualmente para o papel fundamental da Educação na desmitificação de narrativas preconceituosas e na formação de cidadãos mais reflexivos e abertos para a construção de uma sociedade mais diversa e igualitária.

2. Pressupostos teóricos

2.1 Aspectos antropológicos

*“Exu matou um pássaro ontem,
com uma pedra que só jogou hoje.”*

Provérbio Iorubá

Para o povo africano Iorubá, o emprego da oralidade na transmissão intergeracional de valores é reconhecido como um dos componentes estruturantes de pertencimento ao grupo, visto que, como muitos outros povos antigos do mundo, os iorubás ancestrais não conheciam a palavra escrita (PRANDI, 2005). A tradição oral das “rodas de memória” e da cultura dos Mestres *griots*, contadores de história, guardiões da memória (MEC, 2006) é de suma importância na cultura africana.

Os *griots* – ou griôs, como o termo se popularizou na língua portuguesa, são os detentores da memória coletiva das comunidades tradicionais da África Central. De ensinamentos a visões de mundo, passando por lições para a vida, lembranças, informações sobre a linhagem de uma determinada família, organização política de um grupo até as funções de ervas para curas de doenças (MEC, 2006), todos os domínios fazem parte do vasto conhecimento dos griôs. Esses Mestres são, em essência, os guardiões de toda ancestralidade de seu povo. Grandes contadores de histórias, narradores por natureza.

No entanto, assim como houve uma grande invisibilidade das línguas africanas no Brasil, houve, igualmente, junto às diversas línguas e etnias africanas, por parte do projeto lusófono colonizador, a invisibilização da história, da geografia, das artes e das literaturas africanas e afro-brasileiras (MEC, 2006), desde o processo de formação colonizador do Estado brasileiro até os dias atuais. Infere-se que ao apagar a língua, se apagam memórias e narrativas conduzidas por essa língua e, naturalmente, perde-se um arcabouço de narrativas ricas em todas as dimensões sociais, culturais, históricas, filosóficas e religiosas. Faz-se necessário salientar que a tradição religiosa negra não está marcada por uma necessidade de conversão como nas tradições religiosas cristãs (MEC, 2006).

Para a devida consolidação do domínio português, bem como para a expansão e unidade territorial brasileira, a Igreja Católica colaborava de maneira inequívoca, quer seja com o ensino da língua, quer seja com as operações das vilas e cidades, onde o cotidiano da colônia girava em torno das igrejas, capelas e oratórios (SALLES & SOARES, 2005).

Em mais de três séculos de escravidão, diferentes etnias africanas que desembarcaram nas praias do Brasil para trabalhar como mão-de-obra forçada, passaram a conviver entre si, e embora tivessem a mesma cor de pele, na maior parte das vezes, não compartilhavam das mesmas tradições e sequer veneravam os mesmos deuses (SALLES & SOARES, 2005). Desse encontro acidental, as memórias desses povos se juntaram para constituir religiões alegres, coloridas, mágicas, sensuais, misteriosas e sem julgamentos morais.

Em relação aos hábitos, costumes e tradições religiosas que já existiam ou que se formavam, a Igreja Católica empreendeu uma diligência de

apagamento das religiões africanas e afro-brasileiras com esmero (MEC, 2006). Haja vista a demonização dos Orixás, considerados seres “encantados”, energias divinas na Terra, assim como os humanos.

Na cultura negra, o corpo exerce uma função primordial e sobre o corpo se assenta toda uma rede de sentidos e significações. O corpo pertence à natureza, assim como todos os seus elementos; sendo assim, a partilha do corpo exerce uma interseção entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos e da divindade (SODRÉ, 1996 *apud* MEC, 2006). Trata-se de u

Uma visão avessa aos conceitos dos pilares cristãos europeus. Sendo as entidades, cultos e cerimônias africanos e afro-brasileiros incompreendidos pelo Cristianismo, foram relegados na sociedade brasileira, essencialmente cristã, ao lugar de “demônios”. Em especial, um Orixá, dúbio, intrigante, brincalhão, personificado pelas cores preto e vermelho nas diversas religiões de matriz africana: Exu (MEC, 2006).

Entretanto, nas religiões africanas e afro-brasileiras, a dualidade maniqueísta de bem e mal, luz e sombra, Céu e Inferno, Deus e demônio etc. simplesmente é inexistente. O maniqueísmo favoreceu às diferentes seitas e/ou religiões que nunca entenderam o jogo de forças entre tradições, divindade, vontades e desejos humanos e cultura, solucionando tais questões através da repressão, regra, punição etc. (DE LIMA, 2001).

De acordo com Verger (2012), Exu “tem um caráter suscetível, violento, irascível, astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente” (VERGER, 2012, p. 119). Acrescidos a esse conjunto de características, os primeiros missionários europeus que tiveram contato com Exu, na África, se assustaram e imediatamente o associaram ao diabo, tornando-o símbolo de tudo que é impuro e perverso.

Na mitologia africana Iorubá, Exu é um Orixá mensageiro, o intermediário entre as divindades e a humanidade. A palavra Exu, em iorubá, significa “esfera”. Isso porque a divindade é tida como infinita, sem começo nem fim. A figura de Exu está intrinsecamente relacionada à força da criação divina e ao princípio dinâmico de todos os atos, ao intercâmbio de dimensões e energias. Exu é a força, a vitalidade, o impulso divino da criação (PRANDI, 2005; VERGER, 1997). Exu, na mitologia grega, equivale a Hermes; e na cultura nórdica, a Loki. Entretanto, é perceptível que a única figura rejeitada e demonizada na sociedade brasileira é Exu.

2.2 Aspectos Linguísticos

Desde o início dos tempos, a humanidade tenta se autoexplicar ou busca diferentes formas de falar de si, da sociedade, das suas experiências e de seus sentimentos em relação ao todo através da linguagem e de histórias narradas. Nas sociedades arcaicas, o conjunto das diferentes narrativas sobre o mundo e os seus fenômenos exerceria a função de explicar a origem de tudo aquilo que existe e seria considerado importante para um determinado povo (SOUZA & ROCHA, 2009).

Na Antiguidade Clássica, o *Mythos* irá se opor ao *Lógos* e ao discurso filosófico racional. A filosofia, então, exerce papel fundamental nesse contexto, ao tentar explicar temas importantes acerca da existência humana, da origem do mundo, da vida e de aspectos que permeiam tais realidades. O discurso filosófico substituirá o discurso mítico, racionalizando e laicizando as narrativas de construções míticas (SOUZA & ROCHA, 2009).

No entanto, os seres humanos e a própria filosofia nunca se emanciparam do pensamento mítico (BURKERT, 1991 *apud* SOUZA & ROCHA, 2009). O mito funcionaria como uma realidade peculiar para a alma e a consciência humanas, sendo considerado um patrimônio espiritual da humanidade (CASSIRER, 1964/1998 *apud* SOUZA & ROCHA, 2009).

Nessa perspectiva, o pensamento mitológico irá casar-se perfeitamente com o conceito de Bruner (1997) de sistemas simbólicos construídos por indivíduos pertencentes a uma mesma sociedade e que os usavam para construir um significado, profundamente arraigados na cultura e na linguagem.

A partir desses sistemas de significados, Bruner (1997) propõe uma “psicologia cultural” baseada na “psicologia popular”. Isto é, uma psicologia baseada num conjunto de valores e crenças compartilhados na sociedade, além de ações e discursos. Nesse ponto, as narrativas entram como determinantes na forma como se conduzem relacionamentos congruentes em uma sociedade.

Segundo Bruner (1997), as narrativas são o cerne da produção de significados no imaginário coletivo social e da construção dos princípios, crenças e conceitos que serão decisivos. Dessa forma, Bruner (1997) apontará fatores de caracterização da narrativa que irá diferenciá-la das demais

formas de discurso. Entre tais características, estão a sequencialidade de eventos, o envolvimento de estados mentais relevantes, a estruturação do tempo, os estados emocionais, os valores, as intencionalidades humanas, e por fim, o espaço para contestação e negociação das versões.

Bruner (1997) ainda preconiza que as narrativas podem ser reais ou imaginárias sem perder o seu valor na história. É necessário apenas que sejam críveis, antes de tudo, pelas sociedades que as compartilham, além de ter qualidade dramática, permitindo assim um intercâmbio entre o mundo real e os eventos mentais na consciência do protagonista. A análise realizada no presente trabalho será fundamentada na perspectiva de Bruner (1997).

2.3 Aspectos Pedagógicos

“Temo o homem que só conhece um livro”

(Timeo hominem unius libri)

Sto. Tomás de Aquino

A educação brasileira não deve ser excluída desse do sistema estrutural nas relações culturais e raciais constituídas em nossa sociedade. Apesar de a Lei nº 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino de História e Cultura Afro-Brasileiras e Africanas no currículo oficial da Educação Básica e que incluía até mesmo no calendário escolar o dia 20 de novembro como “Dia Nacional da Consciência Negra”, o Brasil continua sendo um país de muitas leis e direitos limitados, perpetuando danos materiais, físicos e psicológicos resultantes do racismo e de formas conexas de discriminação (MEC, 2006).

A despeito de uma lei já implementada, mas sem efetiva prática na maioria das grades curriculares das escolas brasileiras, pode-se fazer algumas indagações sobre o contato entre as diferentes línguas e culturas africanas que foram transplantadas para o Brasil e como a integração e a assimilação dessas línguas e culturas no Ensino Básico conseguiriam minorar as consequências de uma sociedade desigual e intransigente com uma etnia que é tão determinante para a sua própria existência.

A *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional/LDB* (1996) afirma que a educação escolar é laica, sendo a formação religiosa de responsabilidade da família. No entanto, é notório a presença de escolas religiosas – católicas, judias e protestantes – no território brasileiro, que atuam como um elemento doutrinário ou inibidor de múltiplas experiências culturais (MEC, 2006).

Todavia, percebe-se uma certa tolerância e respeitabilidade da sociedade de maneira geral. Esse fato não se aplica às manifestações religiosas de matriz africana. As crianças descendentes de famílias que professam tais religiões, dificilmente, se manifestam e muito menos são respeitadas (MEC, 2006). Em consequência, há uma limitação das possibilidades de aprendizado em relação ao respeito à diversidade religiosa e ao diálogo interreligioso, visto que um dos sentidos da religião, bem como da Educação, é o de instruir para o desenvolvimento e a paz entre os diferentes povos e culturas.

3. Metodologia

O presente trabalho utilizou-se da metodologia de pesquisa bibliográfica e realizou o levantamento da literatura especializada na área linguística, antropológica e pedagógica como arcabouço de pesquisa.

A proposta inicial desse trabalho era analisar alguns *itans* (lendas africanas sobre os Orixás) que constam no livro *Lendas de Exu*, de Adilson Martins, editado pela Pallas Editora, e recomendado pelo Ministério da Educação para a Educação Básica. A obra traz quarenta e quatro narrativas, em que Exu é apresentado em sua devida complexidade, contribuindo para a desconstrução da imagem demoníaca que essa “entidade/personagem” recebeu ao longo da história. Não é um livro religioso, mas presta um grande serviço à cultura africana e afro-brasileira que, muitas vezes, são rejeitadas e ignoradas no currículo escolar e no cotidiano da sociedade brasileira.

Entretanto, seria um trabalho muito longo para o momento. Optou-se Optei, então, por selecionar um pequeno vídeo para análise, com duração de 2min e 53s, do canal “Foca na História” de uma rede social (*YouTube*) que tem como foco principal o ensino de história para leigos e que pode ser facilmente contextualizado no âmbito pedagógico para análise.

4. Análise dos dados

O vídeo *Exu – O Orixá das Encruzilhas e Mensageiro dos Deuses*, do canal “Foca na História” da rede social *YouTube*, como todos os vídeos do canal em questão, tem o objetivo pedagógico e lúdico de ensinar pessoas leigas sobre História e Mitologia Grega Nórdica, e mais recentemente, Africana. O vídeo, em formato de animação, tem a duração de 2min e 53s. O narrador é onisciente e a narração é centrada na 3ª. pessoa discursiva, descrevendo os acontecimentos, segundo a mitologia Iorubá, de propriedade do caráter de Exu.

Bem editado, longe de preconceitos e do senso comum, a narração é neutra e imparcial e descreve Exu como o mensageiro entre os mundos espiritual e humano, associado à travessia e à dualidade, guardião dos caminhos, influenciando diretamente o curso dos destinos individuais e, dessa forma, é visto como grande porteiro da divindade.

O vídeo inicia se distanciando de toda e qualquer forma religiosa, ao introduzir a história por “Na mitologia Iorubá...”. Ao contrário do imaginário coletivo popular, no vídeo, Exu é retratado por um homem forte, alto e negro. Sempre com um sorriso sedutor no rosto, sendo o seu lugar a encruzilhada, segurando um bastão, simbolizando seu papel como intermediário entre o mundo físico e o espiritual. Atribui-se a Exu, ser trapaceiro, ardiloso, dotado de alta percepção, sabedoria e orientação, além de ter o dom da dualidade: “o que vive entre a luz e a sombra, a ordem e o caos, o bem e o mal” (32s).

Exu, então, segundo os *itans* iorubás, seria o ponto de equilíbrio entre os mundos. As encruzilhadas são consideradas, pelos iorubás, “espaços simbólicos onde diferentes caminhos se cruzam e representam um espaço transformador onde escolhas são feitas e direções são determinadas” (1min5s).

De acordo com os *itans*, Exu está intrinsecamente conectado a outro Orixá, o Rei da Justiça, Xangô, sendo um dos seus principais conselheiros. O vídeo aponta, ao final, que os devotos de Exu fazem oferendas nas encruzilhadas para honrar e receber suas bênçãos e “para estabelecer uma conexão com Exu, buscando sua orientação, proteção e assistência nas escolhas e desafios da vida” (2min30s).

Pode-se perceber o cuidado da narração para, em nenhum momento, cair no equívoco de alimentar as falsas concepções atribuídas a essa entidade/personagem, nem reforçar os estereótipos socialmente construídos pela “psicologia popular” incutida na “psicologia cultural” (BRUNER, 1997) dos cristãos e do senso comum do povo brasileiro.

Em oposição a esse sistema, busca-se igualmente se distanciar a imagem de Exu da velha ética, da demonização de um “sistema de símbolos” (BRUNER, 1997) do inconsciente pessoal e do inconsciente coletivo social ligado às figuras do mal. Em verdade, essas figuras não passam de uma projeção de um arcabouço cultural cristão para o arcabouço cultural africano. Afinal, era preciso colonizar, conquistar, se apropriar e dissuadir toda percepção de mundo não eurocêntrica da sociedade.

Dessa forma, é possível afirmar que o vídeo faz uma narrativa de apropriação, ressignificação e representação de Exu, silenciando, suavizando e amenizando aspectos já cristalizados na sociedade, numa tentativa de desmitificar esse conjunto de valores e crenças atribuídos a Exu, rompendo barreiras para além das fronteiras religiosas e desestruturando as bases preconceituosas sociais, para, enfim, construir novos alicerces em relação a esse ser mitológico iorubá.

Últimas considerações

Considera-se que o presente trabalho contribuiu para uma reflexão inicial acerca da exclusão simbólica das línguas e culturas africanas e de sua influência no Brasil. É imperativo estudar a cultura afro-brasileira nas instituições de ensino brasileiras e conferir a essa rica cultura um lugar de valor, consciência e dignidade, enfatizando suas contribuições sociais, econômicas, culturais, políticas, intelectuais, além de suas experiências, estratégias e valores.

Banalizar essa vasta cultura em detrimento de aspectos resumidos relativos apenas a poucos costumes, alimentação, vestimenta e rituais festivos, sem contextualizá-la, é reforçar os estereótipos que nos circundam e contribuir para a cristalização do racismo e de um ambiente social excludente da maior parte da sociedade brasileira.

A história e cultura africanas e afro-brasileiras devem ser apresentadas aos educandos nas instituições escolares de forma que os paradigmas, principalmente os eurocêntricos, que norteiam o pensamento contemporâneo sejam repensados. Há que se propor uma profunda reflexão sobre os processos de colonização, da negação da identidade e da “coisificação” dos povos africanos, uma vez que não existe uma única forma de se estar no mundo, mas múltiplas dimensões de se recriar, se reinventar e se redescobrir.

Na área da educação, no que concerne os campos da alfabetização, língua portuguesa, história, artes e literatura, faz-se necessário destacar o ensino, ativo e constante, dos aspectos diversos das mitologias africanas e afro-brasileiras, para além da religiosidade. É preciso que os educandos interajam cada vez mais com os espaços de tradição e cultura afro-brasileiras e suas diversas formas de preservação e manifestação. Aspectos fundamentais das diferentes culturas afro carecem estabelecer vínculos mais fortes e profundos com a ancestralidade na constituição de identidades da população negra no Brasil.

No campo da educação linguística, é de suma importância que as línguas africanas reconhecidas no Brasil, como o iorubá, o *jeje* e as línguas bantus, saiam de seus redutos específicos e circulem nas instituições de ensino como parte do currículo de língua portuguesa, pois deve-se atribuir a essas línguas o devido valor para a constituição do português em uso atualmente. Para tanto, recomenda-se que os educandos estejam em constante contato com os diferentes textos que circulam em diversas esferas sociais: imprensa escrita, mídia, literatura etc. (MEC, 2006).

A partir dessa estratégia de leitura de mundo, os educandos poderão construir, junto aos seus conhecimentos prévios, uma antecipação de sentidos, inferências, interpretação de pressupostos e criar o seu próprio arcabouço linguístico e cultural livre de preconceitos, verdadeiramente multicultural e plurilíngue como o seu próprio país.

Nessa perspectiva, o conceito de intercâmbio de culturas está no cerne da cultura africana e se traduz na importância dada ao orixá Exu no interior do sistema africano iorubá e afrodescendente de uma forma geral, pois é atribuído a esse orixá a responsabilidade pelo movimento e pela comunicação.

Entende-se Exu na cultura africana não necessariamente como uma entidade religiosa, mas um princípio dinâmico e fluído de diálogo entre seres humanos e a natureza. Na mitologia iorubá, sSem Exu o mundo seria estático, não haveria comunicação, não haveria vida, não haveria humanidade, uma vez que a história da própria existência é baseada na partilha. Todos trocam algo entre si: árvores, animais, homens, mulheres etc. Sem a partilha, o mundo como o conhecemos não existiria. E a vida só existe no movimento e no compartilhamento coletivo. Pratiquemos, então, Exu em nosso cotidiano.

Referências

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2018.

BRUNER, Jerome. Dois modos de pensamento. In: _____. **Realidade mental, mundos possíveis**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

DE ALMEIDA, Marcos Abreu Leitão. Tráfico de africanos para o Brasil. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do (org.). **História social da língua nacional 2: diáspora africana**. Rio de Janeiro: Nau, 2014.

DE LIMA, Raymundo. O maniqueísmo: o bem, o mal e seus efeitos ontem e hoje. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, ano 1, n. 7, dez. 2001. ISSN 1519-6186. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico>. Acesso em: 30 nov. 2023.
(Obs.: links “file:///” não são citáveis em ABNT; usei a referência institucional da revista.)

LUCCHESI, Dante. Africanos, crioulos e a língua portuguesa. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do (org.). **História social da língua nacional**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008.

MELLO, Heliana. Conceitos linguísticos. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do (org.). **História social da língua nacional 2: diáspora africana**. Rio de Janeiro: Nau, 2014.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (Brasil). Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. **Orientações e ações para a educação das relações étnico-raciais**. Brasília: SECAD, 2006.

PETTER, Margarida. Línguas africanas no Brasil: vitalidade e invisibilidade. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do (org.). **História social da língua nacional 2: diáspora africana**. Rio de Janeiro: Nau, 2014.

PRANDI, Reginaldo. **Os príncipes do destino: histórias da mitologia afro-brasileira**. Ilustrações de Paulo Monteiro. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SALLES, Ricardo Henrique; SOARES, Mariza de Carvalho. **Episódios de história afro-brasileira**. Rio de Janeiro: DP&A; FASE, 2005.

SOUZA, A. A. T.; ROCHA, Z. J. B. No princípio era o *mythos*: articulações entre mito, psicanálise e linguagem. **Estudos de Psicologia**, v. 14, n. 3, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/epsic/a/7fFhvWmDDwrGmVFDTZyZtJM/?lang=pt>. Acesso em: 15 dez. 2023.

SENADO FEDERAL (Brasil). **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Brasília: Senado Federal, 2005. Disponível em: <https://is.gd/qJ4AaZA> cesso em: 3 dez. 2023.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Lendas africanas dos orixás**. Ilustrações de Carybé. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 4. ed. Salvador: Corrupio, 1997.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns**. São Paulo: EDUSP, 2012.

EXU – O orixá das encruzilhadas e mensageiro dos deuses. **YouTube**, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tuZPN9AHTgk>. Acesso em: 20 dez. 2023.

SOBRE OS AUTORES

Carollina da Costa Barbosa é licenciada em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestranda do Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, na linha de pesquisa Discurso e Práticas Sociais. Atua também como escritora, com publicações em poesia, contos e crônicas.

Catarina da Silva Romeiro possui graduação em Licenciatura de Letras: português - italiano pela UFRJ. Atualmente, é mestranda no Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (UFRJ). Lecionou Língua Italiana como monitora no Curso de Línguas Aberto à Comunidade (CLAC-UFRJ). Possui experiência em filologia pela participação do Laboratório de Estudos Filológicos (LabEFil/UFRJ), em que atuou no projeto Tratamento filológico e arquivístico dos periódicos italianos do Acervo Professor Celso Cunha na Coleção Professor Celso Cunha localizada na Biblioteca José de Alencar da Faculdade de Letras da UFRJ (2019), e pela atuação como bolsista (PIBIC/UFRJ) no Laboratório de História da Língua Portuguesa (Histling/UFRJ) por meio do trabalho com missivas dos familiares do Benjamin Constant, localizadas no Museu Casa Benjamin Constant que está sob cuidados do IBRAM. (2018-2019).

Catarina Viana é mestre pelo Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Celme de Alcantara Velemem Alves é Doutoranda em Linguística Aplicada pela UFRJ (2023). Mestra em Linguística Aplicada pela UFRJ (2022), especialista em Língua Portuguesa pelo Liceu Literário Português (2010), professora de Língua Portuguesa formada pela UFRJ e atua nas redes públicas do Estado do Rio de Janeiro e da Cidade de Nova Iguaçu. Mãe solo de uma adolescente de 15 anos.

Dayna Diniz Felix do Nascimento é mestranda no Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PIPGLA/UFRJ), integrante do Núcleo de Estudos em Discursos e Sociedade (NUDES). Graduada em Letras pela UNIRIO (2019) e especialista em Neurociência Pedagógica pela Universidade Candido Mendes (2021), atua como professora de Língua Inglesa na rede municipal do Rio de Janeiro. Desenvolve pesquisas em Discurso e Práticas Sociais, com foco em circulação de textos e misoginia, além de integrar a equipe de comunicação do blog de divulgação científica CONTXT.

Fernanda Jardim é mestranda no Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Gabriel Bier Vieira Silva é graduado em Letras – Português/Alemão pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2021) e mestrando no Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da mesma instituição. Sua pesquisa investiga, de forma comparativa, obras de Haruki Murakami e Banana Yoshimoto, analisando fragmentos identitários da sociedade japonesa contemporânea por meio da linguagem e da literatura.

Gabriela Viol Valle é Doutora em Letras/Estudos da Linguagem (PUC-RJ) e atual doutoranda no Programa Interdisciplinar de Linguística aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestra em Estudos da Linguagem pela Puc-rio (PUC-RJ). Especialista em Português para Estrangeiros na Universidade Federal Fluminense (UFF). Graduada no curso de Letras - Português/Literaturas bacharelado e licenciatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Além disso, Mestra em Psicologia pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Especialista em Intervenção Psicológica na Mediação e Resolução de Conflitos (UNYLEYA) e em Educação Especial e Neuropsicopedagogia (UNIBF). E é graduada em Psicologia pela Universidade Estácio de Sá (UNESA). Atuou como Professora Substituta de Português para Estrangeiros na UFRJ (2022-2023). Atuou como monitora da disciplina de Português Língua estrangeira (PLE) da UFRJ, com os alunos estrangeiros do programa estudante convênio de graduação (PEC-G). Foi monitora de Português Língua Estrangeira no Curso de Línguas Aberto à Comunidade (CLAC - UFRJ) e integrante do Programa de Ensino e Pesquisa em Português para Estrangeiros (PEPPE - UFRJ) e atualmente faz parte do grupo de pesquisa Linguagem, Cultura e Trabalho (PUC-Rio).

Heitor Lins Britto possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2012), graduação em Letras - Inglês pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2019) e mestrado em Interdisciplinar Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2022). Atualmente é CLT do Centro Educacional Lagoa. Tem experiência na área de Letras.

Heglan Pereira Moura é ator e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com ênfase em Estudos Literários Neolatinos. Graduado em Letras (Português-Italiano), atua nas áreas de música e literatura, integra o grupo Estrada de Tradução e pesquisa teoria da transcrição a partir de Haroldo de Campos.

Isabelle da Silva Araújo é graduada em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Estadual de Roraima (2017) e mestre em Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Amazonas (2020). Atualmente é doutoranda no Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UFRJ, desenvolvendo pesquisa nos campos dos Estudos da Narrativa e da Linguística Forense, com foco em narrativas de crimes reais.

Jillian Katiucia dos Santos Antunes é doutoranda no Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PIPGLA/UFRJ), bolsista do Centro de Referência da Educação Pública Anísio Teixeira (CREP-AT), professora da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (SME-RJ) e avaliadora textual de concursos públicos e privados. Atua, também, como escritora, sendo autora do livro *30 (e um) Anos, Quarentena & 50 (e poucas) Histórias*; e participa de nove antologias poéticas, dentre elas, o 2o Prêmio Conceição Evaristo de Literatura da Mulher Negra (2024).

Jorge Matheus Santos da Silva é mestrando no Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PIPGLA/UFRJ), na linha de pesquisa Discurso e Práticas Sociais. Bacharel em Arquivologia pela UNIRIO, desenvolve estudos nas áreas de teorias queer, análise do discurso, ideologias linguísticas, linguagem neutra, narrativas audiovisuais e tradução.

Monique Duarte Marques é licenciada em Letras Português / Inglês pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Especialista em linguística aplicada: inglês como língua estrangeira no programa de pós graduação Lato Sensu da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestre no curso de pós-graduação Stricto Sensu Interdisciplinar em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Rachel Louzada Bastos foi professora de Português (Língua Materna e Língua Estrangeira) pelo Lycée Molière Rio de Janeiro, no Ensino Fundamental II e Ensino Médio, de 2011 a 2024. Doutoranda em Letras pela UFRJ. Mestre em Letras pela UERJ na especialidade de Português Língua Adicional (2014-2016). Especialista em Português Língua Estrangeira (2007) pela PUC-Rio. Licenciada (2008-2010) e bacharel (1999-2004) em Letras (Português/Francês) pela UFRJ. Tem experiência na área de Linguística Aplicada atuando principalmente nas seguintes subáreas: Política Linguística, Português Língua Adicional (PLA), Português Língua de Acolhimento (PLAc) e Português Língua de Herança (PLH). Conta, ainda, com experiências nacionais e internacionais de ensino de PLA, tendo atuado no Ensino Superior como estagiária na disciplina de Português Língua Estrangeira II, no curso de graduação em Letras da UERJ; bem como nos cursos de extensão de Português para Estrangeiros da UFRJ e da

PUC-Rio; assim como professora-assistente de PLA pelo Centre International d'Études Pédagogiques (CIEP), em Versalhes, na França. Atuou igualmente na aplicação do Celpe-Bras - Certificado de Proficiência em Língua Portuguesa para Estrangeiros.

Rafaela Ribeiro Mendonça é Doutoranda e Mestre, na linha de Língua Portuguesa, pelo Programa de Pós-Graduação de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Graduada em Português - Literaturas também pela UFRJ. Atualmente, é professora de Língua Portuguesa, Literatura e Redação nos locais Colégio e Curso Avanço e Colégio e Curso SEI. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Fonologia e Prosódia.

Raphael Ferreroni Paula Noronha Medeiros é mestrando em Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde também se graduou em Letras (Português/Inglês). Atua como tradutor e pesquisa Estudos da Tradução, com interesse em discursos de gênero, identidade e estratégias de linguagem feminista, além de tradução intralinguística de textos acadêmicos.

Renata Maria da Silva é mestre em Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Possui graduação em Abi - Letras - Português - Italiano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2017). Atualmente, é professora da rede municipal de Maricá - Pré escolar.

Rogério Alexandre das Dores é doutorando em Letras Neolatinas (Estudos Linguísticos Neolatinos - Línguas e Culturas em Contato) pela Universidade Federal do Rio De Janeiro, Mestre em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade pela Universidade Federal de São João del - Rei (UFSJ), Especialista em Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação para o Ensino Básico pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Graduação em letras, habilitação português/espanhol, pela Faculdade CCAA, possui DELE Superior pelo Instituto Cervantes. Atuou como professor do Curso de extensão Expressions da Universidade Federal de São João del - Rei. Tem experiência internacional (Espanha e Chile) e em cursos livres e pré-vestibulares, com ênfase em Espanhol.

Sabrina Moraes Antonio é licenciada em Letras, com habilitação em Português e Espanhol, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora, cursa atualmente o Mestrado em Letras Neolatinas na mesma instituição, onde aprofunda seus estudos nas áreas de tradução audiovisual, ideologias e identidades linguísticas. Sua pesquisa se concentra na análise das ideologias presentes em traduções audiovisuais, explorando como essas traduções refletem e moldam identidades culturais e linguísticas. Integra o LaTAVI - Laboratório

de Tradução Audiovisual e Ideologias (UFRJ), grupo de pesquisa dedicado ao desenvolvimento crítico dessas áreas de estudo.

Vanessa de Figueiredo Coutinho é mestranda em Estudos Linguísticos Neolatinos na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na linha de Estudos de Tradução e Contatos Linguísticos-Culturais. Licenciada em Letras (Português/Inglês), é bolsista CAPES e desenvolve pesquisas nas áreas de discurso, leitura literária, práticas translíngues, poéticas do contemporâneo e tradução.

William Soares dos Santos é Coordenador do Programa Pós-graduação em Línguas Neolatinas-PPGLEN da UFRJ para o biênio de 2024-2026. Possui licenciatura em Português/Italiano (1997) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ e licenciatura em Inglês (2019) pela Universidade Estácio de Sá (UNESA). Possui mestrado em Linguística Aplicada (2002) pela UFRJ e doutorado em Letras (Estudos da Linguagem) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio (2007). Ele é Professor Associado da Faculdade de Educação da UFRJ, onde atua como Professor de Prática de Ensino de Português/Italiano. É, também, Professor efetivo do Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PIPGLA) e do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (PPGLEN) da Faculdade de Letras da UFRJ, nos quais produz pesquisas e orienta dissertações de mestrado e teses de doutorado. Foi professor visitante do Departamento di Studi Umanistici da Università Federico II, Nápoles, Itália em 2019, 2022 e 2023. Suas investigações atuais envolvem estudos sobre narrativa em interface com educação, formação de professores, performances identitárias em contextos sociais específicos (como os religiosos e educacionais) e processos de leitura de literaturas brasileiras, italianas e inglesas.

SOBRE OS ORGANIZADORES

WILLIAM SOARES DOS SANTOS



Coordenador do Programa Pós-graduação em Línguas Neolatinas-PPGLEN da UFRJ para o biênio de 2024-2026. Possui licenciatura em Português/Italiano (1997) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ e licenciatura em Inglês (2019) pela Universidade Estácio de Sá (UNESA). Possui mestrado em Linguística Aplicada (2002) pela UFRJ e doutorado em Letras (Estudos da Linguagem) pela Pontifícia Universidade Católica

do Rio de Janeiro - PUC-Rio (2007). Ele é Professor Associado da Faculdade de Educação da UFRJ, onde atua como Professor de Prática de Ensino de Português/Italiano. É, também, Professor efetivo do Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PIPGLA) e do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (PPGLEN) da Faculdade de Letras da UFRJ, nos quais produz pesquisas e orienta dissertações de mestrado e teses de doutorado. Foi professor visitante do Departamento di Studi Umanistici da Università Federico II, Nápoles, Itália em 2019, 2022 e 2023. Suas investigações atuais envolvem estudos sobre narrativa em interface com educação, formação de professores, performances identitárias em contextos sociais específicos (como os religiosos e educacionais) e processos de leitura de literaturas brasileiras, italianas e inglesas.

GABRIELA VIOL VALLE



Doutora em Letras/Estudos da Linguagem (PUC-RJ) e atual doutoranda no Programa Interdisciplinar de Linguística aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestra em Estudos da Linguagem pela Puc-rio (PUC-RJ). Especialista em Português para Estrangeiros na Universidade Federal Fluminense (UFF). Graduada no curso de Letras-Português/Literaturas bacharelado e licenciatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Além disso, Mestra em Psicologia pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Especialista em Intervenção Psicológica na Mediação e Resolução de Conflitos (UNYLEYA) e em Educação Especial e Neuropsicopedagogia (UNIBF). E é graduada em Psicologia pela Universidade Estácio de Sá (UNESA). Atuou como Professora Substituta de Português para Estrangeiros na UFRJ (2022-2023). Atuou como monitora da disciplina de Português Língua estrangeira (PLE) da UFRJ, com os alunos estrangeiros do programa estudante convênio de graduação (PEC-G). Foi monitora de Português Língua Estrangeira no Curso de Línguas Aberto à Comunidade (CLAC - UFRJ) e integrante do Programa de Ensino e Pesquisa em Português para Estrangeiros (PEPPE-UFRJ) e atualmente faz parte do grupo de pesquisa Linguagem, Cultura e Trabalho (PUC-Rio).

ÍNDICE REMISSIVO

A

Algoritmos 18
Alighieri, Dante 15
Americanah 263–266, 268,
271–272, 279
Análise de narrativa 211, 262
Anime (Naruto) 140, 241–245,
247–255
Aristóteles 13, 21, 275, 378, 388,
394–395, 403
Arte dramática 13
Arte e narrativa 11
Ativismo 263, 268, 270, 289–291, 304

B

Bosi, Alfredo 16

C

Carmina Burana 14
Catarse 13, 395
Cinema (Sétima Arte) 16, 18,
23–24, 31–34, 56, 209, 219, 221,
368
Cognição 10, 370
Coluna Trajana 11
Comédia 13, 15, 56, 143
Contemporaneidade 15, 150,
160, 181–182, 412, 424, 429
Cultura popular 267, 363, 365, 412

D

Da Vinci, Leonardo 16
Debord, Guy 16–18
De Fina, Anna 10, 23, 79, 144,
227, 229, 237
Demonização colonial 382, 427
Desmitificação 382, 427, 429
Dialeto vulgar 15
Discurso narrativo 9–11, 13, 22,
82, 210–211, 387
Documentário (Meninas) 137,
157, 161–165, 168–171, 267, 269,
364, 372–374

E

Educação (Ato de amor) 88, 97,
160, 172, 185, 329, 382, 384, 427,
429, 433–434, 437, 441–442, 444
Elliot Mishler 22, 25, 242, 249
Encanto (Filme) 36, 111–112,
115–116, 118–119, 124–125, 130
Espetáculo (Sociedade do)
16–18, 199, 412
Esquemas de conhecimento 10
Estudos Narrativos 10, 13, 21,
23–25, 37, 40, 61, 77, 79, 112,
114, 134, 144, 181, 227, 248, 255,
259, 261–262, 268–269, 290, 367,
369–370, 377
Exu 382–385, 427, 429, 431–432,
434–438

F

Fábula (Mythos) 13, 390, 392
Ficção 66, 79, 87, 137, 161–162,
190, 194, 254, 268, 272, 330,
349, 367
Filosofia 13, 94, 114, 243, 247,
260, 412, 418, 432
Freire, Paulo 61

G

Garota Interrompida 35, 63–64,
67, 69–70, 75
Gênero (Questões de) 19, 22–23,
33–36, 77, 79–81, 88–89, 91,
93, 95, 103, 113, 136, 143–144,
148–149, 158, 160–161, 176,
184–185, 190, 192–194, 196–198,
202, 204, 206, 210, 212, 221,
242–243, 252, 260, 263–264,
266–269, 272, 275–276, 278–282,
286, 292, 295, 307, 320, 328, 330,
332–333, 338–340, 342–344, 347,
352, 354, 359, 369, 390, 413, 443
Georgakopoulou, Alexandra 10,
134–135, 144, 211, 227, 229,
234, 237
Gravidez na adolescência
137–138, 160–161, 163

H

Hegemonia 14, 263, 272, 278,
317, 328
Hipertexto 18
Homero 378, 380–381, 385, 399,
404–407, 409, 411–412, 414, 417

I

Identidade (Construção de) 23,
34–36, 38, 42, 46, 48, 50, 60–61,
63–66, 68–70, 72, 74–75, 77–79,
84, 86–87, 91, 93–94, 96–103,
107–108, 111–115, 119, 129–130,
136, 141, 143–144, 148–149,
151–152, 154, 231–234, 237, 249,
255, 261–263, 266, 269, 271–281,
284, 286, 291, 328–331, 333–334,
337, 339–341, 343, 347–348,
350–355, 357–361, 367, 384, 401,
428, 437, 443
Identidade feminina 136, 141,
143–144, 151, 154, 266, 269, 271,
279, 286, 343
Identidade linguística 36,
111–112, 114, 119, 130
Ideologia 32, 88, 342, 352, 405
Igreja Católica 14, 431
Imagem (Domínio da) 31, 35,
54, 73–74, 78, 198, 205, 245–246,
256, 284, 309–310, 316–317, 319,
324–325, 328, 332, 342, 360, 364,
367, 391, 434, 436

Imprensa (Tipografia) 15, 18,
308, 373, 437
Indústria cultural 17, 365
Indústria pornográfica 139, 186,
189, 209, 219–220
Interação discursiva 10, 21
Internet 17–19, 23–24, 49, 138,
143, 184–187, 209, 241

J

Jogos de poder 10, 20, 176–177,
195, 201, 205

K

Kitchen (Banana Yoshimoto)
263–264, 266, 269, 327, 330, 335,
341–343, 347

L

Labov, William 9, 11, 22, 34–35,
40–45, 50, 57–58, 66–68, 78–81,
91, 95, 114, 118–119, 130, 134,
141, 145, 176, 183, 195–196, 198,
206, 211–212, 227–229, 237,
241–242, 247–249, 255, 260–261,
290, 299, 369–370
Leitura (Práticas de) 14, 64,
73–74, 94, 181, 262, 264, 272,
301–302, 307, 315, 321, 369, 382,
401, 404, 413, 427, 437, 444
Liliana Cabral Bastos 25, 262
Linguística Aplicada 20, 24, 40,
47, 50, 77, 79, 95, 144, 180, 225,
228, 262, 272, 290, 440–444
Literatura (Narrativa literária)
15–16, 19, 22–24, 112, 181, 238,
259–260, 262–264, 268, 270, 292,
308, 330, 335, 339–340, 342–343,
348, 371, 378–379, 382, 388–389,
392–393, 395–396, 400–401, 403,
410, 412, 434, 437, 441–443
Luto (Resignificação) 34, 37, 51,
281, 339

M

Mães adolescentes 137, 157, 161,
165, 173
Memória (Recurso mnemônico)
83, 87, 311, 337, 350, 377,
380–381, 392, 401, 409, 423–424,
429–430
Mídias 16, 18, 24
Mimese 13
Mitologia 315, 379–380,
382–383, 387–389, 391–393, 431,
435, 438
Modernidade 97, 263, 266, 278,
364, 380

Moita Lopes, Luiz Paulo 10, 24, 33, 96, 139, 144–145, 148, 176, 181, 206, 212–213, 262, 290, 328, 342
Mundo Clássico 11–12, 15
Mundo Medieval 14–16

N

Narrador 15, 41–43, 45–46, 58, 65, 82, 93, 115, 145, 183, 249, 252–253, 263, 265–266, 271, 308–309, 311, 331, 348, 351–355, 357, 360–361, 381, 383, 413–414, 424, 435
Narrativa oral 11, 181, 211, 260–261
Narrativa pictográfica 12
Narrativas literárias 24, 262, 272
Narratividade 264, 307, 370
Novela (Verdades Secretas) 19, 138, 175–180, 182–184, 189, 193, 195–196, 203, 205–206

O

Ódio na web (Circulação de) 19
O Homem Invisível 35, 77–80, 84, 87–88, 90

P

Performance identitária 35
Performances identitárias 10, 20, 22, 34–35, 136, 444
Poética (Aristóteles) 13, 347, 350, 378, 380–381, 389–394, 396, 401, 403, 405, 407–408, 411, 413–415
Posicionamentos 10, 33, 43, 232, 264
Produtos culturais 9–10, 12–14, 16–19, 23, 25, 133, 136
Psicologia (Relação psicólogo-paciente) 94, 114, 139–140, 225–226, 238, 260, 370, 383, 389, 432, 436, 441

R

Racismo 19, 265, 273, 279–281, 283–284, 286, 433, 437
Redes sociais 18, 163, 267
Relatos de experiência 263, 265, 268
Renascimento 15–16, 307, 365
Ricoeur, Paul 271

S

Sessão de Terapia 139, 225, 228, 231, 236, 238
Sex Education (Série) 136–137, 143, 147, 149–151, 154

Sociedade do espetáculo 16
sociointeracional 20, 225
Sociolinguística Interacional 20–21

Streaming 24, 32, 133–134, 136, 143, 146, 175, 182–183, 225
Sujeito (Socio-histórico) 10, 49–50, 90, 94, 96, 136, 148, 231, 233, 261, 273–276, 283, 320, 331, 340–341, 343, 377, 379, 393, 396, 398

T

Teatro 13–14, 32, 371, 401, 423
Temporalidade 9–10, 119, 183, 227, 324, 370
Tragédia 13, 37, 267, 270, 341, 364–366, 371, 374, 395, 423

V

Violência contra a mulher 77–78, 289, 298, 301
Viva – A Vida É Uma Festa 34, 37–38, 40, 43–44, 46

W

William Soares dos Santos 9, 31, 259, 262, 307, 377, 444



Este livro foi composto pela Editora Bagai.



www.editorabagai.com.br



[/editorabagai](https://www.facebook.com/editorabagai)



[/editorabagai](https://www.instagram.com/editorabagai)



contato@editorabagai.com.br